ACADEMIA ROMÂNĂ – Filiala Cluj-Napoca
Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu”

Vol. V • 2018

DRL

DACO ROMANIA LITTERARIA

DACOROMANIA
LITTERARIA

FONDATOR: SEXTIL PUŞCARIU

CONSILIUL DIRECTOR

OANA FOTACHE (București), THOMAS HUNKELER (Fribourg),
LAURENT JENNY (Geneva), KAZIMIERZ JURCZAK (Cracovia),
MARIELLE MACÉ (Paris), WILLIAM MARX (Paris), NICOLAE MECU (Bucureşti),
VIRGIL NEMOIANU (Washington), ANTONIO PATRAŞ (Iaşi),
LAURA PAVEL (Cluj-Napoca), ION SIMUŢ (Oradea),
T. SZABÓ LEVENTE (Cluj-Napoca), CĂLIN TEUTIŞAN (Cluj-Napoca),
GISÈLE VANHÈSE (Calabria), CHRISTINA VOGEL (Zürich)

COMITETUL DE REDACŢIE

EUGEN PAVEL – *director*
ADRIAN TUDURACHI – *redactor-şef*
MAGDA WÄCHTER – *redactor-şef adjunct*
COSMIN BORZA, DORU BURLACU, ALEX GOLDIŞ, DORIS MIRONESCU,
ROXANA PATRAŞ, MAGDA RĂDUŢĂ, ADRIANA STAN,
LIGIA TUDURACHI (*secretar ştiinţific de redacţie*)

REVIZIE DE LIMBĂ

ANDREI LAZĂR – *franceză*
ADRIANA COPACIU – *engleză*

© Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu”

ISSN 2360 – 5189
ISSN–L 2360 – 5189

COMITETUL DE REDACŢIE
400165 Cluj-Napoca, Str. Emil Racoviţă, nr. 21
Tel./ fax: +40 264 432440
e-mail: institutul.puscariu@gmail.com
web: http://www.dacoromanialitteraria.inst-puscariu.ro

ACADEMIA ROMÂNĂ
Filiala Cluj-Napoca
400015 Cluj-Napoca, Str. Republicii, nr. 9
Tel./ fax: +40 264 592363
e-mail: filiala@acad-cluj.ro

ACADEMIA ROMÂNĂ
Filiala Cluj-Napoca
Institutul de Lingvistică şi Istorie Literară „Sextil Puşcariu”

DACOROMANIA

LITTERARIA

Vol. V

2018

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS

Vocabulaire des affects.
Espaces centraux, espaces périphériques

Affective Vocabulary.
Central Spaces, Peripheral Spaces

Dossier coordonné par / Edited by
Vesna Elez, Alexandru Matei

Vesna ELEZ, Alexandru MATEI, Sandra LEMEILLEUR, *Vocabulaire des affects ou réinventer le réel. Espaces centraux, espaces périphériques* / 5

Vers une « affectologie » / Towards an « affectology »

Alain MONS, *Une guerre des sensibilités. Opacité des affects et créations émouvantes* / 9

Laura MARIN, *Comment le neutre mobilise-t-il la colère ?* / 24

Alexandru MATEI, *Roland Barthes et le minimalisme affectif* / 33

Ecrivains éuphoriques, écrivains dysphoriques / Euphoric writers, dysphoric writers

Vesna ELEZ, *Articuler les affects :* Fuir *de Jean-Philippe Toussaint* / 44

Richard SPITTERI, *Maurice Ciantar : des affects engageant le tréfonds* / 56

Ioana BICAN, *„Un transatlantico di sentimenti ...”* / 66

Hajer TABAKH, *La souffrance amoureuse chez Marie Ndiaye* / 73

Guillaume BRIE, *Une fiction littéraire de Samuel Butler comme grille de lecture critique du traitement psycho-moral des délinquants sexuels aujourd'hui* / 82

Affectométrie / Quantifying affects

Amalia COTOI, *Influence as means of conveying emotion at the beginning of the 20th Century* / 92

Daiana GÂRDAN, *Mapping the Emotions of the Romanian Erotic Novel from the Interwar Period. Canonical affect and popular sensibility* / 101

Gabriela GLĂVAN, *As He Lay Dying: Max Blecher's Medical Body* / 115

Affects matérialisés / Materialized affects

Valérie CAVALLO, *À l'entrelacs du récit de soi et de la parole de l'autre : les existences contées de Valérie Mréjen* / 134

Nicole PIETRI, *Christian Boltanski : un artiste minimaliste expressionniste* / 149

Documents

Doru George Burlacu, Liliana Burlacu, *D. Popovici – Ion-Horia Rădulescu: Corespondență* / 161

Comptes rendus / Book Reviews

Roxana Patraș, *The Remains of the Day. Literature and Political Eloquence in 19th Century Romania*, Roma, Aracne editrice, 2018 (Adrian Tudurachi) / 189

Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură.* [*Sexuality and Society. History, Religion and Literature*], Iași, Polirom, 2016 (Ovio Olaru) /191

Cătălin Ghiță, *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei* [*The Hut in the Middle of the Castle. Fear and the Big Ideas*], București, Cartea Românească, 2018 (Maricica Munteanu) / 193

Constanța Vintilă-Ghițulescu (ed.), *Sexualitate și discurs politico-religios în societatea românească premodernă* [*Sexuality and Political-Religious Discourse in the Romanian Pre-modern Society*], Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016 (Mihnea Bâlici) / 196

Mihaela Ursa, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* [*Eroticon. A Treatise on Amorous Fiction*], București, Cartea Românească, 2012 (Cosmin Borza) / 198

Simona Vasilache, *Cinstite obraze, moftangii și domni* [*Dignified Figures, Triflers and Gentlemen*], București, Cartea Românească, 2012 (Emanuel Modoc) / 199

Constanta Vintilă-Ghițulescu, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească. 1750–1860*, [*Passion and Pleasure. On the Little Things of Romanian Everyday Life. 1750–1860*], București, Humanitas, 2015 (Marius Lup) / 201

Mihai Chiper, *Pe câmpul de onoare: o istorie a duelului la români*, [*On the Field of Honour: A history of the Romanian Duel*], București, Humanitas, 2016 (Iuliana Ferenț) / 202

Contributeurs / Contributors / 205

VESNA ELEZ
ALEXANDRU MATEI
SANDRA LEMEILLEUR

VOCABULAIRE DES AFFECTS OU RÉINVENTER LE RÉEL. ESPACES CENTRAUX, ESPACES PÉRIPHÉRIQUES

Au fil des mois, notre dossier sur *Le Vocabulaire des affects* a pris de l'ampleur. Proposé d'abord aux participants d'un colloque international organisé à l'Université « Ovidius » de Constanta, ce dossier réunit maintenant non seulement des chercheurs venus de plusieurs horizons et domaines des sciences humaines, mais également, et c'est peut-être plus important, d'objets exigeant une connaissance de nature affective.

Notre contemporain semble marqué par un usage récurrent du vocabulaire des affects. Qu'il s'agisse de la littérature, des arts, de l'histoire, des médias, de langage tout court, nous sommes au cœur d'une « affectologie » qui commence à peine à imposer ses noms. Le discours des affects, du corps, de tout ce qui ne se donne désormais plus comme expressément intellectuel, n'est pas nouveau en sciences humaines. Il est devenu, en revanche, incontournable, une fois que les promesses de progrès faites par les idéologies ont échoué et que tout un pan de pensée post-structuraliste a fait valoir non seulement une ontologie des multiplicités, mais de multiples modes d'existence. De *La vie énigmatique des signes* (Patrice Maniglier, 2006) au réseau de la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour, l'influence des affects dans les jugements théoriques, esthétiques, littéraires ne peut plus être mise en doute.

L'intérêt pour l'histoire culturelle contemporaine en termes d'affects/ émotions/ sensibilités est très vif : le numéro spécial de la revue *Vingtième siècle*, « Histoire des sensibilités au XX^{e} siècle », 2014, en fait l'état des lieux pour la France notamment. Le travail de Frédéric Lordon (*La Société des affects. Pour un structuralisme des affects*, 2013) montre que l'appel aux émotions est incontournable pour la dynamique du capitalisme contemporain. De son côté, Lauren Berlant lance des concepts tels que « cruel optimism » ou bien « unfeeling » (« Structures of Unfeeling : Mysterious Skin », 2015) pour traduire l'éthos de l'intimité dans le monde occidental post-idéologique et de la crise.

Pour le dossier thématique proposé dans le numéro 5 de la revue *Dacoromania litteraria*, on entend focaliser cette réflexion sur les particularités à la fois culturelles et locales de l'usage du vocabulaire des affects. La dialectique entre les rythmes historiques (ceux du social, du collectif) et les rythmes de vie (des vécus individuels, des corps, des micro-subjectivités) semble avoir décisivement marqué

la pensée des sciences humaines, et leurs méthodologies. L'enrichissement du vocabulaire théorique des affects ne pouvait pas rester à l'écart de l'intensification de la dynamique de réseau culturel : les rapports dynamiques entre les centres et les périphéries et l'instabilité de ces deux identités elles-mêmes ; les rapports espace culturel national/régional et espace mondial sous-tendus par la transgression des frontières comme présupposé central ; la redistribution discursive des sciences humaines, alors que les neurosciences et le numérique envahissent le discours des sciences humaines tout en remettant en question ce qu'on pourrait appeler la culture (nationale ou régionale) des méthodologies.

Il est évident que, parmi les articles réunis dans ce dossier, ceux qui portent sur la littérature dominent. Ce sont des textes de deux types. D'une part, Vesna Elez, Richard Spitteri, Ioana Bican et Hajer Tabakh s'appliquent à faire valoir la mise en langage de certaines émotions/ certains sentiments définitoires pour les personnages de Jean-Philippe Toussaint, Maurice Ciantar, Mircea Cărtărescu et Marie N'Diaye. Il y aurait ainsi des écrivains « euphoriques », Cărtărescu et Ciantar, et des écrivains « dysphoriques », N'Diaye et Toussaint. L'essai d'Hajer Tabakh attire l'attention sur la souffrance amoureuse dans l'œuvre de Marie NDiaye. Elle met en scène l'envers du sentiment amoureux qui, lorsqu'il n'est plus réciproque, devient un véritable supplice. Une rupture amoureuse provoque des plaies psychiques qui affectent le corps de ses héroïnes. La somatisation des chocs affectifs révèle l'amour en tant que souffrance – son procédé narratif reflète la béance de ces plaies vives qui ne cicatrisent pas. Sa vision du sentiment amoureux est plus radicale et parfois extrême, sans pourtant être moins authentique.

Amalia Cotoi, Daiana Gârdan et Gabriela Glăvan, tout en faisant appel à des analyses quantitatives, s'efforcent de cartographier une sorte d'« affectométrie » des romans roumains parus dans l'entre-deux-guerres, notamment en rapport avec les tendances analytiques qui marquaient le roman occidental – dont celui français reste à l'époque le plus important. L'article de Gabriela Glăvan sur Max Blecher représente une contribution essentielle non seulement à la connaissance de cet écrivain majeur de la littérature roumaine moderne, mais aussi au paradigme du « care », dont le livre récent d'Alexandre Gefen (*Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e^ siècle*) sur la littérature française contemporaine fait état.

Christian Boltanski et Valérie Mréjen sont les artistes dont l'œuvre est analysée par Nicole Piétri et Valérie Cavallo respectivement, et leurs contributions sont d'autant plus importantes que, s'agissant d'affects, les figures visuelles offrent, par rapport aux figures rhétoriques, des modes de perception différents et, par conséquent, une richesse que seule une perspective anthropologique sait donner des traces que les affects laissent/ impriment sur les pellicules fines du réel.

Pour Laura Marin et pour Alexandru Matei, c'est le luxe de la pensée en miettes de Roland Barthes qui attire par ses qualités suggestives et par sa diversité. La colère comme figure – ou bien comme mode – du neutre, et respectivement le rapport entre l'écriture et les figures de l'histoire contemporaine, en tant qu'actuel/

inactuel, font de l'œuvre barthésienne une source essentielle d'« affectologie » contemporaine.

Enfin, le texte d'Alain Mons se veut une clef de voûte de toute tentative pour réinventer le vocabulaire des affects en ce début de siècle. Son sous-titre « opacité des affects » dit en même temps la difficulté de nommer, donc de faire exister les affects, et leur valeur de « liant » entre ce qu'on perçoit et ce qu'on sait. Entre sensibilités et pensées. Le fait que son texte s'inspire en partie de l'exceptionnelle enquête entreprise par Giorgio Agamben dans l'ontologie occidentale ne fait que confirmer ce que nous savons peut-être depuis le début du XX^{e} siècle, d'abord avec Henri Bergson, puis avec Walter Benjamin, puis avec Martin Heidegger, pour arriver à Gilles Deleuze et à Bruno Latour (quoique d'une manière lointaine dans son cas) : il n'y a pas eu, dans la modernité, un oubli de l'être, comme on sait bien qu'accuse Heidegger, mais un oubli de penser le rapport, le « comme », le passage entre l'essence et l'existence, et dont l'ontologie qu'Agamben appelle « modale » rend compte. Poursuivant une allégorie qui ne révèle son sens qu'à la fin de *L'Usage des corps* (2014 ; traductions françaises 2015 et 2016, Seuil), le philosophe italien démontre que le corps, en tant qu'« esclave » de l'esprit, n'en est pas séparé, mais bien que, en dernière instance, le corps n'en est qu'un mode.

C'est peut-être avec Agamben que toutes les lignes de force du vocabulaire des affects se nouent dans un vide apparent :

> Dans la formule qui exprime le thème de l'ontologie : *on he on*, *ens qua ens*, « l'être comme être », la pensée s'est attardée sur le premier *ens* (l'existence, le fait que quelque chose soit) et sur le second (l'essence, ce qu'est quelque chose), mais a laissé impensé le texte médian, le *qua*, le « comme ». […] Restituer l'être à son comme signifie le restituer à sa com-moditas, c'est-à-dire à sa juste mesure, à son rythme et à son aise (commodus, qui en latin est à la fois adjectif et nom propre, a précisément ces différents sens, et commoditas membrorum désigne la proportion harmonieuse des membres). En effet, un des sens fondamentaux de « mode » est celui, musical, de rythme, de juste modulation.

Ce qui nous amène à l'image d'un Moyen Age lisse, autour d'un roi qui fait comme une table rase tout autour de lui, selon la lecture que Roland Barthes fait de l'*Histoire de France* de Jules Michelet : « Voyez par exemple le roi de France au Moyen Age : sa force vient de son vide, entendez de 'son lisse', de cette sorte d'état supérieur où en lui mille forces, mille hérédités s'annulent les unes les autres, dégageant de l'accident une insignifiance générale et délectable. » (Roland Barthes, *Œuvres Complètes*, I, Paris, Seuil, 2002, p. 309). Le lisse comme « mode » d'être, ce n'est qu'un affect, mais cet affect n'est pas un accident, mais le « comme » de l'être. Le vocabulaire des affects, ce n'est qu'un vocabulaire modulaire, ce sont les noms de toutes les « hypostases » que le réel nous laisse apercevoir, à condition que nous sachions nous mettre en disposition. Mais, si Barthes évoque encore une fois le vocabulaire aristotélicien, celui de l'essence et de ses accidents, Agamben est celui qui attire l'attention sur le besoin d'y

échapper. Le « vide » sacre qui annule les forces qui s'opposent, c'est la relation, le « qua », la forme de vie qui, libérée des carcans de l'ontologie tabulaire et « oppositionnaliste », exprime la vie. C'est peut-être ainsi qu'il faut lire cet échantillon de « vocabulaire des affects ».

ALAIN MONS

UNE GUERRE DES SENSIBILITES. OPACITÉ DES AFFECTS ET CRÉATIONS ÉMOUVANTES

Préambules.
Traversée de la sensibilité : l'émouvant ou une tentative d'évasion

Mon propos va s'attarder sur des créations et des situations sensibles où nous éprouvons des affects des lors qu'il y a de l'opacité concernant ce qu'on voit, ressent, et ce que l'on comprend, sur le moment et après coup. En ce sens je propose une traversée de domaines comme la photographie s'apparentant au cinéma, les arts contemporains surtout scénographiques notamment à travers des installations, une certaine littérature moderne, et une philosophie du contemporain.

Ce qu'on peut noter pour ce qui nous réunit, est que « le sujet des affects » revient au premier plan un peu partout, même dans des domaines qui paraissaient éloignés de cette question normalement balisée par la psychanalyse, ou l'art ; puisqu'on la trouve posée en politique par exemple avec Fréderic Lordon[1], en économie, en sciences, en sociologie, en anthropologie, en histoire, en géographie, etc.… La question des affects semble avoir envahi tous les champs de la connaissance comme ce qui les hante en tant que *condition subjective* du savoir défiant toute objectivité et rationalité totale. Les affects constituent ce que Giorgio Agamben nomme *L'Inappropriable*[2], et il y en aurait trois de la sorte : le corps, la langue, le paysage.

J'ajouterai ici le regard, car peut-on dire qu'il n'y a d'affects que lorsque nous faisons l'expérience de l'opacité du monde et de la vie ? Notre démarche peut sembler insensée à vouloir éclairer l'opacité, et signifier les affects en jeu à travers des créations visuelles et fictionnelles dont nous allons parler. Encore faut-il s'entendre sur les termes utilisés, ce que nous allons tenter de faire dans ce préliminaire. Cela requiert en effet une certaine approche, ou une *méthode de réverbération* entre des phénomènes et des modes de « pensivité » à l'œuvre, méthode sur laquelle je reviendrai éventuellement.

L'opacité n'est pas forcément celle des ténèbres, de l'obscurité qui s'opposerait à la lumière, mais au sens de Louis Marin, analysant la peinture et les

[1] Frédéric Lordon, *La société des affects,* Paris, Seuil, 2013.
[2] Giorgio Agamben, *L'usage des corps*, traduit par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2015, le chapitre « L'inappropriable ».

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 9–23

arts : « Opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard »[3]… Donc tout *ce qui échappe* à une norme objectivée de la transparence, à un code établi, à une certaine rationalité, au cœur des représentations et des perceptions ; tentatives d'évasion dans le réel, par des opérations de détournement, d'instabilité, d'écart, et surtout de trouble. Bref il s'agit de tout l'univers assez peu contrôlable *des émotions*, même si on tente de les manipuler de plus en plus à travers les puissances médiatiques. La « re-présentation » est aussi bien de l'ordre matériel avec des objets, supports et espaces élaborés, une extériorité donc, que du ressort mental, imaginaire, cognitif, une intériorité. Or la vie des affects est une zone interlope, incertaine, en-deçà ou au-delà des représentations, mais qui les travaille de l'intérieur. C'est la « production de subjectivité » qui serait le moteur de l'histoire et des cultures aux dires de Felix Guattari[4], elle serait collective et individuelle, à partir de laquelle des formes spatio-temporelles émergent, qu'elles soient sociales, économiques, politiques, esthétiques.

L'opacité serait l'espace parallèle, alternatif, déclencheur des affects, des sensibilités, des émotions, des passions. Naturellement on pense à *l'inconscient* au sens freudien qui « déjoue » en permanence les repères de la conscience rationnelle, mais cette direction de la discussion diverge par rapport à notre propos. L'opacité dont nous parlons peut prendre d'autres noms et d'autres *visages conceptuels*, comme *l'insaisissable* ou l'impondérable (le presque-rien) chez V. Jankélévitch, *le chiasme* chez M. Merleau-Ponty, ou *le devenir-imperceptible* chez Gilles Deleuze, *la scène secrète* chez Michel de Certeau, ou l'écart ou *la dé-coïncidence* chez François Jullien, et *le champ aveugle* chez Roland Barthes, pour citer des penseurs français.

Du côté des affects considérons tout *un hors champ* du savoir que l'on ne peut qu'appréhender parcimonieusement. Précisément là réside l'intérêt, afin de travailler une zone vibratoire de la connaissance sensible et langagière. On sait que pour Nietzsche l*'affectivité est à la base de toute pensée*, or ce fait a été longtemps dénié par l'idéologie scientiste, positiviste, et même métaphysique de l'époque. A contrario, le point aveugle est parfois complètement intégré à des formes de pensée qui tendent vers une *pensivité poétique* mais pas moins conceptuelle, du côté d'une certaine littérature moderne, comme chez Virginia Woolf, Kafka, D.H. Lawrence, M. Duras, B. Schulz, ou aujourd'hui avec D. DeLillo, O. Pamuck, M. Kundera, P. Modiano, pour ne citer que ces grands écrivains. Deleuze-Guattari écrivent : « Mais le régime de la machine de guerre est plutôt celui des *affects*, qui ne renvoient qu'au mobile en lui-même, à des vitesses et à des compositions de vitesse entre éléments. L'affect est la décharge rapide de l'émotion, la riposte »[5].

---

[3] Louis Marin, *De l'entretien,* Paris, Minuit, 1997, p. 66.
[4] Cf. Félix Guattari, « De la production de subjectivité », *Revue Chimères,* 1989, 4, Hiver.
[5] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, pp. 497-498.

Dès lors la *sensibilité* n'est plus à considérer comme une faiblesse, comme un retrait (ça peut l'être aussi, pourquoi pas ?) d'un sujet heurté par la violence du monde, mais, selon les analyses d'Evelyne Grossman, la sensibilité est la faculté de capter des forces, de s'en nourrir[6]. L'affect étant compris comme un état du corps qui se constitue d'instances infra-conscientes, instinctives, intuitives, émotionnelles, libidinales.

Les affects sont du côté du désir tantôt créateur tantôt destructeur, autrement dit dans une zone floue, tremblée, violente, et troublée. Ainsi l'esthétique des spectacles théâtraux de Roberto Castellucci aujourd'hui, créant des images opaques derrière des parois-écrans où des corps nus évoluent étrangement, à travers un jeu des lumières claires-obscures. Dès lors, les affects sont à mettre en rapport à des *objectiles*, c'est à dire des objets mouvants, aux contours flottants, vibratiles, multi-sensoriels. Ces objectiles rendent instables toute perception et redistribuent les affects en les affolant, les déplaçant. C'est exactement ce que font certains artistes contemporains avec des créations vidéo ou des installations. Car on pourrait parler aussi bien des spatialités en jeu en l'occurrence, de « spatialtiles » à travers lesquels des affects circulent et sont dé-stabilisés par la mobilité des regards bouleversés, comme on le verra.

A propos de Deleuze et l'art, la philosophe Anne Sauvagnargues utilise le terme d'*affectologie* afin de caractériser un double mouvement : « une affectologie, étude des pouvoirs d'affecter et d'être affecté qui caractérisent toute oeuvre »[7]. Définition que je reprends volontiers concernant notre recherche, puisque *j'affecte* et *je suis affecté* dans le rapport à une création, à un environnement, même théorique, mais ceci dans une opacité ou le trouble. Cette double affection opérant aussi bien dans le *mysterion* ou la magie, que dans une imperfection ou dé-coïncidence au monde. Car il s'agit de *ce qui est émouvant,* émotion en mouvance, qui suppose le trouble et l'imprévu des affects émergents. Il ne s'agit donc pas de la séduction qui est du côté du Pouvoir, c'est à dire d'une rationalité stratégique, un calcul ou manipulation des affects et désirs, afin de piéger l'autre, et de mettre en place un dispositif de capture et de domination.

Ainsi, affective est la perception des lieux qui n'est souvent que partielle, jamais totale, mais plutôt inachevée, lacunaire, ce que dit aussi Maurice Merleau-Ponty concernant notre rapport au réel. Certes on perçoit (visuellement, auditivement, tactilement, olfactivement) dans une présence au monde, mais aussi on discerne de manière sensitive le dehors par *échos*, par résonances, par détours, bref par l'imagination. On peut deviner, anticiper, rêver le monde qui nous entoure dans le moment de son appréhension physique ; l'expérience perceptive fonctionne aussi par *intuition* (Bachelard), par imagination, presque par divination,

---

[6] Voir le remarquable essai de Evelyne Grossman, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017, notamment le chapitre « Qu'est-ce qui nous affecte ? ».

[7] Anne Sauvagnargues, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005, p. 40.

ou magie. Toute la problématique du pressenti vient se glisser dans l'expérience perceptive du visible que nous faisons à travers les images notamment[8]. On entr'aperçoit le réel.

Juste un mot sur la méthode qui est celle des *réverbérations entre des domaines* de savoir, dans le sens où elle fonctionne par renvois, associations, par voisinages, une cartographie des relations, dans l'esprit des sciences nomades, se situant du côté d'une communication esthétique, ou anthropoétique du contemporain[9].

Pouvoirs du trouble.
Opacité du monde et suspensions atmosphériques : Photo / cinéma

J'ai découvert le diaporama *Half Life* du photographe Mickaël Ackerman en juillet 2009 aux Rencontres photographiques d'Arles, et cela a été un choc esthétique inattendu. Les différentes séquences constituent un dispositif visuel imaginé par l'artiste créant de l'intervalle entre les images dans un mouvement paradoxal de la fixité, affectant la perception, le spectateur dans sa temporalité présente. L'ensemble se pose comme une sorte de « document » subjectif, non identifié, sur l'état du monde et le devenir de l'homme dans un contexte contemporain et mondialisé. La tonalité générale parait ténébreuse, sombre, mélancolique, au premier abord. La succession des clichés photographiques s'enchaînant nous entraîne vers un univers tragique, qu'accentue la bande-son, mélange de bruits du monde (médiatiques, industriels) et d'une musique lancinante allant crescendo. Le mouvement de transition particulier au diaporama nous oriente vers une inquiétante étrangeté au sens visuel, une sorte d'esthétique de la désolation et de l'abandon. En ce sens on peut penser aussi à des images cinématographiques de Andreï Tarkovsky ou de Bela Tarr.

Tout cela peut paraître sinistre, mais souvent la beauté se niche dans la dimension grise du monde en non pas dans une joie obligatoire stéréotypée dont le masque du sourire serait l'expression hypocrite de sociétés et individus évacuant le tragique[10]. Par le procédé diaporamique, sorte de lanterne magique à l'origine du cinéma, qui serait revisité et renouvelé paradoxalement par l'acte photographique. Parallèlement, un livre de ces photographies fixes a été publié en 2010 chez Delpire, avec une présentation de Denis Kambouchner qui écrit fort justement à propos de cette œuvre : « c'est une constellation hallucinée d'images d'exil et de

[9] Pour de plus amples considérations méthodologiques, voir Alain Mons, *Les lieux du sensible*, Paris, CNRS éditions, 2013, le chapitre « Pensée voyageuse et chantier existentiel. Anthropologie singulière : les alentours du sensible ».
[10] Georg Simmel, *La tragédie de la culture*. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Marseille, Rivages, 1988. Voir surtout l'introduction de Vladimir Jankélévitch.

fantômes, où les lieux et les hommes nous absorbent dans la même aura noire. *Half Life* implique son spectateur dans l'expérience limite qui l'a constitué »[11]. On sait que Michael Ackerman a photographié beaucoup de lieux dans le monde qui ressemble à une tragédie obscure, notamment il fait de nombreuses images en Pologne, dans des villes comme Cracovie, Lodz, Varsovie, comme opérant un retour sur les lieux des fantômes de l'histoire tragique.

Beaucoup d'images d'Ackerman sont comme dévorées par l'ombre contaminant les bordures du visible, ou même le cœur de l'image. D'autre clichés sont flous, entachés, entamés par le temps. Cela fonctionne par « série » : une rue délabrée la nuit, un couple enlaçant, une petite fille inquiète, puis une chambre sombre où une personne indistincte est allongée dans un rayon de lumière provenant d'un soupirail, puis un avion impressionnant arrivant à la droite du cliché, puis des nudités de corps étendus, et des rues, des visages furtifs, des reflets, des formes *transparaissantes*… On n'en finirait pas de pénétrer dans les détails et de s'y perdre comme dans un labyrinthe de suites associatives.

Cette *phénoménographie du réel* intègre cependant les détails dans *une série*. Pourrait-on dire qu'il s'agit là d'une œuvre existentielle au sens total du terme ? Oui et non, car entre ces deux pôles, l'excès et le vide, toutes les modulations sont possibles dans les interstices se creusant entre les images. Les séries sont donc impliquées les unes dans les autres, selon des indices de variation, des progressivités ou des décalages, dans une sorte d'emboîtement où chaque séquence contient déjà toutes les autres en germe[12], dans un encastrement des images-lumières en opérant selon des « méthodes infinitésimales ».

Il s'agit pour l'artiste de créer des atmosphères, presque au sens climatique : pressions, dépressions, variations, perturbations. Mais aussi dans un sens psychologique ou ontologique : situation de soi, environnement, ressenti singulier, inconscient en jeu, circonvolution du vivant. Il me semble que ce double sens de « atmosphère" caractérise bien l'œuvre en question, et bien d'autres créations dans les arts contemporains, rendant compte de la condition de l'espèce humaine prise dans des « milieux », dans des univers de formes variées et clos à la fois. Peter Sloterdijk parle de « l'élévation de l'atmosphérique au rang de théorie »[13], ainsi ce domaine agence le micro-logique, le flou, le fugitif, la suspension, des voisinages de formes et de matières, qui constituent d'ailleurs des propriétés de l'écume. N'avons-nous pas tous ces éléments en des suspensions atmosphériques dans l'enchaînement de nos images ? Une esthétique figurative et dé-figurante est à l'œuvre, permettant d'interroger les devenir de la forme humaine dans l'énigme du monde tel qu'il se présente à nous et disparait. Une *opacité* envahie l'étendue du

---

[11] Michael Ackerman, *Half Life*, Paris, Delpire éditeur, 2010. Voir l'*Introduction* de Denis Kambouchner.

[12] Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p. 84.

[13] Peter Sloterdijk, *Ecumes. Sphères III*. Traduit par Olivier Mannoni, Paris, Hachette – Pluriel, 2005, p. 30.

visible, autrement dit un trouble qui déjoue toute transparence dans la représentation[14] lorsqu'un motif en contamine un autre par glissements, lorsqu'une figure se *surimpressionne* à une autre visiblement ou invisiblement. Le déroulement diaporamique nous fait basculer vers cette opacité vitale qui résiste, où se jouent un en-deçà et un au-delà de la représentation, dans la scénographie imaginaire.

Les Installations de l'instable.
Arts contemporains et vertige des corps et des lieux

Aujourd'hui beaucoup de dispositifs-installations ont pour particularité de déborder le lieu d'exposition classique, de faire chavirer nos perceptions, en les déstabilisant. Des *tactiques de l'instabilité* sont expérimentées à travers la multiplication des images fonctionnant en échos multiples, ou bien en creux les unes par rapport aux autres. Il s'agit aussi de débaucher les codes des genres artistiques ou médiatiques, en exaspérant ou en annulant le lieu d'exposition, en déréglant ou désorientant la place du spectateur. Bref les installations sont souvent instables, si j'osais un néologisme on parlerait plutôt des *instabilisations*, surtout depuis les années 1980. Parallèlement en effet à cette période, les scénographies théâtrales et chorégraphiques ont été bousculées, débordées, basculées ; on peut penser au théâtre de Richard Foreman, aujourd'hui celui de Romeo Castellucci[15], ou aux chorégraphies de Pina Baush, de Meg Stuart, de Sacha Waltz, aux performances vocales et corporelles de Meredith Monk, ou bien celles de Yann Fabre maintenant, « déglinguant » les codes et les genres, mais selon des glissements esthétiques surprenants, subtils, ou violents. Pourquoi de telles expérimentations scénographiques? Sínon pour nous faire éprouver notre corps et notre regard de nouvelles manières, et de mettre à l'épreuve nos sensiblités en les renversant, en les bouleversant.

Examinons plus précisément quelques perturbations atmosphériques induites par certaines installations visuelles. Prenons la création d'Oscar Munoz, *La fragilidad de las imageres* montrée lors de son exposition au Jeu de Paume en 2014 ; la décomposition et disparition des images sont à l'œuvre grâce à des procédés numériques sans pour autant anesthésier leur présence. Les images nécrologiques *biographias* (2002) disparaissent au fond d'une vasque comme dans *Narciso*, mais elles réapparaissent contredisant l'assignation de l'heure de la mort,

[14] L'auteur note : « opacité, en bref, désignerait dans la représentation tout ce qui déjoue sa transparence aux choses, au monde, à l'être qu'elle re-présente au regard » (Louis Marin, *De l'entretien*, Paris, Minuit, 1997, p. 66).

[15] Une pièce de Romeo Castellucci, *The Four Seasons Restaurant*, Théâtre de la ville, avril 2013, où toute la dernière scène se transforme en une véritable installation contemporaine lumineuse, les acteurs disparaissant totalement.

c'est le *projet pour un mémorial* où des individus refusent de se dissoudre dans l'anonymat de l'histoire criminelle (les disparus des dictatures d'Amérique du sud : Colombie, Argentine, Chili, Brésil). Et dans *Linea del destineo* (2006), Munoz contemple son reflet dans une flaque d'eau au creux de ses mains, l'image réfléchie se forme et se dissout constamment à mesure que l'eau s'échappe, dans une fluidité vraiment magique. Or il faut situer ces créations vidéo étonnantes dans un vaste ensemble spatialisé de photos, de documents, d'objets indiciels, d'empreintes, de moulages, de pyrogravures, de sérigraphies de portraits de disparus révélés par le souffle des spectateurs, par des miroirs éparpillés. Ainsi dans un tel lieu à la fois intense et vacant, l'image est en flux, *apparaissant et disparaissant* incessamment, produisant des impressions subtiles ou vertigineuses.

Une *esthétique de l'instable* exprime ou manifeste une ontologie de l'évènement catastrophique potentiel ou ayant eu lieu (les installations de Christian Boltanski concernant la Shoah), ou de l'accident contingent, d'un chaos interne au monde : « le mouvement chaosmique, qui consiste à faire un aller et retour permanent entre le chaos et la complexité, ne s'arrête pas forcément au degré zéro. Il rencontre des strates, des plis, que j'appelle des plis autopoïétiques »[16]. N'est-ce pas précisément ce que nous proposent de vivre de façon sensible les installations contemporaines ? Or ce *mouvement chaosmique* est aussi celui des cultures dans lesquelles nous évoluons qui sont entremêlées ou entrechoquées, où circulent les images médiatiques du monde, où les « plis autopoïétiques » peuvent se produire aussi à partir d'une mutation incertaine dans laquelle nous sommes plongés assurément.

Par ailleurs, Philippe Parreno a lui aussi proposé un espace visuel montrant le joueur de foot Zidane pris sous différents angles par une dizaine de caméras lors d'un match, chaque écran restitue l'image des états d'être du champion pris de face, de dos, de biais, à l'écart, en attente, dans une grande salle plongée dans le noir zébré par la lumière des écrans. Mais cet espace fait partie d'un vaste ensemble de lieux successifs où il y a des diffuseurs d'électricité déglingués, en panne, d'autres vidéos projetées, des photos géantes, des effets de translucidité ou d'obscurité, s'étalant comme un *continuum hétérogène* lors de sa rétrospective au Palais de Tokyo (2015). Le regard du visiteur est *mis en abime* puisque confronté à la multiplicité des images d'un corps et d'un visage connu, avec laquelle il doit s'adapter ou s'échapper, soit par l'expérience de la désorientation, d'une béance intérieure, ou soit avec la possibilité d'une réappropriation sensible à travers le cheminement de ses propres images mentales et tâtonnements sensibles.

Tous éléments qui renvoient à l'expérience d'un *vertige de soi* à travers un environnement instabilisé, dont certainement l'allemand Gregor Schneider est devenu maitre en la matière. Sans vouloir s'appesantir sur ce cas, on se souvient en

---

[16] Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes – Imec, 2013, p. 89. Voir le chapitre « Chaosmose, vers une nouvelle sensibilité ».

effet de son aménagement spatial à la Maison Rouge à Paris en 2009, sorte d'habitat bizarre reconstitué dans lequel les spectateurs entraient un par un (sauf les cardiaques). Le corps du visiteur en est vraiment *affecté* une fois évoluant tant bien que mal dans une sorte de *sas mouvant* et incertain que serait cet habitacle déformé et détourné de nos repères habituels. Il s'agit de faire ressentir la fragilité et la perte de contrôle qui constituent le vivant dans les constellations existentielles, donc de dépasser la relation à l'outil technique et sa maitrise utopique, pour favoriser une relation de réciprocité réelle laissant toute sa place à l'improvisation, à une expérience de perte permettant de se retrouver vraiment. Il est vraisemblable que ce genre d'installations renvoie à un tournis de l'angoisse, c'est à dire à un décalage intérieur entre notre aspiration à être pleinement, à déployer nos potentialités de connaissance et d'amour, et la rencontre d'un réel obtus qui fait obstacle à nos désirs profonds et nous laisse dans l'insatisfaction, le vide et l'amertume. En vérité il y a un « double vertige », nous fait remarquer François Gachoud, « celui de l'exposition au néant, mais aussi celui d'une liberté créatrice de tous ses possibles »[17], nous sommes comme *pris de vertige* devant ces dimensions induisant la multiplicité et l'infini. Tout cela s'oppose à une société prônant l'idéologie d'une harmonie factice et aseptisée, une façade lisse des êtres et des choses, de la séduction commerciale, qui opère l'économie des aspérités, des contradictions, des déséquilibres, de la controverse.

Une curieuse intimité.
Territoires du désir : Littérature

Continuons notre enquête à travers la littérature. La description romanesque de l'apparition de l'émotion n'insiste pas uniquement sur la violence et la sauvagerie de celle-ci. D'autres contextes expressifs sont à envisager dans leur complexité et leur sophistication, sinon perversion, où le sentiment d'incongruité ou du moins d'un évènement *déplacé* n'en est pas moins fort. C'est le cas de deux écrivains qui sont à la fois connus et pas très bien connus en France, Witold Gombrowicz et Don Delillo, l'un polonais l'autre américain. Ils sont une sorte d'expressionnistes des territoires subjectifs, où une émotion impromptue advient de façon très déconcertante. Ceci aussi bien pour les personnages du récit que pour les lecteurs du roman, une fois encore.

Comme dans le roman au titre trompeur et ambiguë *La pornographie* publié en 1960, de l'écrivain d'origine polonaise Witold Gombrowicz, où plusieurs passages mettent en scène le surgissement inopiné d'un *désir fantasque*, extravagant, bien que restant souterrain, obscur. Ainsi la scène où deux hommes adultes, Frédéric et le narrateur, qui font en sorte que se rencontrent deux jeunes gens, la fille Hennia

[17] François Gachoud, *La philosophie comme exercice du vertige*, Paris, Cerf, 2011, p. 131.

et le garçon Karol, de telle façon qu'ils ont l'impression *d'offrir* la jeune fille au garçon. En tout cas, cette rencontre apparemment innocente de deux jeunes corps provoque sur ces hommes mûrs s'ennuyant en province, donc débordant d'imagination, de désirs complexes et latents, certains diraient pervers, l'opportunité d'un passage à l'acte. L'écrivain étant passé maître *à distiller le trouble* s'insinuant dans les interstices de la vie sociale et des communautés aléatoires qui se forment et se défont. Son écriture est nerveuse, précise, très métonymique, elle insiste sur des détails prenant des dimensions hallucinatoires. Par exemple à travers une séquence très simple où les quatre protagonistes jouent une scénographie subtile et impudique : dans une cour la fille relève le bas du pantalon trop long du garçon, sur la suggestion de Frédéric, cela ne dure que quelques secondes. Mais ce simple geste et cette posture dans un lieu public, provoque une tension extraordinaire liée à une offrande fantasmée, à une impudeur subtile, à une effraction vertigineuse du désir dont chacun est conscient spontanément, et où chaque personnage joue une partition obscure.

Gombrowicz écrit :

> Non attendez. Elle peut le faire, elle.
> Il répéta :
> – Elle peut le faire, elle.
> L'impudeur de cette exigence – c'était comme de pénétrer en eux par effraction – recelait l'aveu : c'est ce que je veux, ce que je désire… il les introduisit ainsi dans la dimension de notre désir, du désir que nous avions d'eux[18].

Le désir érotique est lié à une nudité étrange car quasiment invisible ou très partielle, elliptique, à une offrande sexuelle supposée, insinuée, purement fantasmée. Il y a un *pouvoir de la suggestion* qui perturbe les codes de la bienséance, bien que rien ne soit ostentatoirement provocateur. Certes nous passons bien d'une représentation de la perversion à une perversion de la représentation, c'est bien ce qui a lieu avec Gombrowicz en effet dans son écriture, mais de façon modulée, furtive, presque insignifiante, impressionniste. Nous sommes alors dans ce que j'ai nommé une *affectologie de l'érotisme*[19], car la puissance du désordre se situe entre les mots et les images, dans les interstices, dans ce qui est suggéré, exprimé virtuellement, dans les tournures poétiques du langage, dans une vacillation ontologique du sens. Ce qui anime Gombrowicz est *le jeu du trouble* et de l'enivrement cérébral dans des situations obscurément ébauchées, pour aboutir à un désir de l'immaturité qu'il revendique.

---

[18] Witold Gombrowicz, *La pornographie*, Paris, Gallimard, 1995, p. 59.

[19] Cf. Alain Mons, « La transgression des mots d'amour. Transpositions obscènes et littérature moderne. Une affectologie de l'érotisme », in Fréderic Bravo (dir.), *L'Insulte*, Bordeaux, PUB, 2015, pp. 305-324.

Cette hétérogénèse, ou cette espèce d'éthologie humaine dans un lieu public, on la voit à l'œuvre dans un roman extraordinaire de Don DeLillo, *Point Oméga*, traduit en français en 2010. Une « scènopoïétique » se produit dans un musée le MOMA à New York, lors d'une installation du plasticien Douglas Gordon intitulée *24 hours Psycho*, qui ouvre et ferme le récit. Les personnages se retrouvent à voir cette œuvre-performance puisqu'il s'agit d'une vidéo re-déroulant à l'extrême ralenti, image par image, le célèbre film d'Hitchcock *Psychose* avec Anthony Perkins dans le rôle de Norman Bates. Dans le dernier chapitre du roman, le narrateur est un homme seul, il est dans la pièce où il voit cette œuvre vidéo en continu re-visitant le film originel seconde par seconde selon une étrange et lente gestation du temps cinématographique ; il est isolé dans le noir de l'espace d'exposition, de la projection. Soudainement une voix de femme à sa gauche s'adresse à lui dans l'obscurité, *elle fait irruption* dans l'abandon de l'homme produisant une émotion soudaine. Alors que le spectateur est renvoyé inexorablement à sa propre solitude dans l'interaction avec l'installation, une parole féminine improbable s'élève dans ce contexte peu favorable à la communication humaine et lui parle. Cela provoque une émotion trouble, comme si le feu et la glace se rencontraient et libéraient des forces. Là se situe la subversion de la situation, puisque normalement lors d'une « expo » chacun reste dans sa réserve individuelle si l'on est seul, dans une solitude spéciale même et surtout dans les arts dit interactifs. La parole adressée et inattendue de la femme vient *casser* le dispositif de mise à distance propre à la projection cinématographique où les spectateurs restent confinés ou comme pétrifiés.

DeLillo écrit : « C'est alors qu'une voix s'éleva. 'Qu'est ce que je suis en train de regarder, là ?', dit la voix », et « La chose ne s'était pas produite jusqu'à présent. N'était, en quelque sorte, jamais censée se produire. Qu'on s'adresse à lui. La présence, il ne savait comment, de cette femme à côté de lui subvertissait toutes les lois de la séparation »[20].

Une curieuse intimité a lieu inopinément, une *intimité de nulle part* pourrions-nous dire avec l'auteur américain. On est bien dans l'évènement d'une *rencontre* telle qu'elle puisse faire basculer l'existence, entre l'Autre et soi, autrement dit ce qui « produit un lieu propre à l'intime en déployant une subjectivité infinie »[21], comme l'écrit François Jullien. Ce lieu de l'intime est donc *déterritorialisé*, décalé de son centre habituel, *l'intérieur est ailleurs* et cela nous prend de court, peut sembler à la limite de l'indiscrétion. Une curieuse immersion des subjectivités se produit dans le noir et dans la proximité des corps invisibles, une attente d'un dire scandé par des silences, un imaginaire entrelacé à deux dans l'espace, comme étant ensemble dans le noir de l'exposition. Ce lieu de l'intime qui émerge dans un espace public ou semi public induit un *imaginaire lové* de façon impromptue entre

[20] Don DeLillo, *Point Oméga*. Traduit par Marianne Véron, Paris, Acte sud Babel, 2010, p. 124.
[21] François Jullien, *De l'intime,* Paris, Grasset, 2013, p. 89.

deux êtres improbables ou quelconques. Puisque l'intime dit à la fois le retrait radical et le partage total avec l'Autre, selon François Jullien[22] ; l'on comprend bien dans la séquence de *Point Oméga* que les passages souterrains opèrent de l'un à l'autre.

Le frayage de cette parole surgissant du noir, consiste à transiter continuellement du dedans au dehors, en soi et hors de soi de telle façon qu'un autre territoire existentiel se *superpose* dans l'expérience.

La guerre du sensible.
Programmation, usages de l'imagination, et vita contemplativa

Ne sommes-nous pas aujourd'hui engagés dans une bataille du sensible et de l'imagination dans une société hypermédiatique ? Certaines créations qui nous émeuvent nous poussent à déplacer les points de vue, à réinterpréter en fonction de critères non prévus, elles sont donc le contraire de *la programmation* des choses et de la mise place de critères rigides appliqués à la vie et à l'esprit. D'où l'importance de pratiques alternatives qui échappent à une programmation généralisée qui a remplacé la planification des subjectivités. Nous sommes passés de la société planifiée, productiviste (industrielle) à la société programmatique, performative, fluide (post industrielle, informatique). Même si les deux modèles peuvent se superposer, comme en Asie par exemple, ils se perpétuent à travers des appareils de capture des subjectivités sociales et individuelles. A contrario, l'usage de l'imagination est une expérience profondément mystérieuse, elle a un lien avec l'enfance sans aucun doute, au sens où l'entend Giorgio Agamben lorsqu'il écrit « l'expérience est le *mysterion* qu'institue tout homme du fait qu'il a une enfance »[23], et ceci n'est nullement mystique mais nous pousse vers une parole de vérité.

A ce point de jonction se situent les enjeux d'une *guerre du sensible et des imaginaires* traversant les frontières du visible. Comme nous le répétons, cette guerre civile en quelque sorte est celle d'un *contexte contemporain* où des machines médiatiques, des conglomérats industriels de la culture, capitalistiques, tendent à modéliser les esprits, avec le plus souvent des productions audio-visuelles lisses, parfois abrutissantes, sous-tendue par une manipulation émotionnelle réglée. Cependant il faut nuancer le diagnostic, car il y a parallèlement une qualité non négligeable de certaines séries télévisuelles par exemple, scandinave, américaine, anglaise ; comme on peut le constater dans cette

---

[22] *Ibidem*, p. 29 : « plus ce qui est en jeu est intime, plus profond en est le partage. Mais surtout que seul ce qui est intime veut s'offrir et le peut ».

[23] Giorgio Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989, p. 66 : « Ce mystère n'engage pas l'homme au silence ni à une mystique de l'ineffable, mais le voue au contraire à la parole et à la vérité ».

dernière décennie, en y prenant un plaisir délectable en tant que *spectateur sériel*. Cependant la tentative de *standardisation de l'imaginaire* est un fait mondial, malgré les hétérogénéités émergentes et déclinaisons culturelles particulières. Mais la notion de « spectacle » rend-t-elle encore compte adéquatement de ces jeux de renvoi complexes des images entre elles, des effets pervers, et des enchevêtrements des productions subjectives sur les nouveaux supports des réseaux médiatiques ?

Boris Groys parle aujourd'hui d'une société du spectacle mais sans spectateurs réels, ce qui semble vraiment paradoxal. Avec les modes de communication contemporains et les réseaux sociaux, la notion de spectateur au sens « passif » ou plutôt suspendu, devient problématique puisque chacun *active* maintenant sa part d'« acteur » au spectacle du web[24]. Alors certainement la *vita contemplativa* n'a pas disparue, bien qu'elle soit une cible préférée pour tous les activistes de la techno-économie dominante qui ne cessent de la pourchasser au nom de l'effort et de la réussite sociale. Néanmoins elle s'est déplacée du coté de spectateurs en mouvement, elle se faufile dans une diffusion des images et une circulation du visible en continu. Le regard prend alors des allures de nomadisme, oscillant entre des modalités du voir que sont le perçu, l'entraperçu, et l'imperceptible.

Assurément ce qui est interrogé c'est *la production de la subjectivité*[25] comme la désigne Félix Guattari, puisque c'est elle qui oriente les sociétés à travers les modes existentiels. En effet, avec la dimension émotionnelle, ce sont les affects qui se manifestent dans leur ambivalence. Je peux *être affecté* par ce qui m'entoure si je suis plus ou moins attentif et ouvert aux sensations éparses, mais *j'affecte* moi-même mon environnement en retour selon ma subjectivité particulière ou mon inconscient. Ce double jeu constitue le champ expérimental d'une *affectologie,* pourra-t-on dire, qui passe par les corps, où la subjectivité est collective aussi bien que singulière. Dans la perspective d'une réappropriation du sensible dans les espaces corporels et incorporels, certaines créations contemporaines peuvent permettre le déploiement de constellations ontologiques imprévues. Selon Guattari, il s'agit de favoriser « la réappropriation processuelle de la production du monde »[26] à travers une plasticité de la *subjectivité collective*, c'est-à-dire des sujets qui face ou en dehors des systèmes dominants de la réduction ontologique vont *reconstruire la sensibilité* à travers la poésie, la musique, la relation amoureuse, l'écriture, les expériences urbaines ou paysagères.

---

[24] Boris Groys, *En public. Poétique de l'auto-design*. Traduit par Jean-Luc Florin, Paris, PUF, 2015, p. 112 : « La pratique de l'autodocumentation est désormais devenue une pratique de masse, accessible à presque tout le monde »…dès lors : « cela signifie que l'art contemporain est devenu une pratique de masse, et même une obsession de masse ».

[25] Félix Guattari, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, p. 149 : « On peut se demander si ça n'a pas été toujours l'objectif de toutes les sociétés de produire de la subjectivité, les productions matérielles n'étant que des médiations vers cette maîtrise de la production de subjectivité ».

[26] *Ibidem*, p. 96.

Ce sont de tels enjeux que nous avons examinés avec la photographie, le cinéma, les arts contemporains, la littérature. Puisque la *conjugaison du sensible* se caractérise à la fois par une expérience physique et immédiate des espaces vécus, et par l'imagination comme opérateur mental des hors champs démultipliant le sujet cognitif, nous faisant accéder à la vacillation du visible qui accompagne un pluralisme ontologique hautement souhaitable. Félix Guattari dans un texte de circonstance en appelle à la résistance des gens qui reconstruisent la sensibilité « à travers la poésie, la musique, des gens qui reconstruisent le monde à travers une relation amoureuse, à travers d'autres systèmes urbains, d'autres systèmes pédagogiques. Elle est (la résistance) la reprise en compte, la réappropriation processuelle de la production du monde »[27], écrit-il de façon généreuse, d'autres diraient utopique. Il est certain que dans un contexte de transparence technocratique et de programmation temporelle, caractérisant un projet biopolitique à propension totalitaire, il s'agit de réintroduire du suspens ou de l'aléatoire, du hors champ ou du point aveugle, une façon de se réapproprier le réel dans ses singularités.

La faille est celle des affects. Elle agit tantôt dans le macroscopique, le volume du monde, l'ébranlement volcanique ; tantôt dans le microscopique, sur de fines peaux, dans des atmosphères subtiles, dans l'état gazeux, à travers les écumes du temps. Elle dessine de toute façon des environnements hyper-sensibles qui annoncent la Ruine, c'est-à-dire la désagrégation des matières, le processus d'effondrement. Comme si toute architecture dès le départ « contenait » sa propre ruine, dans le double sens du verbe c'est à dire d'intégration et de désintégration, mais aussi avec le souci d'empêcher un tel processus de s'accomplir, du moins trop rapidement. Ce battement entre le contingent et le perpétuel, me semble explicitement à l'œuvre dans la création contemporaine.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *L'usage des corps*. Traduit par Joël Gayraud, Paris, Seuil, 2015.

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire.* Traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 1989.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970.

DELILLO, Don, *Point Oméga*.Traduit par Marianne Véron, Paris, Acte sud Babel, 2010.

GACHOUD, François, *La philosophie comme exercice du vertige*, Paris, Cerf, 2011.

GROSSMAN, Evelyne, *Éloge de l'hypersensible*, Paris, Minuit, 2017.

GROYS, Boris, *En public. Poétique de l'auto-design*. Traduit par Jean-Luc Florin, Paris, PUF, 2015.

GUATTARI, Félix, « De la production de subjectivité », *Revue Chimères,* 1989, 4, Hiver.

[27] *Ibidem*, p. 96.

GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que l'écosophie ?*, Paris, Lignes – Imec, 2013.
KAMOUCHNER, Denis, *Introduction*, in Michael Ackerman, *Half Life*, Paris, Delpire éditeur, 2010.
JULIEN, François, *De l'intime,* Paris, Grasset, 2013.
LORDON, Frederic, *La société des affects,* Paris, Seuil, 2013.
MARIN, Louis, *De l'entretien,* Paris, Minuit, 1997.
MONS, Alain, *Les lieux du sensible*, Paris, CNRS éditions, 2013.
MONS, Alain, « La transgression des mots d'amour. Transpositions obscènes et littérature moderne. Une affectologie de l'érotisme », in Fréderic Bravo (dir.), *L'Insulte*, Bordeaux, PUB, 2015, pp. 305-324.
SAUVAGNARGUES, Anne, *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2005.
SIMMEL, Georg, *La tragédie de la culture*. Traduit par Sabine Cornille et Philippe Ivernel, Marseille, Rivages, 1988.
SLOTERDIJK, Peter, *Ecumes. Sphères III*. Traduit par Olivier Mannoni, Paris, Hachette – Pluriel, 2005.

A WAR OF SENSIBILITIES. THE OPACITY OF THE AFFECTS AND THE EMOTIONAL CREATIONS (*Abstract*)

This paper starts from the assumption that there are no affects unless one experiences the opacity of the world. Opacity is the concept designating that what transcends transparency, the insensible, the ineffable, the desire, the parallel spaces, the uncertainty, the gloom, the black matter and the vital abyss. All these parameters are specific to contemporary art production, a sensible field, traversed by floating, vibrant, yet distinctive objects and bodies. This is the context in which "affectology" develops, because one is affected by one's surrounding world while simultaneously affecting it through one's own subjective self. This process is best portrayed through scenographic, theatrical, choreographic and videographic performances, as well as through art installations, and presupposes the capturing of forces that transcend shapes and artistic devices; the movement of obscure images (Ackerman), uncertain spectra (Ceylan), medium swirls (Munoz), violent emotions (M. Stuart, J. Fabre) and radical incongruity (Gombrowicz, Castelluci) represent aesthetic, social and existential models of a sensitive war machine set in a global standardization of perceptions and affections. Consequently, this article formulates a singular anthropology built through resonances and reverberations and which is regarded as a method of restoring a paradoxical aesthetic of contemporary world.

Keywords: the anthropology of emotions, affectology, uncertain spectra, the movement of obscure images, contemporary aesthetics.

UN RĂZBOI AL SENSIBILITĂȚILOR. OPACITATEA AFECTELOR ȘI CREAȚIILE EMOȚIONANTE (*Rezumat*)

Plecăm de la ipoteza că nu există afecte decât atunci când facem experiența opacității lumii. Opacitatea este termenul și conceptul care desemnează totodată ceea ce dejoacă transparența,

insesizabilul, ceea ce ne scapă, dorința, spațiile paralele, incertitudinea, sumbrul, materia neagră, abisul vital. Toți acești parametri pe care îi regăsim în creațiile de artă contemporană. Suntem în câmpul sensibilului traversat de obiecte și corpuri mobile, flotante, vibrante, și totuși distincte. În acest context o întreagă *afectologie* se dezvoltă, pentru că sunt afectat de acest mediu, dar ca răspuns, afectez realitatea prin subiectivitatea mea. Se constată în creațiile scenografice, teatrale sau coreografice, videografice, filmice, sau prin instalații. E vorba de captarea unor forțe care traversează formele și dispozitivele : deplasarea imaginilor obscure (Ackerman), spectrele incerte (Ceylan), vârtejurile mediumnice (Munoz), emoțiile violente (M. Stuart, J. Fabre), incongruența radicală (Gombrowicz, Castelluci) constituie modalități estetice, sociale și existențiale ale unei *mașini de război* a sensibilului, într-un context al standardizării globale a percepțiilor și a afectelor. O antropologie singulară construită prin rezonanțe și reverberații e văzută aici ca metodă pentru a restitui o estetică paradoxală a contemporanului.

Cuvinte-cheie: antropologie a emoțiilor, afectologie, deplasarea imaginilor obscure, spectre incerte, estetică contemporană.

LAURA MARIN

COMMENT LE NEUTRE MOBILISE-T-IL LA COLÈRE ?

Dans le cours que Roland Barthes consacre en 1977–1978 au Collège de France à la catégorie du Neutre[1], on retrouve parmi les trente figures qui l'exposent de manière discontinue et aléatoire la colère. Ce rapprochement paradoxal entre le neutre et la colère – émotion fondamentale, étudiée par de nombreuses disciplines, des sciences de la vie aux arts et les humanités, et première, si l'on pense à la place qu'elle occupe dans la littérature et la culture occidentales[2] – m'intéresse ici pour une raison bien précise : le neutre entre dans le vocabulaire des affects avec la figure de la colère. Il sort ainsi de sa logique structurale pour rejoindre le domaine de la vie et des modalités du vivre.

Évoquant dans les préliminaires du cours le désir qui a été à l'origine de son travail, Barthes avance un terme qui nous surprend tant par son orthographe que par l'usage qu'il en fait. Ce terme est « patho-logie » : « Le cours existe parce qu'il y a un désir de Neutre : un *pathos* (une patho-logie ?) »[3]. On se demande bien évidemment pour quelle raison Barthes force ici l'écriture du mot « pathologie », pour quelle raison précisément il le divise en deux. Est-ce pour mieux donner à voir les différentes cellules de sens qui le composent ? Est-ce pour réinventer le lien sémantique entre « pathos » et « logos » ? À quoi sert, au fond, cette étrange orthographe ? Et que révèle-t-elle du Neutre ? Ici, dans la partie introductive du cours, Barthes reste silencieux sur les enjeux et les effets de son geste. Mais ailleurs, à un autre endroit, dans la séquence où il développe la figure de la colère, on en trouve une explicitation qui suscite tout autant de questions. Barthes y

---

[1] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002. La catégorie du Neutre apparaît dans les champs du savoir en France à partir des années 1950. Posé par Roland Barthes en 1953 dans *Le Degré zéro de l'écriture*, et déployée tout le long de son œuvre, jusqu'au cours dont il est question dans cet article, formulé par Maurice Blanchot comme la condition par excellence de l'acte littéraire, le neutre ne cesse ne cesse d'interpeller et de travailler la pensée et la sensibilité de l'homme contemporain. Il renvoie littéralement à ce qui n'est « ni l'un ni l'autre », mais change de sens et de signification, parfois complètement et radicalement, selon les contextes et les champs du savoir qu'il traverse.

[2] *L'Iliade* d'Homère, texte qui fonde en quelque sorte la littérature occidentale, pose et pense la colère dès dans sa première ligne : « Chante, déesse, la colère d'Achille… ». Pour l'importance historique, politique, littéraire de cette émotion, voir également Peter Sloterdijk, *Colère et temps* (traduit par Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2007), qui propose une analyse « politico-psychologique » de la culture et la civilisation occidentales à travers cette émotion ; Pierre Pachet (dir.), *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris, Autrement, 1997 ; Éric Gagnon, *Éclats*. *Figures de la colère*, Montréal, Liber, 2011 ; Gisèle Mathieu-Castellani, *Éloge de la colère. L'humeur colérique dans l'Antiquité et à la Renaissance*, Paris, Hermann, 2012.

[3] Roland Barthes, *Le Neutre*, p. 38.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 24–32

emploie le terme de « patho-logie » pour désigner « le discours qui s'occupe du *pathos* »[4]. Le tiret court (trait d'union et de séparation à la fois) a ici une fonction ambivalente : d'une part, il suspend, neutralise, refuse le sens médical du mot « pathologie », considéré fort dépréciatif, trop normatif, voire répressif ; d'autre part, il permet de récupérer et de réinvestir avec du sens le mot grec *pathos*, qui apparaît à Barthes beaucoup plus adéquat que les mots français « état » ou « affect » pour aborder la question de la colère :

> Pour parler de cette figure [la colère], nous avons besoin de mots qui n'existent pas, ou qui existent mal en français : *état* (que nous emploierons cependant tant bien que mal) est trop abstrait : une manière d'être ? Cela renvoie plutôt à l'extérieur (style, silhouette) : *habitus*. *Affects ?* C'est un peu fort, un peu dévastateur, un peu « primitif » → le mot le plus intéressant si on lui restitue son être grec (et non français), c'est *to pathos* = ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait ; et aussi par opposition à *hè pathè* : état passif. → *to pathos :* au neutre : à la fois actif et affecté : retiré du vouloir-agir mais non de la « passion » → je ne crois pas forcer le mot ; en philosophie : *ta pathè* = les événements, les changements qui se produisent dans les choses → *to pathos :* champ moiré du corps, en tant qu'il change, traverse des changements[5].

Je suppose que Barthes a dû consulter le *Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly, dont la première édition apparaît en 1894, pour récupérer « l'être grec » du mot *pathos*. Selon Bailly, παθος signifie « ce qu'on éprouve, *p. opp. à* ce qu'on fait, *c. à. d. tout ce qui affecte le corps où l'âme, en bien ou en mal, surt. en mal* »[6], mais de cette définition générale qui se précise par la suite en trois volets, Barthes ne retient que l'usage abstrait du nominatif singulier *to pathos*, « ce qu'on éprouve, par opposition à ce qu'on fait », et l'usage philosophique (mais aussi logique et scientifique) du nominatif pluriel, *ta pathè*, « les événements ou les changements qui se produisent dans les choses »[7]. Il laisse de côté le sens qui allait nourrir l'usage du mot en français : « état de l'âme agitée par des circonstances extérieures, disposition morale », ainsi que son acception rhétorique[8]. C'est dire

---

[4] *Ibidem*, p. 111.

[5] *Ibidem*, p. 107.

[6] Cf. l'entrée παθος (p. 1437) dans l'édition de 1935 du *Dictionnaire grec-français* d'Anatole Bailly, disponible en ligne sur www.lexilogos.com.

[7] *Ibidem.*

[8] Barthes s'occupe pourtant de l'acception rhétorique du mot *pathos* dans un texte qui date de décembre 1970, intitulé « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire » (repris dans Roland Barthes, *Œuvres complètes, III. Livres, textes, entretiens 1968–1971*, nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 527-601). Il désigne ici par *pathè* les affects ou les passions de celui qui écoute le discours d'un orateur. Il donne l'exemple de la colère, tout en ajoutant que ces passions sont à prendre « *dans leur banalité* » *:* « la colère, c'est ce que tout le monde pense de la colère, la passion n'est jamais que ce que l'on en dit : de l'intertextuel pur, de la "citation" ». Cela revient à dire que « les passions sont des morceaux de langage tout faits, que

que Barthes divise ici l'émotion[9] en deux, et nous fait remarquer sa capacité transformative : d'une part, les affects pris « dans leur banalité », autrement dit l'émotif, d'autre part, « l'affecté-actif », autrement dit la mise en mouvement des choses, qu'il n'ira pas chercher « du côté des méta-discours (*-logies*) mais du côté […] d'une philo-écriture : celle de Nietzsche »[10], et des lectures qu'en proposent des auteurs tels que Maurice Blanchot[11] ou Gilles Deleuze[12], fascinés (comme lui) par la phrase inaugurale sur la « volonté de puissance » comprise par Nietzsche en tant que *pathos* : « La volonté de puissance n'est pas un être ni un devenir, c'est un *pathos* »[13].

Ouvrant la boîte des étymologies et des interprétations originales (Blanchot et Deleuze à propos du thème nietzschéen du *pathos*), Barthes forge ici un concept qui lui permet d'opérer un déplacement important dans la dynamique du neutre : il passe d'une approche linguistique où le neutre nomme « une création structurale qui défait, annule ou contrarie le binarisme implacable du paradigme, par le recours à un troisième terme → le *tertium* »[14], à une approche plutôt

---

l'orateur doit simplement bien connaître ; d'où l'idée d'une *grille des passions*, non comme une collection d'essences mais comme un assemblage d'opinions » (p. 584).

[9] Un an plus tard, Barthes revient sur la question du *pathos* dans le cours consacré à *La préparation du roman* pour penser à l'aide de ce mot la relation entre le haïku et l'affect. Il rappelle en début de la séance du 3 février 1979 à quel point ce mot, « francisé d'une façon extrêmement péjorative », peut manquer de clarté. Il fait alors ces précisions quant à son usage : « Il va de soi que j'emploie ce mot sans connotation particulière, surtout dépréciative. Je l'emploie au sens grec (d'ailleurs souvent repris par Nietzsche) : tout ce qui est disons de l'ordre de l'*affect* ; on ne peut pas dire de la passion, bien que ce soit le sens étymologique de *pathos*, *pathe* au pluriel, ce qu'on subit, ce par quoi on est affecté, disons l'affect […] on pourrait dire aussi l'Émotion, mais l'émotion est un mot très fort en français, j'aimerais mieux dire Émoi, qui fait toutefois un peu vieillot, romance, émoi amoureux, après tout c'est peut-être ça, je dirais ému, l'*Ému*, en faisant de "ému" un substantif, la catégorie de l'ému » (Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–79 et 1979–80*, texte annoté par Natalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015, pp. 124-125). Quelques pages plus loin, au cours de la même séance, il fera cependant de l'affect un synonyme parfait de l'émotion : « l'affect, autrement dit l'émotion » (p. 137).

[10] Roland Barthes, *Le Neutre*, p. 111.

[11] Maurice Blanchot « Nietzsche et l'écriture fragmentaire », in *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 241 : « Or, qu'est-ce que la Volonté de Puissance ? *"Ni un être, ni un devenir, mais un pathos"* : la passion de la différence » (cité également par Barthes).

[12] Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 1997, p. 70 : « La volonté de puissance se manifeste comme le pouvoir d'être affecté, comme le pouvoir déterminé de la force d'être elle-même affecté. […] le pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité, mais *affectivité*, sensibilité, sensation ». Barthes cite également cette remarque de Deleuze, tout en remplaçant le mot « sensation » par « sentiment » : « ce pouvoir d'être affecté ne signifie pas nécessairement passivité mais *affectivité*, sensibilité, sentiment (Nietzsche a d'abord parlé de *sentiment de puissance*). Puissance : d'abord comme affaire de sentiment et de sensibilité, non comme affaire de volonté. Volonté de puissance : la forme affective primitive » (Roland Barthes, *Le Neutre*, pp. 111-112).

[13] Apud Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, p. 71.

[14] Roland Barthes, *Le Neutre*, p. 31.

phénoménologique (au sens élargi du terme), où le neutre nomme une double « passion », celle de « la différence qui sépare le vouloir-vivre du vouloir-saisir »[15] et celle de « la différence qui sépare ce vouloir-vivre […] de la vitalité »[16].

Il y a une vitalité du Neutre, et cette vitalité n'est pas ordinaire, mais « désespérée ». Barthes l'évoque d'ailleurs à différents moments du cours : d'abord dans l'argument, où il fait de la « protestation » la forme essentielle du Neutre, tout en renvoyant au poème de Pier Paolo Pasolini intitulé *Une vitalité désespéré*[17]; ensuite, dans le supplément de la séance du 4 mars 1978, que Barthes ouvre avec la lecture en italien de ce poème[18], puis dans le développement de plusieurs séquences du cours : « Images du Neutre »[19], « L'actif du Neutre »[20], « Oscillation »[21], « La retraite »[22].

Dans « Images du Neutre », figure qui précède « La colère », Barthes cite Pasolini après avoir tracé brièvement une histoire du Neutre faite de mauvaises images : images de l'échec, de l'impuissance, de l'indifférence, non pas à rejeter mais à déjouer :

> Nous n'avons pas à prendre parti contre cette image. […] Ce qu'on peut faire, c'est dériver en déplaçant le paradigme. → À la « virilité », ou à la carence de virilité, je substituerais volontiers la vitalité. Il y a une vitalité du Neutre : le Neutre joue sur l'arête du rasoir : dans le vouloir-vivre, mais hors du vouloir-saisir → je pense à la fin du poème de Pasolini déjà cité (*Poesia in forma di rosa*, Garzanti, 1964), chapitre V, IV :
>
> *« Mon Dieu, mais alors qu'est-ce que vous avez à votre actif ?*
> *— Moi ? (Un bégaiement informe, je n'ai pas pris mon optalidon, voix tremblante de gosse*
> *malade.) Moi ? Une vitalité désespérée. »*
>
> *(« Dio moi, ma allora, cos'ha lei all'attivo ?*
> *— Io ? — (Un balbetio nefando, non ho presso l'optalidon, mi trema la voce di ragazzo malato.)*
> *Io ? Una disperata vitalità. »)*[23]

---

[15] « Je quitte le vouloir-saisir, j'aménage le vouloir-vivre », dit-il parlant du Neutre comme objet du cours (cf. *Ibidem*, p. 39).
[16] *Ibidem*, pp. 39-40.
[17] *Ibidem*, p. 40. Bien des années plus tard, ce poème de Pasolini connaît une traduction partielle en français (cf. *Poésies 1943–1970*. Traduit par Nathalie Castagné, René de Ceccatty, José Guidi, Jean Charles Vegliante, Paris, Gallimard, 1990, p. 621).
[18] *Ibidem*, p. 61, note 1.
[19] *Ibidem*, p. 106.
[20] *Ibidem*, pp. 116-117.
[21] *Ibidem*, p. 174.
[22] *Ibidem*, p. 192.
[23] *Ibidem*, p. 106.

On peut penser en lisant ce fragment aux conditions dans lesquelles s'affirme la vitalité « désespérée » du Neutre : conditions extrêmes de la langue, d'une part, si l'on pense à la force d'attraction qui s'exerce dans ce couple de paronymes où la « vitalité » doit se confronter à la « virilité » moins pour se substituer à elle que pour affiner les sens, les différences, les nuances ; conditions extrêmes du corps, d'autre part, si l'on pense à ce que le *pathos* (« bégaiement informe », « voix tremblante de gosse malade ») restitue ici : une connaissance de la vie.

On comprend alors que Barthes invente le terme de « patho-logie » pour parler non pas d'un *pathos* dépourvu des attributs du tragique, du pathétique, de l'emphatique, ni d'une colère *ordinaire*, c'est-à-dire d'une disposition psychique ou d'un trait de caractère, que Claude Galien avait rangé dans la classe des « affects chauds », et René Descartes parmi les « passions composites » (dans *Passions de l'âme* la colère est située quelque part entre la haine et l'indignation). Il invente le terme de « patho-logie » pour parler d'une colère *spécifique*, une colère-valeur, une colère-évaluation : la « vitalité désespérée » du Neutre et son activité « ardente, brûlante »[24].

On comprend aussi que Barthes a besoin de diviser la colère en deux pour faire place à une question d'éthique (le Neutre comme mode de vie), où la colère n'est pas le trait d'un caractère, mais, pour le dire avec les mots de Marielle Macé, « l'engagement d'un rapport au réel, qui est aussi un engagement *pour* le réel »[25]. Barthes pensera cette question tantôt sur le mode d'une critique des émotions collectives, tantôt sur le mode d'une poétique de « l'émoi du moi »[26].

La colère comme soin

Après avoir dépouillé le *pathos* de son être français, Barthes évoque différentes formes de colère, tenues ici ensemble par le fait qu'en chacune le sujet en colère fusionne avec l'objet de sa colère, il ne fait qu'un avec sa colère, il est collé à elle, inscrit dans le présent de son emportement (emporté par la colère, le sujet coléreux peut aller jusqu'à sa perte). Ce sont des colères vives et profondes, que Barthes situe aussitôt à l'opposé du Neutre :

> Mythologiquement, le Neutre est associé à un « état » (*pathos*) faible, non marqué. Il se détache, se distance par rapport à tout état fort, marqué, emphatique (qui est, par là, du côté de la « virilité ») → on peut donner un exemple d'état fort de *pathos* marqué *la colère* : fonctionne bien comme anti-Neutre. Je connais trois « version » de la colère :

---

[24] *Ibidem*, p. 32 : « Le Neutre – mon Neutre – peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. "Déjouer le paradigme" est une activité ardente, brûlante ».

[25] Marielle Macé, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016, p. 301.

[26] Pour un développement de cette idée, je renvoie à Georges Didi-Huberman, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Minuit, 2017, notamment le chapitre intitulé « Oscillations du chagrin », pp. 77-168.

> 1) La colère comme fuite. Je renvoie ici à la *Théorie des émotions* de Sartre […]. *Cf.* l'évanouissement. La colère est en effet une espèce d'évanouissement, une perte de conscience, donc de responsabilité, dans l'excès. Il serait d'ailleurs curieux de dresser la carte de nos colères : la colère comme pathème (*to pathèma :* l'événement qui affecte) : quels sont nos « pathèmes » ? (Pour moi, qui ai peu de colères, sans doute par peur des effets de retour, de la culpabilité qui s'ensuit immanquablement, un pathème probable : l'attente → colères de café, de restaurant. Pourquoi ? Sans doute : humiliation, fantasme « royal » : « me faire attendre, moi ! » : refus de la situation transférentielle : attendre = s'en remettre passivement à un pouvoir, à une maîtrise : « à discrétion » : médecins, dentistes, banques, aéroports, professeurs ?)
>
> 2) La colère comme hygiène. Idée tout à fait courante, endoxale : l'accès de colère comme une saignée qui fait du bien → sortie inéluctable, naturelle d'humeur (mot physique). Bacon : « Vouloir étouffer en soi toute semence de colère n'est qu'une fanfaronnade de stoïcien » → d'où une morale de la mesure : contrôler sa colère, et surtout sa durée, sa fin. Bacon : s'abstenir de toute expression trop dure, de toute personnalité trop piquante ; se garder de révéler un secret par un mouvement de colère → idée de la colère utile : contrôler l'apparence du non contrôle, théâtraliser sa colère, la manipuler comme élément d'une épreuve de force. Et surtout : savoir y mettre fin : sagesse édictée par l'Écriture (citée par Bacon) : « Mettez-vous en colère, mais gardez-vous de pécher ; que le soleil ne se couche pas sur votre colère ».
>
> 3) La colère comme feu. Je pense ici à la très belle conception, mystique et cosmogonique, de Boehme. Boehme, à propos du monde et même de Dieu (en tant que père jaloux), emploie souvent les mots : *böse*, *grimmig* […] ; or ce n'est pas dans son esprit, à proprement parler, mal, méchant, mauvais → cela renvoie à une énergie (à un désir) = ardeur irritée et inquiète ; quelque chose de proche de *colère*, *fureur*, *courroux* = *ira*, *orgè* = feu dévorant (d'où le courroux de Dieu, comme feu qui tombe sur les hommes) : c'est le paradoxe de l'eau ignée, de l'eau-feu : le feu dans les veines : qualité de l'eau régale […] ou vitriol […][27].

À la lecture de ce fragment, on peut très vite remarquer que Barthes ne dit rien explicitement de l'autre colère, celle qui convient au Neutre. Il y en a pourtant une, car le Neutre proteste, il s'élève contre toute forme de pensée ou de parole binaire. Barthes parle d'ailleurs dès les préliminaires du cours de sa violence paradoxale : « comme objet, le Neutre est suspension de la violence ; comme désir, il est violence. Tout le long de ce cours, il faudra donc entendre qu'il y a une violence du Neutre, mais que cette violence est inexprimable ; qu'il y a une passion du Neutre, mais que cette passion n'est pas celle d'un vouloir-saisir »[28]. Et deux pages plus loin : « sa forme essentielle est en définitive une protestation »[29]. On pourrait alors aller chercher au cœur même de cette séquence la colère spécifique du

[27] Roland Barthes, *Le Neutre*, pp. 107-108.
[28] *Ibidem*, p. 38.
[29] *Ibidem*, p. 40.

Neutre, qui n'est pas nommée, ni thématisée dans le texte, mais indiquée – c'est mon hypothèse – à la manière d'une « figure »[30].

Les trois colères que Barthes décrit ici (la colère-fuite, la colère-hygiène, la colère-feu) traduisent toutes sur un mode passionnel le rejet d'une situation considéré par un sujet quelconque (homme ou dieu) comme intolérable. Ce n'est pourtant pas le genre de colère qui intéresse Barthes, car trop « marquée », trop « virile », trop « emphatique », trop « morale », et le Neutre, même quand « il est violence », se tient dans l'inexprimable de sa violence, c'est-à-dire dans l'irréductible à une forme d'expression, du fait de son intensité, justement (la « vitalité désespérée » du Neutre étant donnée à comprendre en ce sens intensif). Mais ce qui devient vraiment intéressant dans ce fragment, c'est la voie de détour emprunté par Barthes pour parler de ses propres colères : il loge dans une parenthèse qui prolonge la description de la première version de colère des aveux quant à cet affect destructeur. Il fait ici un exercice de nuance, stimule les intensités : il dit avoir « peu de colères », ce qui revient à en avoir cependant quelques-unes, et donne comme exemple d'événement qui l'affecte l'attente (dans un café, un restaurant, un aéroport, à la banque, chez le dentiste, etc.) avec tout ce qu'elle a d'humiliant pour lui. Cette humiliation, convertie aussitôt en crise d'orgueil, a tout pour éclater en accès de colère. Mais Barthes déplace ici sa colère, il en fait un usage non pas destructif, mais constructif. Comment ? Par une pensée tactique, une sorte de calcul, un jugement qui lui permet de mesurer les inconvénients et les avantages, donc d'évaluer, de valoriser, de se positionner. Il organise autrement dit sa colère : il anticipe les représailles, l'effet boomerang, la culpabilité inévitable, finit par renverser le rapport de forces : à la force « au premier degré (arrogante) »[31] il oppose la force paradoxale d'une faiblesse apparente, l'esquive, la retenue. Cette force définit chez lui le sujet neutre, un sujet qui « pourrait assister aux effets de sa force »[32].

Opposant son « peu de colères » aux colères du monde, confrontant autrement dit l'intensité qui lui est propre avec les intensités extérieures, il fait apparaître des nuances, cherche à définir avec le plus de justesse possible les états d'une réalité complexe, allant jusque dans son opacité et sa contradiction. On comprend alors que le conflit ainsi créé ne sert pas à vaincre ou à dominer mais à manifester, à faire connaître une cause, la cause du Neutre, précisément. Le Neutre revêt chez lui cette importance toute nouvelle. Il « n'abolit pas l'affect mais seulement le

[30] « Figure » au sens indiqué par Barthes dans les préliminaires du cours : « allusion rhétorique (= un morceau cerné de discours, repérable puisqu'intitulable) + un visage qui a un « air », une « expression » : fragment non pas sur le Neutre, mais dans lequel, plus vaguement, il y a du Neutre, un peu comme ces dessins-rébus où il faut chercher la figure du chasseur, du lapin, etc. » (*Ibidem*, p. 35).
[31] *Ibidem*, p. 119.
[32] *Ibidem*, p. 120.

conduit, en règle les “manifestations” »[33]. Et il le fait selon une pédagogie de la nuance qui va rarement sans colère, sans déploration, sans réclamation d'un mode d'emploi de la vie : « Ce que je cherche dans la préparation du cours, c'est une introduction au vivre, dit Barthes, un guide de vie (projet éthique) : je veux vivre selon la nuance. Or il y a une maîtresse des nuances, la littérature : essayer de vivre selon les nuances que m'apprend la littérature »[34].

Ce qu'il y a à retenir de cette colère de Barthes, c'est qu'elle n'est pas esthétisante, mais qu'elle se désigne comme vigilance, comme attention à ce qui pourrait mener aujourd'hui le jeu du gouvernement de soi et des autres. Résolution naturellement provocatrice si l'on pense à ce qu'elle restitue : une multiplication des colères qui « sont en quelque sorte des *soins*, qui réclament qu'on fasse attention à des vies »[35].

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », in *Œuvres complètes, III. Livres, textes, entretiens 1968–1971*. Nouvelle édition revue, corrigée et présentée par Éric Marty, Paris, Seuil, 2002, pp. 527-601.

BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002.

BARTHES, Roland, *La préparation du roman. Cours au Collège de France, 1978–1979 et 1979–1980*. Édité par Natalie Léger et Éric Marty, Paris, Seuil, 2015.

BLANCHOT, Maurice, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche et la philosophie* [1962], Paris, PUF, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Peuples en larmes, peuples en armes. L'œil de l'histoire, 6*, Paris, Minuit, 2017.

MACE, Marielle, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, 2016.

MACE, Marielle, « Une colère par amour de la vie », *Revue Europe*, mai 2018, 1069, numéro spécial « Georges Didi-Huberman », pp. 108-116.

PACHET, Pierre (dir.), *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris, Autrement, 1997.

SLOTERDIJK, Peter, *Colère et temps*. Traduit par Olivier Mannoni, Paris, Libella-Maren Sell, 2007.

[33] *Ibidem*, p. 249.

[34] *Ibidem*, p. 37.

[35] Cf. Marielle Macé, « Une colère par amour de la vie », *Revue Europe*, mai 2018, 1069, numéro spécial « Georges Didi-Huberman », p. 110.

HOW DOES THE NEUTRAL ACTIVATE ANGER?

(*Abstract*)

Anger is one of the figures that instantiate the category of the Neutral, as described in the lecture course offered by Roland Barthes at Collège de France in 1977–1978. At a first glance, relating a concept that has emerged from structural linguistics with a fundamental affect (not only from a psychological perspective but also from a cultural one) may seem a surprising approach. This surprising connection makes precisely the object of my interest here, especially because of its outcomes: firstly, it introduces the Neutral in the vocabulary of affects, and secondly, it places a special emphasis on the transformative capacity of affects. An analytic reading of the figure of anger allows me to investigate, within the framework of this article, the way in which Barthes divides the affect, oscillating between anger as a psychological phenomenon and anger as a value, or an evaluation. Thus, he initiates the thinking of an ethical problem: the Neutral becomes a life guide, a principle to live by, a (desirable) lifestyle, and not only a discourse operator.

Keywords: Barthes, the Neutral, *pathos*, anger, attention.

CUM ACTIVEAZĂ NEUTRUL FURIA?

(*Rezumat*)

Printre figurile care declină categoria Neutrului în cursul pe care Roland Barthes îl susține la Collège de France în 1977–1978 regăsim și „furia”. Această apropiere între o categorie a lingvisticii structurale la bază și o emoție fundamentală nu doar din perspectivă psihologică, ci și culturală, ne poate surprinde. Ea mă interesează aici tocmai prin efectele pe care le produce: pe de o parte, introduce neutrul în vocabularul afectelor, pe de altă parte, valorizează capacitatea transformativă a emoțiilor. O lectură analitică a figurii furiei îmi permite în acest articol să observ modul în care Barthes divide emoția, oscilând între furia ca fenomen psihic și furia ca valoare, ca evaluare. El face astfel loc unei probleme de natură etică: neutrul devine un ghid de viață, un mod de a trăi, un stil (dezirabil) de viață, nu doar un operator de discurs.

Cuvinte-cheie: Barthes, neutru, *pathos*, furie, atenție.

ALEXANDRU MATEI

ROLAND BARTHES ET LE MINIMALISME AFFECTIF

Il venait d'avoir 18 ans
C'était le plus bel argument
De sa victoire
Il ne m'a pas parlé d'amour
Il pensait que les mots d'amour
Sont dérisoires

Dalida, *Il venait d'avoir 18 ans*,
paroles de Pascal Sevran, 1973

Les jeunes n'aiment pas le trop-plein des paroles quand il s'agit d'exprimer des sentiments, des émotions. L'épanchement sentimental est « pathétique », adjectif dont la connotation négative s'est emparée depuis voici une décennie au moins. L'expression « minimale » paraît désormais plus apte à répondre aux besoins d'identification des jeunes, las de discours et avides des « faits ». A la question si Roland Barthes est un auteur *actuel* du point de vue de la sensibilité que ses écrits recèlent et dégagent, la réponse pourrait être aussi simple que tautologique : oui, pour les uns ; pas tellement, pour d'autres. Nous avons déjà essayé de trouver des explications pour la réception mitigée dont ses écrits ont écopé en Roumanie, à l'époque socialiste et même au-delà des années 1980 : c'est que, là où des intellectuels européens marginaux attendaient des modèles (méthodologiques) forts et une conduite scientifique exemplaire de la part d'un intellectuel occidental, Roland Barthes installe une figure versatile d'écrivain « artiste », parfois inconsistante du point de vue scientifique, souvent contradictoire par rapport au vœu d'homogénéité ou de progrès qui fait frissonner une communauté scientifique[1]. Le décalage était évident : en Roumanie, être actuel – « actualité » comme un régime d'intensités émotionnelles à faible intensité, soutenu par des principes éthiques « indolores »[2] – était mal vu des institutions culturelles et politiques engagées tant bien que mal dans une offensive mobilisatrice qui devait faire progresser un pays peu développé par rapport à ses partenaires européens.

[1] Alexandru Matei, « Lire Barthes en Roumanie socialiste : les enjeux du pouvoir et leur neutralisation », *Littérature*, juin 2017, 186, pp. 66-81.
[2] Voir le livre de Gilles Lipovetsky, *Le Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992, qui porte sur l'après Mai 68.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 33–44

1968 fut à la fois le moment qui a vu la traduction du premier ouvrage de Roland Barthes en roumain[3], mais aussi l'année de l'invasion soviétique à Prague. Il fallait lutter, les enjeux étaient graves (par exemple : contre le réalisme socialiste, pour une critique esthétique dans les lettres roumaines[4]). En plus, ce qui devrait être retenu par-dessus tous les griefs que les Roumains ont manifestés à l'encontre de Barthes – et ils ne sont pas les seuls à exprimer des mécontentements à cet égard, les exemples de la réception en Turquie ou en URSS nous le montrent[5] – c'est l'accusation d'irresponsabilité intellectuelle[6] : l'imputation lui est faite par Claude Bremond et Thomas Pavel dans un livre publié dans les années 1990[7], où les deux auteurs expliquent le succès public de Barthes dans les années 1960 et de la mode structuraliste à la française par des arguments épistémiques et moraux : il y avait, en France, une « opulence culturelle » qui encourageait l'apparition de « comportements intellectuels discrétionnaires » (le syntagme repris à Daniel Bell) qui concourraient ensemble à une atmosphère de « libertinage culturel » menant à des solutions épistémologiques fantasmatiques pour pallier au retard français dans les sciences humaines après la Seconde guerre. « C'est à cette logique que la mobilité intellectuelle de Barthes doit son irrésistible élégance décontractée »[8]. Pavel avait déjà remarqué l'élégance, cette fois-ci « savante », du style de *S/Z*[9].

Révolution révolue, technocratie à venir, comment y échapper ? Patrick French a raison de voir dans *Sade, Fourier, Loyola*, « une forme de réponse à Mai 1968 »[10] que la recherche du « comment vivre ensemble » ne fera que poursuivre. Il semble que, au seuil des années 1970, l'engouement pour un mode de vie « dangereuse », réunissant ainsi dans le « cool », selon Dinerstein, l'éthos du jazz, de l'existentialisme et du genre littéraire « noir », se décompose. Et au moment même où ce nœud, une fois défait, pousse divers groupes sociaux vers des éthos extra-occidentaux, dont une partie pourrait être rassemblée par le label New Age, Barthes connaît ses premières expériences japonaises. Barthes retrouve au Japon,

---

[3] Roland Barthes, *Despre Racine*. Traducere de Virgil Tănase, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1969.

[4] Voir par exemple, Adriana Stan, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în Romania*, Bucureşti, Muzeul Literaturii Române, 2017.

[5] Voir le livre de Sebnem Susan-Sarajeva, *Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.

[6] Il s'agit d'une irresponsabilité épistémologique, certes, mais pour autant que savoir égale vérité, et que la vérité possède un contenu moral, cette irresponsabilité devient une faute. Le mot « irresponsabilité » comme tel n'apparaît pas, sauf à la page 72, mais c'est une citation de Barthes, prise de S/Z, sur « l'irresponsabilité du texte » (*Œuvres complètes*, III, Paris, Seuil, 2002, p. 127) qu'affirme Barthes en l'occurrence pour signifier le travail libre de l'interprétation.

[7] Claude Bremond et Thomas Pavel, *De Barthes à Balzac, Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998.

[8] Tous ces syntagmes sont glanés dans la première partie du livre de Claude Bremond et Thomas Pavel, *De Barthes à Balzac*, p. 25.

[9] Thomas Pavel, « "S/Z", utopie et ascèse », *Communications*, 1996, 63, p. 160.

[10] *Ibidem*.

dans un monde dont il ne comprend pas la langue, une *écriture* que la parole ne vient plus brouiller. Le Japon est, en quelque sorte, le premier lieu « atopique » par rapport à l'opposition déployée inclusivement au sein du Pouvoir, entre une société « bourgeoise »[11] et un groupe « d'opposition » dont le but est de lui voler le pouvoir. Le Japon est à vrai dire une utopie en situation, pour Barthes : sans connaître le japonais, il n'a pas un accès intellectuel à la « structure mentale » des Japonais. Son ignorance lui offre en revanche la liberté d'une perception sinon pure de la société japonaise, du moins plus facile à écrire. Le Japon, pour Barthes, c'est un objet qui se rapproche de l'objet idéal que serait, désormais, le texte (un processus producteur de « différances » qui s'oppose à l'œuvre, objet achevé). Parlant de la cuisine japonaise, dans un entretien qu'il donne en mai 1970, Barthes oppose la rigidité du menu occidental à la complexité de celui japonais. Le journaliste ose remarquer « […] au Japon, un repas, c'est du Robbe-Grillet » à laquelle Barthes répond

> Beaucoup mieux que du Robbe-Grillet. Dans les restaurants japonais, le client reçoit un plateau sur lequel sont disposés les aliments et des baguettes pour prélever ces aliments. Les baguettes sont de merveilleux instruments de prélèvement, ce ne sont pas des agrippeurs, des saisisseurs comme nos fourchettes. Alors, on prélève une becquée de riz, une becquée de légumes confits et on revient au riz, puis on absorbe une gorgée de soupe, etc. Chacun compose son discours alimentaire d'une façon toujours absolument libre et réversible[12].

A l'élégance décontractée des années 1960 se substitue une élégance attentionnée, qui ne réclame plus le positionnement par rapport à l'actualité ou bien le démantèlement d'une pensée dégradée et figée, mais une gestualité lointaine, précise et minimale qui demande à la perception l'effort d'épouser des contours imprécis. Le Japon de Barthes est vraisemblablement le lieu d'un type de « révolution » non révolutionnaire, un geste qui ne remplace pas un pouvoir par un autre dans un système figé de passation de pouvoir, mais qui agit précisément là où toute vraie révolution devrait viser : dans le déplacement, dans la déstabilisation d'un système symbolique. Cette révolution n'est pas vécue, mais *vue* par Barthes, tout comme il allait le dire plus tard du langage : « Je vois le langage »[13]. Il n'y

---

[11] Ce mot doit être désormais mis en guillemets, puisqu'il appartient à un langage usé, constaté comme tel en 1975, dans *Roland Barthes par Roland Barthes* : « En 1971, l'expression 'idéologie bourgeoise' s'étant considérablement rancie et commençant à 'fatiguer', tel un vieux harnais, il en vient (discrètement) à écrire : "l'idéologie *dite* bourgeoise". Ce n'est pas qu'il dénie un seul instant à l'idéologie sa marque bourgeoise (bien au contraire : que serait-elle d'autre ?) ; mais il lui faut *dénaturer* le stéréotype par quelque signe verbal ou graphique qui affiche son usure (des guillemets, par exemple). » (*Œuvres complètes*, IV, Paris, Seuil, 2002, p. 666).

[12] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, p. 682.

[13] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 736. Il s'agit de *Roland Barthes par Roland Barthes*. Voir le bel article de Mathieu Messager qui prend comme point de départ cette phrase, « 'Par elle

participe pas, mais il acquiesce à son intelligibilité. Au lieu de Mai 1968, la révolution rêvée aura épousé les contours du Japon :

> Ce qui peut être visé, dans la considération de l'Orient, ce ne sont pas d'autres symboles, une autre métaphysique, une autre sagesse (encore que celle-ci apparaisse bien désirable) ; c'est la possibilité d'une différence, d'une mutation, d'une révolution dans la propriété des systèmes symboliques.[14].

Barthes prend soin à s'écarter d'une lecture du Japon prisonnière du paradigme traditionnel Occident versus Orient. Saïd n'avait pas encore publié son *Orientalisme*, mais il était évident pour Barthes que l'« Orient » était un produit occidental, un produit de sensibilité et d'imagination codifiées en Europe : « Je ne regarde pas amoureusement vers une essence orientale, l'Orient m'est indifférent. »[15]. Aimer l'Orient, ce serait obéir au code occidental, répéter un discours, s'installer dans l'âtre confortable du discours-pouvoir. Manifester un « amour de l'Orient », ce serait un geste faussement subversif, selon la ligne d'une logique de sensibilité occidentale connue : rejeter l'ici occidental ossifié dans une tradition que l'on refait mécaniquement, et embrasser un ailleurs fastueux et muet, à travers une intensité expressive trahissant la rancœur antimoderne, ce n'est que succomber à une haine de soi qui caractérise l'ethos occidental moderne[16]. Et si l'Occidental peut trouver la langue, les gestes des Japonais excessifs, ce n'est qu'en regard de leurs propres habitudes. En réalité, ils signifient la retenue, la réserve, une sorte de neutre que l'on ne saurait définir autrement que de manière apophatique. C'est la culture occidentale qui est excessivement subjective, par rapport à celle japonaise, d'abord dans la langue : les suffixes fonctionnels et les enclitiques font du sujet

> …une grande enveloppe vide de la parole […], en sorte que ce qui nous apparaît comme un excès de subjectivité (le japonais, dit-on, énonce des impressions, non des constats) est bien davantage une manière de dilution, d'hémorragie du sujet dans un langage parcellé, particulé, diffracté jusqu'au vide.[17]

Le salut japonais, la courbette, semble lui-aussi excessif, mais en fait ce n'est que « la retenue même d'un geste dont tout signifié est inconcevablement absent. *La Forme est Vide*, dit – et redit – un mot bouddhiste. C'est ce qu'énoncent, à travers une pratique des formes (mot dont le sens plastique et le sens mondain sont

---

me vient une existence dramatique'. Barthes et la grammaire », *Roland Barthes*, juin 2014, 1, consulté le 29 novembre 2018, http://www.roland-barthes.org/article_messager.html.

[14] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 351. Il s'agit du début de *l'Empire des signes*.

[15] *Ibidem*.

[16] Il s'agirait de ce que Bruno Latour appelle « occidentalisme », à savoir « cet exotisme du proche, qui consiste à croire ce que l'Occident dit de lui-même, soit pour en faire l'éloge, soit pour en faire la critique. » (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012, p. 40).

[17] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, p. 354.

ici indissociables), la politesse du salut, la courbure de deux corps qui s'écrivent mais ne se prosternent pas. »[18]. Ou bien :

> Au Japon, tout change : le néant ou l'excès du code exotique, auxquels est condamné chez lui le Français en proie à *l'étranger* (dont il ne parvient pas à faire de *l'étrange*), s'absorbe dans une dialectique nouvelle de la parole et de la langue, de la série et de l'individu, du corps et de la race […]. La découverte est prodigieuse : les rues, les magasins, les bars, les cinémas, les trains déplient l'immense dictionnaire des visages et des silhouettes, où chaque corps (chaque mot) ne veut dire que lui-même et renvoie cependant à une classe[19].

L'Empire des signes est un livre où le passage entre analyse de texte – du Japon comme texte –, et expérience du corps – du corps du narrateur prenant plaisir au Japon –, inaugure une nouvelle prise de conscience littéraire du réel. Depuis la description du savoir auquel le Japon donne accès et depuis la politique littéraire que Barthes entrevoit suite à ses trois premiers voyages au Japon, il retrouve, tout au long de ses ouvrages – et il le confirme d'ailleurs lors de divers entretiens – la perspective d'une histoire morcelée, évoluant en marge de l'Histoire déboutée maintenant de son emprise idéologique, épistémique et existentielle. Tout cela, à un prix immense : il n'y a plus d'émancipation possible pour le collectif, puisque le collectif ne peut empêcher la marche, déferlante ou bien insinuante, du Pouvoir.

Le Japon, c'est le premier texte de plaisir qu'il découvre et qu'il écrit à la fois, un vrai texte autrement dit – et, depuis, pour Barthes, l'évidence du savoir ne sera plus jamais distincte de la puissance de l'affect. Et c'est l'espace qui scelle son désaffection par rapport à l'éthos occidental, y compris « l'élégance décontractée » dont il ressent désormais, par rapport au « texte Japon », une violence insoupçonnée auparavant.

Le parcours double de ce savoir-affect sera infléchi plus tard lors d'au moins deux autres moments : le voyage en Chine qu'il fait avec ses amis de la revue *Tel Quel* (il en fait le compte-rendu dans *Le Monde*, alors que les notes prises de son séjour chinois ne paraissent qu'en 2009), respectivement son implication dans la querelle des Nouveaux philosophes, en 1977. A chaque fois, il est coincé dans un *double bind*. Il hésite, il se justifie, il avance et passe outre, mais il le fait sans en avoir le cœur net. Il doit composer, après 1968, avec la domination d'un autre « style émotionnel » et il a du mal à se situer dans ce rapport. D'une part, Barthes aimerait continuer à écrire dans la marge, dans la marge de tout objet discursif institutionnel constitué, la sémiotique y comprise. D'autre part, il est pris dans un jeu de miroirs sans issue pour quelqu'un qui désire écrire, publier, enseigner – bref, avoir une vie mondaine et « être reconnu », alors qu'il n'est plus du côté des jeunes intellectuels émergeants, alors qu'il a du mal à occuper la marge de la scène

[18] *Ibidem*, p. 403.
[19] *Ibidem*, p. 424.

sans avoir le sentiment d'être poussé vers les coulisses et sombrer dans l'oubli. La tentation d'abandonner la scène existe, mais le cœur n'y est pas. L'éloignement du mondain et le besoin du « vivre ensemble » deviennent plutôt des thèmes d'écriture, alors que l'idiorythmie, ce vivre-ensemble sans encombre, avec le monde mais selon un rythme individuel est de fait une utopie :

> ...il lui semble que s'il se reposait du langage, il se reposerait tout entier, par congé donné aux crises, aux retentissements, aux exaltations aux blessures, aux raisons, etc. Il voit le langage sous la figure d'une vieille femme fatiguée (quelque chose comme une antique femme de ménage aux mains usées), qui soupire après une certaine *retraite*...[20].

C'est à cette époque et par cette manière de pratiquer et de *sentir* l'écriture, sans quitter l'Histoire pour de bon, que Roland Barthes perd son attitude d' « élégance décontractée » des années 1960. Peut-être parce que, entre-temps, cette attitude était devenue tellement commune qu'elle en venait à caractériser les nouveaux cadres formés par la nouvelle organisation émotionnelle que l'entreprise capitaliste avait adoptée. C'est dans ses écrits ultérieurs qu'il devient, du scientifique dilettante que l'on connaissait – admiré et détesté tout à la fois – un véritable penseur de la pratique de l'écriture (littéraire), rivé à l'évidence du poids des affects dans toute énonciation, et surtout dans toute énonciation métalinguistique, c'est-à-dire théorique. Ainsi, Barthes prospecte en pionnier le territoire de ce qu'on appelle aujourd'hui *affect theory* et ses écrits peuvent désormais être lus comme autant de réflexions sur le style émotionnel pris par la modernité post-1968, ou bien par la postmodernité.

Par rapport à l'Histoire, brosser un « empire des signes » chinois n'était pas un geste qui pouvait passer inaperçu ou bien innocent dans l'Europe des années 1970. En pleines guerre froide et révolution culturelle, Barthes trouve bon de donner son « assentiment » à la Chine, dans son texte de *Le Monde* publié en tant que compte-rendu de son séjour. En vain explique-t-il « assentiment » par une sorte d'acceptation affective sans prise de position aucune, de lâcher prise devant une atmosphère qu'il ne cherche pas à creuser, à expliquer, qu'il ne prend que pour ce qu'elle se donne en tant que surface.

Est-il encore, Barthes, l'homme de son époque ? C'est une question qu'il se la pose lui-même. Si, en 1963, il s'agissait de se confronter, depuis la position de jeune adepte et en même temps star de la nouvelle critique montante, à un discours universitaire empoissé, vétuste, quinze ans plus tard, alors que les oppositions fortes, idéologiques et institutionnelles, avaient fait place à un réseau des pouvoirs capillaires et versatiles, Barthes est saisi par le doute. Comment, pour qui et à quoi bon écrire et quelle position tranchée prendre ? Dans une des petites chroniques qu'il publie dans le *Nouvel Observateur*, Barthes raconte le cas d'un couple qui,

---

[20] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 748.

surpris dans un bistrot par une action en force de la Police, a trouvé bon à s'en amuser aux dépens des policiers qui leur avaient demandé leurs noms, en leur déclarant des noms de fantaisie au lieu de leur décliner leurs propres identités nominales. Ils ont été condamnés pour avoir ainsi offensés les flics, mais ils ont été toutefois libérés par la suite puisque cette action policière, appelée « coup de poing », avait été jugée illégale par rapport au droit des citoyens de profiter de leur vie privée. Autrement dit, la gêne que les flics avaient causée aurait été en fin de compte punie davantage que l'irrégularité des deux civils. Devant cette histoire, Barthes se déclare « excité » par la déculpabilisation du couple, tout en étant dans l'embarras du choix :

> C'est que plusieurs voix luttent en moi. La voix libérale dit que j'éprouve un certain réconfort à constater que les juges français sont capables de condamner la police. La voix anarchiste dit que la Justice étant un appareil d'État, elle doit être liquidée, quoi qu'elle dise[21].

La Justice devenue plus forte que la Police, ce n'est en fin de compte qu'une passation de pouvoir selon un agenda. Barthes constate avec satisfaction le libéralisme des institutions de l'État, en l'occurrence de la justice, mais se déclare toutefois inquiet par l'endossement officiel de ce libéralisme : un pouvoir avait été remplacé par un autre. Il prend ainsi ses distances par rapport aux thèmes de la gauche, qu'il affectionnait autrefois : « si l'on parle d'un ou d'une homosexuel(le) amoureux ou amoureuse, le mot important, ce n'est pas 'homosexuel', c'est 'amoureux' »[22] déclare-t-il à Philippe Roger, dans un entretien connu, publié à l'époque dans *Playboy* (1977), alors que, à la même époque, il demande au marxisme d'opérer comme une « science subtile du réel » et non comme une vérité, « c'est-à-dire une métaphore »[23], et il renonce pour de bon à toute pensée de la modernité en termes hégéliens : « Il y a des pensées où le 'sens' de l'Histoire n'a aucun sens »[24].

Après mai 1968, quelles sont les « choses » qui peuvent encore faire événement ? Barthes se pose cette question tout en constatant que cette possibilité n'engage plus l'Histoire, ni l'individu dans l'histoire, et non plus un concept hégélien d'écriture, tel que développé dans *Le Degré zéro de l'écriture*. Il se trouve dans la situation d'éprouver le besoin de faire de la théorie tout en sapant le métalangage ; de dénoncer les points de figement du langage de la gauche tout en en gardant le thème de la subversion ; de s'appuyer sur un groupe théorique, le *Tel Quel*, sans partager ses valeurs politiques, au nom d'un espoir, toujours plus sourd,

---

[21] *Ibidem*, p. 634. Le texte est plus long, mais le résumé que nous en faisons suffit pour le propos de l'argument que nous sommes en train de développer.
[22] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 2002, p. 415.
[23] *Ibidem*, p. 384.
[24] *Ibidem*, p. 385. Entretien sans nom d'interviewer.

dans une révolution linguistique à venir et surtout devant l'angoisse d'une marginalisation définitive.

Barthes n'est ni un « damné » de la société, ni le « souterrain » de Dostoïevski. Il enseigne au Collège de France et aime faire cours. L'optimisme cruel est, chez Barthes, à retrouver du côté du « non-vouloir-saisir », cet affect qui est « vif, sec : d'une part, je ne m'oppose au monde sensoriel, je laisse circuler en moi le désir ; d'autre part, je l'accote contre 'ma vérité' : ma vérité est d'aimer absolument : faute de quoi, je me retire, je me disperse, comme une troupe qui renonce à 'investir' »[25], mais qu'il n'imagine pas possible en dehors d'un espace affectif extra-Occidental dont la transcription est, pourtant, française.

Ce que Berlant cherche à formuler par le truchement de l'optimisme cruel, c'est l'affect qu'il appelle « l'impassivité » par rapport à un monde que le capitalisme contemporain « désorganise ». Barthes le sait bien : une vie intellectuelle non-affective est impossible, mais la possibilité de déterminer ses propres affects au milieu de réalités ambivalentes est une tâche impossible. La déception ne peut amener le sujet à une suspension affective, à un « épochè » - terme qui revient souvent sous la plume de Barthes, puisque l'affect est doté d'une sorte de « caudalie », il survit même s'il nuit. Le problème est encore une fois formelle : comment peut-on encore *sentir le monde*, depuis quelle position peut-on le faire, et selon quel rapport au réel ?

> Je lutte encore, ici et là, mais au fond je n'y crois plus guère. Maintenant que le pouvoir est partout (grande et sinistre découverte – même si elle est naïve – des gens de ma génération) au nom de quel parti démystifier ? […] *Récupéré*, telle serait la définition du sujet contemporain. Il ne resterait plus alors qu'à faire entendre une voix d'à côté, d'ailleurs : une voix sans rapport[26].

Remarquez le régime des verbes : le présent de l'indicatif s'attache au « je » énonciateur, qui agit, c'est-à-dire écrit, précisément pour dire, enfin, qu'il « n'y croit plus guère ». Barthes n'est pas « actuel » quand il affirme qu'il « lutte encore sans y croire », mais comment pourrait-il faire autrement puisque le pouvoir est désormais ubiquitaire et in-sensé ? Le « je » puise la légitimité de son énonciation dans un « nous » générationnel : Barthes cherche toujours à cautionner son attitude du côté de ceux qui ont traversé une histoire dont le travail sémiotique – dont « l'interprétation » est désormais incapable d'avancer. Enfin, alors qu'une solution est proposée à l'impasse – à savoir parler « d'ailleurs et sans rapport » – le mode conditionnel remplace l'indicatif : est-ce vraiment une solution au problème énoncé, ou bien ce n'est peut-être qu'un désir qui parle tout en cherchant à se chercher une justification ? C'est peut-être cette culpabilité diffuse de Barthes qui l'amène au milieu d'un autre événement : le moment où les Nouveaux philosophes surgissent sur la scène publique.

---

[25] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 276.
[26] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, V, pp. 649-650.

Ronald de Sousa tente, quant à lui, de mettre en langage l'émotion suspensive du non-agir devant un fait qui, inséré à un enchaînement particulier de faits, demanderait normalement le passage à l'acte. Je suis devant une injustice, je réagis. Quand je ne le fais pas, je suis en état d' « akrasie ». L'akrasie consiste alors dans l'échec à articuler à une décision courante une série de raisons évidentes. L'émotion est la seule qualifiée à endosser la responsabilité de ces échecs, parce que, alors qu'elle interrompt la voie censée mener de l'évidence à l'acte qui lui est corrélatif, « elle n'est toutefois pas une cause brute qui retirerait cet événement à la sphère de l'action responsable. »[27] Ne pas agir dans ces contextes revient à obéir à un désinvestissement affectif qui peut, en dernière instance, justifier la passivité, à l'intérieur d'une conception « multicolore » du comportement humain. De Sousa relève la valeur de la « vérité affective » à comprendre à partir du postulat que « la plupart des émotions ne sont pas intrinsèquement morales », puisque toutes les valeurs humaines ne sont pas des valeurs morales. Si « les émotions sont, en dernière instance et inévitablement les derniers arbitres de n'importe quelle valeur, la valeur éthique y comprise », on penche, avec de Sousa, du côté d'une vision selon laquelle, comme pour Oscar Wilde, « l'éthique serait une branche de l'esthétique »[28].

Or, sans aucun lien direct, l'akrasie postulée ici en tant qu'échec dans la perspective de l'action, du faire, devient chez Barthes, dans un texte appelé « La Division des langages », une utopie qui ne cherche plus à prétendre à désigner le réel tel qu'il est, à naturaliser les faits sociaux, mais tout simplement à combattre le pouvoir :

> Dans les sociétés actuelles, la division des langages la plus simple porte sur leur rapport au Pouvoir. Il y a des langages qui s'énoncent, se développent, se marquent dans la lumière (ou l'ombre) du Pouvoir, de ses multiples appareils étatiques, institutionnels, idéologiques ; je les appellerai langages ou discours *encratiques*. Et, en face, il y a des langages qui s'élaborent, se cherchent, s'arment hors du Pouvoir et/ou contre lui ; je les appellerai langages ou discours *acratiques*[29].

Ce texte, écrit en 1973 et qui élabore des termes déjà présents dans un cours sur l'idiolecte de 1971[30], gardait encore l'espoir de la révolution linguistique à venir, puisque Barthes rangeait parmi les discours « acratiques » celui marxiste, celui de la psychanalyse et celui « structuraliste », tout en reconnaissant que ces discours sont eux-aussi en train de morcellement et que la solution pour éviter l'encratisme n'est plus celle d'adhérer à l'un de ces discours, mais à détruire tout

---

[27] Ronald de Sousa, « What I Know, What I'd Like to Think I Know, and What I'd Like to Think », in Robert C. Solomon, *Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*, Oxford University Press, 2004, p. 66.
[28] *Ibidem*, p. 73.
[29] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 362.
[30] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, III, pp. 985-986.

discours constitué, par la force d'une écriture qui les mélange tous : « D'autre part, seule l'écriture peut *mélanger* les parlers (le psychanalytique, le marxiste, le structuraliste, par exemple), constituer ce qu'on appelle une *hétérologie* du savoir, donner au langage une dimension carnavalesque. »[31] Le régime émotionnel de l'akrasie peut donc être vu comme une solution affective à la course encratique des langages. De ce point de vue, l'akrasie en tant que refus d'agir ou comme différant l'agir, ou bien le discours acratique en tant que distant du Pouvoir, participent d'un même éthos, de retrait mondain : « d'ailleurs et sans rapport ».

La conclusion de cet article ne peut être que provisoire et ambivalente : Barthes n'est plus actuel quand il se fait analytique, parce qu'analyser c'est se pencher *intensément* sur les détails, et trahir ainsi l'attitude « décontractée ». Donner son assentiment à la Chine de Mao au nom d'une « esthétisation » outrée de la perspective et accuser en même temps l'éthos occidental libertaire post-1968 relève de l'inconséquence. Mais dans un second temps, si l'on voit bien que Barthes ne remet jamais en question son refus de l'Histoire après 1968, l'on commence à comprendre la lecture qu'il fait de la *Barbarie à visage humain* selon la clé du « pathos de la distance » nietzschéen. Barthes ne pouvait pas deviner, comme le faisait à l'époque le jeune encore Jacques Rancière, que l'ire de BHL contre les intellectuels français de gauche n'était rien de plus qu'un tour rhétorique pris sans risque par un jeune intellectuel entré sur l'orbite du pouvoir[32]. Toute l'affaire du refus de l'Histoire de la part de Bernard Henri-Lévy, au nom de ses victimes, n'était qu'une ruse elle-même historique. Barthes était déjà ailleurs en ce moment. Re-dialectiser l'histoire, la même histoire, ne l'intéressait plus. Le recours au pathos comme combustible de la mise à distance dans l'engagement politique (relevant d'un « optimisme cruel » dans *Les Fragments*, dans *La Chambre claire* et dans ses cours au Collège de France) et une sorte d'amoralisme systématique qu'il définit comme « libéralisme plus éthique que politique », tout cela fait aujourd'hui de Barthes un esprit qui échappe à l'opposition actuel/ pas actuel.

---

[31] Roland Barthes, *Œuvres complètes*, IV, p. 364.

[32] Dans l'article qu'il publie dans le *Nouvel Observateur*, 31 juillet 1977, Rancière constate que Lévy, prenant le parti des victimes du communisme et prenant argument chez elles pour balancer d'un revers de main tout discours théorique les ignorant, cautionne un grave alibi : « bref, l'intellectuel épargne le travail du militant et le militant celui de l'intellectuel ». Rancière a 37 ans à l'époque, il est de 25 ans le cadet de Barthes.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, *Despre Racine*. Traducere de Virgil Tănase, București, Editura pentru Literatură, 1969.
BARTHES, Roland, *Œuvres complètes*, tomes I–V, Paris, Seuil, 2002.
BERLANT, Lauren, *Cruel Optimism*, Durham – London, Duke University Press, 2011.
BREMOND, Claude et PAVEL, Thomas, *De Barthes à Balzac, Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Paris, Albin Michel, 1998.
LATOUR, Bruno, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*, Paris, La Découverte, 2012.
LIPOVETSKY, Gilles, *Le Crépuscule du devoir : l'éthique indolore des nouveaux temps démocratiques*, Paris, Gallimard, 1992.
MATEI, Alexandru, « Lire Barthes en Roumanie socialiste : les enjeux du pouvoir et leur neutralisation », *Littérature*, juin 2017, 186, pp. 66-81.
MESSAGER, Mathieu, « 'Par elle me vient une existence dramatique'. Barthes et la grammaire », *Revue Roland Barthes*, juin 2014, 1, consulté le 29 novembre 2018, http://www.roland-barthes.org/article_messager.html.
PAVEL, Thomas, « "S/Z", utopie et ascèse », *Communications*, 1996, 63, pp. 159-174.
SOLOMON, Robert C., *Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*, Oxford University Press, 2004.
De SOUSA, Ronald, « What I Know, What I'd Like to Think I Know, and What I'd Like to Think », in Robert C. Solomon, *Thinking about Feeling. Contemporary Philosophers on Emotions*, Oxford University Press, 2004, pp. 61-75.
STAN, Adriana, *Bastionul lingvistic. O istorie comparată a structuralismului în Romania*, București, Muzeul Literaturii Române, 2017.
SUSAN-SARAJEVA, Sebnem, *Theories on the Move. Translation's Role in the Travels of Literary Theories*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2006.

ROLAND BARTHES AND AFFECTIVE MINIMALISM AS (*Abstract*)

The question of "actuality" of Roland Barthes' writings presupposes an investigation into their emotional expression, the ways in which it interacts with the readers who make this time "ours". It is through Japan's "textualization" and the increasingly obvious reserve towards the role of intellectual that he was still fulfilling that Barthes raised the question of his own assent to the world in which he lived in the 1970s. Rereading, re-visiting his doubts would allow us to better understand his current aura today.

Keywords: Roland Barthes, *Empire des signes*, affective minimalism, the 1970s, "cruel optimism".

ROLAND BARTHES ŞI MINIMALISMUL AFECTIV (*Rezumat*)

Chestiunea „actualității" scrierilor lui Roland Barthes presupune o investigație asupra expresiei lor emoționale, a modalităților prin care interacționează cu cititorii „contemporani" zilelor noastre.

„Textualizarea” Japoniei și rezervele din ce în ce mai evidente față de rolul de intelectual pot fi văzute ca modalități prin care Barthes își pune la îndoială „asentimentul” la lumea în care trăia și stabilește raporturi cu propriul său statut intelectual în anii 1970. Recitirea și reinterpretarea acestor îndoieli ne-ar permite să înțelegem mai bine aura care îi înconjoară încă numele.

Cuvinte-cheie: Roland Barthes, *Imperiul semnelor*, minimalism afectiv, anii 1970, „optimism crud”.

VESNA ELEZ

ARTICULER LES AFFECTS : *FUIR* DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Depuis l'Antiquité, les affects occupent une place particulière dans la société et dans notre esprit. Puissants et redoutables pour Platon, ils fondent ses craintes relatives à l'art poétique. C'est précisément à eux que la poésie s'adresse, contournant la raison en tant que foyer stable de l'entendement humain. Leur nature irrationnelle suscite une profonde appréhension chez Platon à l'égard des conséquences morales que la représentation poétique peut entraîner.

En revanche, Aristote les considère cruciaux pour le fonctionnement de la catharsis. La pitié et la frayeur sont, à ses yeux, des affects indispensables pour que la catharsis s'opère : s'identifier avec le héros tragique par le biais de la frayeur et avoir de la pitié pour celui qui souffre injustement, voici les clés du bon entendement et du plaisir procuré par la représentation d'une tragédie. Les affects nous mènent vers leur propre transformation.

Depuis tant de siècles considérés comme un sujet à part entière par les philosophes tels que Platon, Aristote, Descartes, Pascal, Foucault, les affects, malgré la solidité de la raison, semblent gouverner nos vies d'une manière ou d'une autre, souvent contre notre gré. La place centrale dans ce domaine appartient aux relations amoureuses et à la manière dont nous essayons d'établir des liens durables avec d'autres personnes. Qu'en est-il avec l'homme contemporain ?

Appartenant aux écrivains des éditions de Minuit, Jean-Philippe Toussaint élabore sa stratégie narrative dans le sillage minimaliste de ses célèbres prédécesseurs, tels que les auteurs du Nouveau Roman, Robbe-Grillet, Simon ou bien Beckett. Pourtant, il ne s'agit pas uniquement de choisir un procédé peu commun, voire expérimental. Devenir auteur Minuit est une démarche à la fois esthétique et éthique[1]. Le hasard a voulu que le manuscrit de Toussaint, *La Salle de bain*, adressé à l'attention d'Alain Robbe-Grillet, soit lu par Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit, qui a aussitôt contacté l'écrivain en lui donnant

[1] L'étude séminale d'Anne Simonin, *Les Éditions de Minuit, 1942–1955. Le devoir de l'insoumission* (Caen, IMEC Éditions, 1994), trace la première décennie et met en exergue les valeurs clés de cette maison d'édition pas comme les autres. Fondée en 1942 pendant l'occupation allemande, la maison a débuté en publiant *Le silence de la mer* de Vercors. Attachant une attention particulière aux auteurs novateurs, véritablement modernes, cet éditeur a également maintenu sa position morale et éthique, revendiquant la vérité et la liberté, notamment pendant la guerre d'Algérie. Malgré les changements et les crises au sein de la direction, après le départ de Pierre Lescure et Vercors, la maison continue à publier les ouvrages qui se distinguent par un procédé inédit sous la direction de Jérôme Lindon.

une réponse favorable[2]. *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo*, *La Réticence* sont les ouvrages qui l'ont classé parmi les meilleurs auteurs contemporains. Le style de la jeune génération de Minuit est dépouillé et épuré, doté d'une simplicité trompeuse.

Malgré le décor minimaliste ou banal, une écriture peu conventionnelle et imprévisible, les romans de Toussaint, d'après Sophie Berto, relèvent d'un fond métaphysique. Elle souligne son procédé postmoderne, qui consiste à mélanger les genres et les styles[3]. Plaçant les ouvrages de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Éric Chevillard sous l'égide du « roman ludique », Olivier Bessard-Banquy souligne aussi ce procédé éclectique où l'on mélange « les genres et les nombres, les discours et les idées[4] ». Cependant, le principe ludique, selon Bessard-Banquy, n'est pas une fin en soi, un simple exercice littéraire, mais la question du sens des choses, le rapport au monde[5].

Dans le roman *Fuir*, qui fait partie de son « Cycle de Marie » (les trois autres étant *Faire l'amour*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*), Jean-Philippe Toussaint dresse une dynamique des affects qui s'éloigne de l'écriture conventionnelle. Par un langage qui se prête au roman noir ou au roman policier, il tisse des fils narratifs qui ne se soumettent pas à un récit cohérent et prévisible.

Nous nous proposons de tracer la manière dont les affects s'articulent dans ce roman. Nous identifierons d'abord les figures facilement reconnaissables décrites par Roland Barthes dans ses *Fragments d'un discours amoureux*. Ensuite, nous inspecterons pourquoi l'amour fait mal. Finalement, nous examinerons la nature paradoxale des affects : les verbes de rupture et de distance ne font que confirmer la plénitude émotionnelle et la présence.

Doublement extirpé de son contexte d'origine, à la fois des autres volumes sur Marie et de son pays, le protagoniste-narrateur part en Chine pour remettre de la part de Marie une enveloppe remplie de milliers de dollars à un certain Zhang Xiangzhi, l'homme d'affaires douteux, à Shanghai. Il prend soin d'informer le lecteur que la rupture amoureuse avec Marie s'ensuit un an plus tard. Dans une ambiance cinématographique évoquée par un style désinvolte, lapidaire et pourtant précis, le narrateur raconte ses expériences. Le tourbillon de son séjour en Chine ne manque pas de se manifester. À l'instar d'un James Bond discret, troublé et légèrement distrait, toujours en mouvement, il fuit tout : le danger, l'amour, le crime, le bonheur, même la ville de Shanghai. La rencontre avec Li Qi, une belle Chinoise, offre la possibilité de tromper Marie et de tenter une nouvelle aventure. Cependant, au moment où il entame la séduction, le narrateur apprend la mort du

---

[2] Voir Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1994, p. 27.

[3] Sophie Berto, « Jean Philippe Toussaint et la métaphysique », in Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar (éds.), *Jeunes auteurs*, pp. 18, 21.

[4] Olivier Bessard-Banquy, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses de Septentrion, 2003, p. 257.

[5] *Ibidem.*

père de Marie et songe désormais à quitter la Chine afin d'assister à ses obsèques. Le problème qui se pose est la surveillance permanente à laquelle le narrateur se sent exposé : Zhang Xiangzhi possède un portable par lequel il communique avec Marie. En outre, le narrateur ne peut faire aucun geste sans qu'il ne soit tout de suite aperçu.

Il arrive ainsi à capter le mouvement, le déplacement et le décalage sans établir de véritables repères – sauf Marie, qui, malgré l'éloignement et la distance, reste le seul point fixe dans le périple des affects. Le titre du roman incarne le mouvement, le désir de s'éloigner. Passant néanmoins par de véritables non-lieux[6], le héros-narrateur esquisse la solitude et l'isolement de l'homme contemporain. Cependant, nous croyons que le titre révèle une autre signification, encore plus pertinente pour notre propos : le verbe *fuir* se réfère aussi à une suppression volontaire des affects, à un refoulement qui, à la fin, n'aboutira pas.

En traçant quelques lieux communs du discours amoureux proposé par Barthes, nous repérons ici les figures suivantes : *L'absent*, *Exil*, *Insupportable*, *Loquèle*, *Nuit*, *Pleurer*, *Tendresse* et peut-être *Union*. Barthes précise : « EXIL. Décidant de renoncer à l'état amoureux, le sujet se voit avec tristesse exilé de son Imaginaire[7]. » Telle est la situation du narrateur :

> Serait-il jamais fini avec Marie ? L'été précédant notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai, ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails)[8].

La solitude à Shanghai unit la figure de la nuit et celle de la solitude :

> Accoudé au parapet, pensif, je regardais la surface noire et ondulante du fleuve dans l'obscurité, et je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit[9].

Cette scène établit d'emblée la ressemblance des émotions et des affects avec l'eau, le liquide, le fuyant, le puissant, le changeable, le profond. Barthes qualifie ces figures de la manière suivante : « NUIT. Tout état qui suscite chez le sujet la

---

[6] Voir Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 112 : « Pourtant, le plus souvent, ce déplacement extrême du corps n'a pas trop de consistance, le personnage s'arrêtant beaucoup dans des non-lieux comme le seraient les hôtels, les aéroports, les gares ou bien les cabines téléphoniques – façons de se perdre, de s'abandonner, de se fuir, de se glisser à dessein dans l'anonymat ; de s'éprouver comme spectateur ». Cotea ajoute que ces lieux, souvent vitrés, possèdent une double valeur, ils protègent le protagoniste du monde extérieur : « […] autant d'endroits où le verre implique à la fois l'isolement et la protection par l'effet d'écran ».

[7] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 123.

[8] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005, p. 11.

[9] *Ibidem*, p. 20.

métaphore de l'obscurité (affective, intellective, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise »[10].

La scène finale du roman est symétrique à celle-ci. Elle unit la figure d'étreinte, de la nuit, de la tendresse et de l'union. Son potentiel symbolique révèle la seule articulation adéquate de la nature des affects : le narrateur et Marie nagent à la fin de la journée, il part en quête effrénée da sa bien-aimée en la retrouvant avant la tombée de la nuit. L'eau, la dérive, la mer, représentent à la fois la profondeur des affects, leur nature changeante et imprévisible de la marée haute, l'incertitude sinistre et la proximité de la mort. Rappelant le lien intertextuel avec les romans de Camus[11], la scène aquatique évoque les moments de bonheur dans *L'Étranger* ou dans *La Peste* : Mersault est heureux lorsqu'il se baigne avec Marie, Rieux et Tarrou nagent tranquillement dans la nuit. Chez Toussaint, il s'agit d'une scène archétypale, homérique, qui vient après une longue odyssée intérieure, la scène de retrouvailles, où les larmes rejoignent l'immensité émotionnelle et celle de la mer : « […] je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer »[12].

Pourtant, avant de retrouver Marie et de l'embrasser, le narrateur passe par l'anticipation de leurs retrouvailles et le bonheur que cette idée lui procure, détruite aussitôt par l'angoisse et la panique, suivie par une quête fiévreuse de Marie. Cette partie du roman est un véritable tour de force qui s'oppose au romanesque, au conventionnel, qui contredit le lieu commun d'une rencontre heureuse où les amants se rejoignent et les affects se transforment en bonheur. À l'encontre des présupposés du lecteur, Toussaint opte pour une spirale asphyxiante où les contretemps, l'absence et les retards soulignent la nature contradictoire des affects qui atteignent leur plénitude non dans une étreinte synchronisée, mais dans la perte et dans l'absence. C'est une manière de briser le « pacte romanesque »[13] du lecteur, de lui véhiculer l'aspect douloureux du sentiment amoureux.

Y-a-t-il un parti pris de la faute aussi ? Dans la figure des *Fautes*, Barthes explique : « FAUTES. En telle ou telle occasion infime de la vie quotidienne, le sujet croit avoir manqué à l'être aimé et en éprouve un sentiment de culpabilité. » Barthes rappelle les propos de Nietzsche et croit pouvoir affranchir la douleur de

---

[10] Roland Barthes, *Fragments*, p. 203.

[11] Toussaint évoque *L'Étranger* en parlant de l'un de ses romans. Pourtant, il souhaite créer un héros plus décontracté et moins sérieux : « Il y a certes une proximité thématique mais je voulais m'éloigner tout à fais du sérieux de *L'étranger*, qui, par ailleurs, continue à me fasciner ; ce livre a une force d'évidence qui me fait parfois penser à *L'amant* de Duras, une sobriété de moyens, c'est minimaliste quoi !... (rires) » (Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien », p. 34).

[12] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 186.

[13] Voir Dominique Viart, *Le roman français au XX^e siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1999, p. 140 : « Au lieu d'exploiter les ressorts romanesques de toutes les façons possibles, Jean-Philippe Toussaint préfère jouer de leur absence. Il s'amuse des attentes d'un lecteur rompu au 'pacte romanesque', en créant des situations d'attente pour mieux les décevoir ».

l'idée de faute, de rendre à la douleur son innocence, l'innocence de la passion : « non pas du tout une pureté, mais tout simplement le rejet de la Faute»[14]. Même pendant leurs retrouvailles à Elbe, le narrateur n'arrive pas à s'épanouir harmonieusement dans cette relation : « Le responsable de ses souffrances, ce devint moi, moi qui la tourmentais même en ne faisant rien – ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus –, moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi » [15].

La figure de l'*Absence* est aussi en jeu : « ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon[16]. »

La tentative d'aventure avec la belle Chinoise Li Qi s'inscrit dans le champ de la figure *Étreinte*, où un nouveau corps tente de remplacer celui de Marie. Plusieurs références ultérieures mettront en évidence la ressemblance explicite des gestes de Li Qi avec celles de Marie. Li Qi n'est qu'un double de Marie dont la présence ne fait que rappeler celle de Marie. L'étreinte finale avec Marie effacera entièrement la brévité de celle avec Li Qi.

Lorsqu'il apprend la mort du père de Marie et après avoir entendu sa voix au téléphone, le narrateur abandonne brusquement Li Qi est se livre à la figure de *Pleurer* : « PLEURER. Propension particulière du sujet amoureux à pleurer : modes d'apparition et fonction des larmes chez ce sujet[17]. » Il est à noter que, quoique chagriné par la triste nouvelle que le narrateur vient d'apprendre, il est aussi bouleversé par les affects accumulés et difficile à dissocier : l'amour pour Marie, et par extension pour son père, la douleur ressentie pour la souffrance de l'être aimé, sa propre douleur et ses propres troubles amoureux :

> Je me sentais submergé par l'envie de pleurer, et je me raccrochais à cette voix douce qui me berçait […]
>
> Je pleurais. J'étais debout dans le train, et je pleurais en silence, sans humeurs et sans larmes, le front en sueur et ma chemise défaite[18].

Cette figure rejoint celle de la Loquèle qui reflète le comportement du protagoniste. Les pensées qui se succèdent dans son esprit se conforment à la description de Barthes :

> LOQUÈLE. Ce mot, emprunté à Ignace de Loyola, désigne le flux de paroles à travers lequel le sujet argumente inlassablement dans sa tête les effets d'une blessure ou les conséquences d'une conduite : forme emphatique du 'discourir' amoureux[19].

---

[14] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 136.
[15] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 156.
[16] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 19.
[17] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 213.
[18] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 52.
[19] Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, p. 191.

Le narrateur est conscient que la voix de Marie est la métonymie de tout son univers, du passé qui s'avère être le présent par cet asyndète animé :

> La faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage […] derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous[20].

L'ultime phrase du roman transmet le goût salé des larmes de Marie qui remontent à la surface après être étouffées auparavant, comme une catharsis désirée, comme une libération affective, mêlée à ses pulsions combatives, en guise de soulagement : « […] elle attendit le dernier mètre, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larmes, m'embrassant et me frappant tout à la fois »[21].

Pourquoi était-il difficile de rester avec Marie malgré l'amour profondément ressenti ? Barthes évoque la figure de l'*Insupportable*, une variante de *should I stay or should I go*: « INSUPPORTABLE. Le sentiment d'une accumulation des souffrances amoureuses explose dans ce cri : "Ça ne peut pas continuer" »[22]. Le lecteur devine qu'avant la rupture officielle, l'amour-passion et ses complications étouffaient le narrateur tout en approfondissant ses émotions. Ce paradoxe, cet oxymore affectif est souvent à l'origine de la souffrance amoureuse. Le narrateur est conscient qu'il n'y échappera pas, malgré sa fuite.

Olivier Bessard-Banquy souligne à juste titre la position paradoxale du héros face aux affects, il met en valeur « l'intrication de la logique narcissique et de l'ordre amoureux » : « […] plus le héros est à la recherche de lui-même et plus il est en demande d'affects ou d'amour et plus il dépend potentiellement d'autrui et plus son existence se réduit à une quête amoureuse »[23]. Il conclut que « la 'jeune' littérature de Minuit, parmi d'autres, souligne ainsi la difficulté d'aimer », tout en soulignant l'importance de l'articulation littéraire des affects :

> Ici encore la littérature apparaît plus que nécessaire ; non seulement, par les mots, elle nourrit l'imaginaire du désir, mais en donnant voix à différentes manières d'aimer, elle crée chez son lecteur une sorte d'écho et l'aide à mieux se connaître, à mieux se comprendre, à mieux se penser[24].

---

[20] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, pp. 51-52.
[21] *Ibidem*, p. 185.
[22] Roland Barthes, *Fragments*, p. 167.
[23] Olivier Bessard-Banquy, « La relation amoureuse chez les 'jeunes auteurs de Minuit' », in Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers minimalistes 1979–2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, consulté le 11 novembre 2018, https://books.openedition.org/psn/431.
[24] *Ibidem*.

Le corps, en tant que foyer affectif, reflète cette absence d'harmonie et d'entente naturelle entre les amants. Lidia Cotea soutient que cette négativité se manifeste par « une série de gestes et attitudes contradictoires qui indiquent, malgré l'atmosphère d'intimité, qu'il leur est impossible de s'aimer et qui mènent à une séparation des partenaires »[25]. Certes, mais le déséquilibre entre les amants représente, à notre avis, une autre attaque discrète contre le romanesque dans ce roman de Toussaint : le bonheur et la plénitude réalisés lors d'une rencontre amoureuse représentent souvent un présupposé idéalisé – les affects se nourrissent par l'absence et par le manque, ils sont rarement synchronisés ou parfaitement réciproques[26].

Barthes illustre ces épreuves par la résistance aux coups du destin :

> Je subis sans m'accommoder, je persiste sans m'aguerrir : je suis une poupée Daruma, un poussah sans jambes auquel on donne des chiquenaudes incessantes, mais qui *finalement* reprend son aplomb, assuré par une quille intérieure (mais quelle est ma quille ? La force de l'amour ?[27].

La quille rappelle une des scènes du roman où le narrateur se rend dans une salle de bowling à Pékin, accompagné de Li Qi et de Zhang. Il commence mal, d'une main tremblante, mais gagne bientôt en sécurité et fait tomber presque toutes les quilles. Le bowling est une métaphore de la fragilité et de l'instabilité de la vie même, ainsi que des réactions fortuites et d'un savoir-faire intuitif qui est le seul en mesure de mettre fin à une crise amoureuse.

Pourquoi est-il si difficile de maintenir une relation amoureuse où les problèmes, malgré l'amour fort entre les partenaires, semblent l'emporter sur le bonheur du couple ? Pourquoi l'amour fait-il mal, se demande Eva Illouz dans son étude éponyme. Son argument implique un changement décisif dans le comportement affectif après le romantisme. Nous vivons nos peines d'amour différemment, et cette transformation concerne trois catégories fondamentales de notre personnalité, d'après Illouz. Elles sont les suivantes : la volonté, à savoir la manière dont on veut quelque chose ; la reconnaissance, ce qui est important pour notre sens de la valeur, et finalement le désir, ce dont on a envie et la manière dont on éprouve ce désir. Bien que la peine d'amour soit transformée, nous ne sommes pas épargnés de l'agonie amoureuse : notre quête de l'amour est une expérience extrêmement difficile[28]. Pour elle, malgré le nombre croissant des livres qui visent à reconnaître certaines matrices qui sont à l'origine de notre mal, le problème ne

---

[25] Lidia Cotea, *À la lisière de l'absence*, p. 148.

[26] Bruno Blanckeman rappelle que déjà dans le roman *Faire l'amour* « l'union physique est décrite comme une suite de symptômes tannatiques » (Bruno Blanckeman, « *Faire l'amour* à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », in Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, consulté le 11 novembre 2018, https://books.openedition.org/psn/430).

[27] Roland Barthes, *Fragments*, p. 168.

[28] Eva Illouz, *Why Love Hurts*, Cambridge, Polity Press, 2012, p. 3.

réside pas dans une enfance dysfonctionnelle ni dans les psychés immatures : ce qui cause le trouble, c'est l'ensemble des tensions sociales et culturelles qui structurent le « moi » moderne et notre identité[29]. L'importance de l'amour en tant que catégorie clé de notre bonheur et de notre identité va de pair avec la difficulté de cet aspect de notre expérience : les deux touchent à la manière dont le « moi » et l'identité sont institutionnalisés dans la modernité[30]. Illouz rappelle que les défis de la vie moderne ne sont pas négligeables, puisqu'ils réduisent notre capacité d'épanouissement. Dans les chapitres ultérieurs de son étude, elle examine la peur de l'engagement, la vulnérabilité, les différents besoins individuels d'être reconnu et aimé. Cependant, elle affirme que c'est la révolution moderne de l'amour hétérosexuel qui a changé le paradigme de l'amour : les relations sexuelles se sont affranchies des normes morales. C'est la prépondérance des modèles économiques qui façonnent désormais le « moi » et ses émotions[31].

Les analyses d'Ilouz s'appliquent bien à la relation complexe entre le narrateur et Marie dans le roman *Fuir*. De toute évidence, la pertinence de la question d'argent s'impose dès le début du récit : le protagoniste se dirige à Shanghai afin de remettre un grand montant d'argent de la part de Marie. Elle est issue d'un milieu très aisé – le lecteur, même s'il n'avait appris dans les volumes antérieurs que Marie est une designer de mode, peut évaluer son statut par la richesse de son père. Il possède une maison à l'île d'Elbe et, malgré sa désinvolture et un certain isolement social, il fait partie d'un milieu social privilégié.

En outre, les rôles traditionnels du masculin et du féminin se trouvent inversés ici. D'après Illouz, les hommes dominent les règles de reconnaissance et d'engagement – la domination masculine devient un modèle d'autonomie auquel les femmes aspirent dans leur lutte d'égalité dans leur vie publique. Néanmoins, une fois transférée dans la sphère privée, l'égalité trouble les femmes et étouffe leur besoin de reconnaissance[32]. Dans le roman, Marie est porteuse des qualités proprement masculines : elle sait ce qu'elle veut, elle s'obstine, elle est même parfois une femme qui domine impérieusement : vêtue en cavalière pour les obsèques de son père, elle dirige tout, tout est soumis à sa volonté :

> Marie était seule en face du cercueil, droite dans une chemise blanche et un pantalon beige strictement ceinturé, le regard dur, froid, sombre, avec quelque chose de buté dans l'attitude. Quand elle me vit, me reconnut, elle me dévisagea avec détresse, une bouffée de douleur envahit son visage, mais elle retrouva aussitôt son sang-froid, et redevint froide, digne, distante, elle me fit simplement signe de la main d'aller m'asseoir à l'écart sur un banc, mais pas à côté d'elle, elle ne me dit pas de la rejoindre[33].

[29] *Ibidem*, p. 4.
[30] *Ibidem*, p. 6.
[31] *Ibidem*, p. 9.
[32] Eva Illouz, *Why Love Hurts*, p. 137.
[33] Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 146.

Marie, une femme qui se veut autonome, est fragile et, par-dessus tout, fragilisée à l'extrême par la mort de son père. Le narrateur le sait, le sent, et malgré l'amour qui comprend toute sorte de sacrifice et d'empathie profonde, il revendique en même temps que Marie reconnaisse sa vulnérabilité aussi. Le rôle traditionnel de l'émotivité féminine appartient ici plutôt au narrateur qu'à Marie. Barthes dresse le portrait de ce type d'homme en décrivant de près la figure de l'Absent. Puisque, traditionnellement, c'est la femme qui attend l'homme qui est partie à la chasse, elle est fidèle, sédentaire, d'après Barthes :

> …il s'ensuit que dans tout homme qui parle de l'absence de l'autre, *du féminin* se déclare : cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé. Un homme n'est pas féminisé parce qu'il est inverti, mais parce qu'il est amoureux[34].

Apparemment, la synchronicité de la reconnaissance de la fragilité mutuelle n'a pas eu lieu. Toujours en décalage, le statut du couple et leurs affects se confirment paradoxalement par les verbes d'absence, de distance, d'inaccessibilité : *partir*, *fuir*, *sortir*, *se séparer*, *se déplacer*, *s'éloigner*, *quitter*, *disparaître, voyager, courir, se cacher, prendre l'avion, prendre le train,* etc. Les deux tiers du récit se déroulent en l'absence de Marie, si bien que cette stratégie révèle sa présence indirecte et écrasante.

Le procédé narratif en soi transmet symboliquement la véritable nature des affects : l'incertitude et le dénouement de la trame du roman policier, de la fuite et la course avec Zhang et Li Qi sur la moto, l'absence des réponses à l'intrigue policière : devant qui fuient-ils, pourquoi, quel est le contenu du colis que Li Qi avait transmis à Zhang, quel est le véritable rapport entre Li Qi et Zhang, etc. Donc, aucune certitude, aucune affirmation. Les affects sont non-linéaires, récalcitrants, susceptibles de réapparaître aux moments inattendus. Une réitération non anticipée semble les caractériser, malgré le constat qu'ils ne se soumettent à aucune loi. Même les retrouvailles à l'île d'Elbe s'articulent par les va-et-vient successifs, par le croisement, par la fougue, par des malentendus, par la quête qui devient effrénée vers la fin du roman, dans la scène de la baignade dans la mer, où les affects cherchent à s'épanouir.

Pour conclure, remarquons que le roman mûr de Jean-Philippe Toussaint dépasse, à notre avis, les acquis de sa prose antérieure. Par-delà un procédé ludique, le roman *Fuir* est rythmé par la nature même des affects, qui se cachent et se perdent afin de mieux ressurgir ou d'exploser. S'il privilégie le récit sur la diégèse[35] dans ses précédents ouvrages, ici il soumet le procédé narratif à la logique non-linéaire des affects, il suit leur articulation. Toussaint respecte les parties intégrantes de l'intrigue amoureuse (la présence des figures barthésiennes le

---

[34] Roland Barthes, *Fragments*, p. 20.

[35] Voir Dominique Viart, *Le roman français*, p. 141 : « Contrairement aux raconteurs d'histoires, ces romanciers privilégient le récit sur la diégèse. L'histoire importe peu : l'élan narratif l'emporte et marque une certaine indifférence envers les contraintes purement diégétiques ».

confirme) en les abordant autrement, évitant le conventionnel et le romanesque. Le roman *Fuir* semble incarner la quintessence de la fameuse « impassibilité », la valeur phare des écrivains de Minuit, que Jérôme Lindon définit ainsi: « […] ça n'est pas l'équivalent d'insensible qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions »[36].

BIBLIOGRAPHIE

AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 27-35.

BARTHES, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

BERTO, Sophie, « Jean Philippe Toussaint et la métaphysique », in Michèle Ammouche-Kremers, Henk Hillenaar (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 15-25.

BESSARD-BANQUY, Olivier, « La relation amoureuse chez les 'jeunes auteurs de Minuit' », in Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers minimalistes 1979–2003*, Paris, Presses de Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 155-164, consulté le 11 novembre, https://books.openedition.org/psn/431.

BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le Roman ludique: Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

BLANCKEMAN, Bruno, « *Faire l'amour* à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », in Marc Dambre, Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers minimalistes 1979–2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 141-153, consulté le 11 novembre 2018, https://books.openedition.org/psn/430.

COTEA, Lidia, *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ILOUZ, Eva, *Why Love Hurts*, Cambridge, Polity Press, 2012.

LINDON Jérôme, Jean-Pierre Salgas, « Jérôme Lindon : On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve », *La Quinzaine littéraire*, 1989, 532, p. 34.

SIMONIN, Anne, *Les Éditions de Minuit 1942–1955. Le Devoir d'insoumission*, Caen, IMEC Éditions, 1994.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

VIART, Dominique, *Le roman français au XX^e^ siècle*, Paris, Hachette supérieur, 1999.

ARTICULATING THE AFFECTS: JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT'S *RUNNING AWAY* (*Abstract*)

In his novel *Running Away* (a part of his "Cycle of Marie", the other three being *Making Love*, *The Truth about Marie* and *Naked*), Jean-Philippe Toussaint offers an unconventional narrative

[36] Jérome Lindon et Jean-Pierre Salgas, « Jérôme Lindon : On ne se baigne pas deux fois dans le même fleuve », *La Quinzaine littéraire*, 1989, 532, p. 34.

treatment of the affective dynamics. The narrator-protagonist informs the reader that the novel is about his attempted separation from Marie. He leaves to China. The plot comprises several episodes which are not directly linked to the affects, offering a *roman noir* pattern of sorts. However, the affective canvas is overwhelming: although hardly articulated, the affects inundate the text by their silent presence. We intend to demonstrate that by using the verbs of movement which create distance between each other (*leave*, *run*, *move*, *abandon*, *disappear*, etc.) the narrator underlines Marie's omnipresence, although she actually appears in the last section of the novel. Her absence translated into her presence articulates the paradoxical nature of the affects which cannot be dominated by a rational decision and which defy the very narrative's linearity. Following Roland Barthes' arguments in his essay *A Lovers' Discourse: Fragments*, we aim to underline the paradoxical narrative strategy which confirms the predominance of the affects using the imagery of emptiness, void and escape.

Keywords: Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Roland Barthes, affects, *roman noir*.

ARMONIZAREA EMOŢIILOR: *SĂ FUGI!* de JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT (*Rezumat*)

În romanul *Să fugi!* (din *Ciclul Mariei*, care mai cuprinde romanele *Să faci dragoste*, *Adevărul despre Mary* şi *Camera de baie*) Jean-Philippe Toussaint oferă o abordare neconvenţională a dinamicii afectelor. Protagonistul-narator îi mărturiseşte cititorului că romanul este despre încercarea sa de a se despărţi de Marie. De aceea, pleacă în China. Acţiunea cuprinde o serie de episoade care nu sunt direct legate de afecte, prin formula unui *roman noir*. Cu toate acestea, structura emoţională este precumpănitoare: fie şi vag exprimate, sentimentele inundă textul printr-o prezenţă tăcută. Intenţia noastră este de a demonstra că, folosind verbele de mişcare ce creează distanţa (*a pleca, a fugi, a se mişca, a abandona, a dispărea* etc.), naratorul subliniază omniprezenţa Mariei, chiar dacă aceasta apare în realitate doar în ultima parte a romanului. Absenţa ei tradusă prin prezenţă relevă natura paradoxală a afectelor, care nu pot fi dominate printr-o decizie raţională, întrerupând însuşi caracterul linear al expunerii. Urmând ideile lui Roland Barthes din eseul *Discursul îndrăgostit: Fragmente*, dorim să scoatem în evidenţă strategia narativă paradoxală ce confirmă rolul predominant al sentimentelor, prin intermediul unor imagini precum golul, vidul şi evaziunea.

Cuvinte-cheie: Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Roland Barthes, afecte, *roman noir*.

RICHARD SPITERI

MAURICE CIANTAR : DES AFFECTS ENGAGEANT LE TREFONDS

L'écriture idiosyncratique que pratique Ciantar implique la vie, privée ou publique, de l'auteur. Tantôt la vie de l'écrivain va à l'encontre d'une bourrasque, tantôt elle le laisse moisir au milieu du désert. Andrée Cariou, qui est la compagne de Ciantar pendant les années 1940, se sépare de lui, juste après avoir lu consternée *Jacques Vorageolles*, son premier roman[1]. Le succès de *La Mongolique*, son deuxième roman, entraîne presque la publication d'une traduction à Chicago[2]. Possibilité qui ne se matérialise finalement pas dans une Amérique puritaine. *Mille jours à Pekin*, journal que Ciantar a tenu dans la capitale chinoise au cours de la Révolution culturelle, est un pavé jeté dans le Paris de 1969 où les admirateurs de Mao sont légion. Ce geste ne tarde pas à créer pour Ciantar des ennemis[3].

Frédéric Lordon préfère adopter la définition de Spinoza pour l'affect : l'affect est « la variation de puissance d'agir du corps et la formation d'idée qui résultent simultanément de cette affection »[4]. Chez Ciantar, l'enfance, la famille, la société de son époque, autrement dit des années trente aux années soixante — correspondant à la période de l'adolescence jusqu'à l'âge mûr de l'écrivain — remodèlent en tant qu'affections son être, tout en offrant à l'écrivain l'occasion de s'assumer et d'explorer ses virtualités.

Compte tenu du fait que les textes littéraires de Ciantar s'imprègnent d'éléments autobiographiques, notre propos sera, dans un premier temps, d'examiner dans son cas une caractéristique fondamentale de l'être humain, les rapports entre les sexes. Ensuite nous verrons comment l'auteur, en proie à ses affects, s'adonne fréquemment à la dépense insensée de l'argent gagné, geste qui alarme non peu le lecteur bourgeois moyen. Enfin nous considérerons une technique de soi que Ciantar pratique tout le long de sa vie afin de tenir ses affects sous contrôle.

---

[1] Voir Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres : Maurice Ciantar 1915–1990*, Tusson (Charente), Du Lérot, 2009, p. 463.
[2] *Ibidem*, p. 417.
[3] *Ibidem*, p. 500.
[4] Frédéric Lordon, *La Société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Points, 2015, p. 122.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 56–65

La femme aux tendances terrestres

Le premier couple évoqué par Ciantar dans *Jacques Vorageolles*, son premier roman autobiographique, consiste au vrai dans ses parents : Richard Vorageolles (Ciantar ne fait que changer le nom) et Marcelle Herber[5] (c'est le nom de jeune fille de sa mère). Il y a au sein de ce couple des disparités criantes. D'abord l'âge des conjoints. L'année de leur mariage, 1913, Richard Ciantar a 47 ans tandis que la fiancée en a 21[6]. En outre il y a une énorme différence dans leur situation sociale. Bien que les deux soient arrivés assez récemment comme immigrés à Paris, Richard a le titre nobiliaire de « Paléologue » — nom de la dernière dynastie impériale de Byzance — il est propriétaire foncier et immobilier tout en pratiquant la peinture. En revanche, Marcelle n'est que la fille de petits commerçants. Le narrateur résume bien ce mariage : le père de Jacques Vorageolles « fut le grand seigneur, qui par bizarrerie sexuelle, se mésallia avec une fille de peu »[7].

Dans *La Vie chronique*, le journal de Ciantar qui a été publié posthumément, l'auteur donne un autre exemple de couples bizarres précisément parce que l'homme et la femme viennent d'aires géographiques très lointaines. Encore une fois l'affect décide de la formation de ces couples tout en bousculant des normes traditionnelles. En 1964, Ciantar s'installe à Tahiti où il travaille comme journaliste pour un quotidien de Papeete. Il observe le phénomène de militaires originaires de la métropole qui quittent leur épouse pour créer un foyer avec une Tahitienne même si celle-ci s'avère assez inculte dans les rapports sentimentaux[8]. D'après Ciantar, la raison en est que le Français, qui est dominé par son épouse, trouve à Tahiti le climat idoine pour s'imposer à l'autre sexe. Néanmoins, il suffit de très peu de temps pour que la Tahitienne réussisse à inverser la situation. De temps en temps l'auteur remarque une indigène, qui ne serait qu'une chambrière, prendre des grands airs avec son compagnon, officier galonné.

La différence d'âge du couple Vorageolles crée bientôt un grand gros problème pour le fils Jacques. Richard meurt laissant son fils de neuf ans vivre à l'ombre de Marcelle qui, devenue jeune veuve, se lance d'emblée à la recherche d'un deuxième époux. En fait, le petit Jacques a toujours souffert de la tendresse parcimonieuse que lui témoigne sa mère, carence qui a pour contrepartie, dans la

---

[5] Voir Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, Tusson (Charente), Du Lerot, 1987, p. 18.

[6] D'après « l'observation de la nationalité française n° 16911 » des archives de la préfecture de Paris, Marcelle est née en 1892. En ce qui concerne Richard, deux documents différents révèlent qu'il est né en 1866. En effet, sur le certificat de naissance de son fils Maurice, fait le 3 mars 1915, il déclare avoir quarante-neuf ans (voir Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres*, p. 439). De plus, l'édition du 3 mai 1924 du quotidien *The Daily Malta Chronicle*, annonce le décès de Richard à l'âge de 59 ans. Je ne trouve pas fiable la supposition de *Jacques Vorageolles* attribuant à Richard cinquante-six ans au moment de sa mort.

[7] Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, p. 21.

[8] Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres*, p. 73.

trilogie *Jacques Vorageolles*, l'apparition autour de lui de dames d'âge mûr baignées de douceur ou faisant preuve au moins d'une attitude positive à son égard.

Un premier exemple figure au début de *Jacques Vorageolles*. L'été Richard emmène son épouse et son enfant à Monaco. Dans un palace attenant au casino, l'attention de l'enfant de huit ans est frappée par la beauté d'une dame à la fois charmante et coquette[9]. Jacques, soupirant trop précoce, fait sourire la dame de Monte-Carlo ainsi que ses amies. Ensuite il y a les années de l'éducation élémentaire. Expulsé du lycée Montaigne, Vorageolles finit au lycée Michelet où heureusement Mme Gourdeau, une institutrice vieillissante, adopte envers lui le rôle de grand-mère. Elle cajole le petit enfant au point que par deux fois il verse des larmes de bonheur[10]. Un autre épisode où Vorageolles jouit d'une protection féminine est celui qui se déroule à Barcelone pendant les premiers mois de la guerre civile. Vorageolles traverse la frontière franco-espagnole et s'associe aux recrues du POUM. Mais dès qu'il s'aperçoit de la superficialité de l'entraînement militaire, il s'effraie et décide de ne pas monter au front, quitte à devoir comparaître devant un conseil de guerre. Par miracle, il est libéré. Il doit attendre huit jours pour faire viser son passeport au Consulat de France. Heureusement une prostituée toulousaine lui trouve une piaule chez une vieille catalane et accepte également de lui payer le loyer[11]. Grâce à ces deux fées, Vorageolles réussit à s'évader de la Barcelone révolutionnaire devenue pour lui un enfer.

Par deux fois au moins, les femmes amoureuses de Vorageolles sont sensiblement plus âgées que lui au point qu'il joue le rôle de gigolo[12]. La guerre est la vraie cause de ces rapports sentimentaux singuliers. Les deux guerres mondiales de la première moitié du XX^{e} siècle où ont péri des centaines de milliers de militaires créent un déséquilibre démographique. Dans *La Mongolique*, Vorageolles âgé de dix-neuf ans fait la connaissance de Germaine Frande qu'il devine être quadragénaire. La bourgeoise parisienne l'invite dans son petit appartement cossu où elle lui montre des photos de soldats de la guerre de 1914 – 1918 et les lettres qu'ils lui envoyaient. Ils sont morts dans les tranchées. L'un en particulier lui a proposé le mariage[13].

Le roman *…Et qu'on n'en parle plus !* est consacré aux premiers mois de l'amour-passion que Ciantar et Andrée Cariou ont vécu ensemble. L'auteur prend note du jour exact où le couple se rencontre la première fois : c'est à Biarritz, le 8 juin 1940. Vorageolles est liftier à l'hôtel Miramar où la Dame aux danois – c'est l'appellation d'Andrée Cariou – vient loger. Le 8 juin c'est le lendemain de la

---

[9] Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, p. 27.
[10] *Ibidem*, pp. 87 et 94.
[11] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 240-244.
[12] Dans Maurice Ciantar, *...Et qu'on n'en parle plus* !, Tusson (Charente), Du Lerot, 1989, le terme « gigolo » a trois occurrences : pp. 72, 73, 129.
[13] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, pp. 50, 105.

bataille de Dunkerque. Le mari de la Dame aux danois est fait prisonnier par l'armée allemande et passera le reste de la guerre dans un stalag[14]. La guerre rapproche la Dame aux danois — qui de plus est mère d'une fille de six ans — à Vorageolles et cette famille recomposée vivra ensemble les années de l'occupation.

Chez Ciantar, les personnages féminins ont bonne intuition et leurs remarques sur Vorageolles sont justes. Les rapports intimes entre Vorageolles et Germaine Frande se terminent le jour où celle-ci découvre que son amant vole de l'argent dans son appartement. Plus tard Vorageolles s'enrôle dans le Légion étrangère. Avant son départ, Germaine accepte de venir lui dire adieu : « Au fond, tu n'es pas mauvais, lui dit-elle. Il t'a manqué un guide. Tu as trop été livré à toi-même »[15].

Vorageolles s'estime injustement traité par Marcelle, sa mère. Quand la possibilité de mariage entre Vorageolles et Lydie — une étudiante — se profile à l'horizon, Marcelle vient discuter avec le père de la fiancée. Mais le doux projet s'évanouit, surtout lorsque Marcelle raconte au père de la fiancée que son fils « est un dépensier, un coureur de jupons… Que toute sa vie [il ne serait] qu'un bohème »[16]. En effet Vorageolles n'a pas de métier. Plus tard il modifie l'opinion qu'il se fait de sa mère. Il la remercie de lui avoir permis, à l'âge de 17 ans, de quitter le foyer et de se griser de liberté[17].

Le goût de la dilapidation

L'insertion dans le monde se fait au moyen du travail. Comme dit Georges Bataille : « Le travail a déterminé l'opposition du monde sacré et du monde profane[18]. » Vorageolles adolescent est invité par son beau-père Marcel G. à faire ses débuts comme apprenti dans une de ses boutiques, celle du boulevard Blanqui près des Gobelins. Mais les manquements de professionnalisme de Vorageolles sont manifestes. Tantôt lui et un commis empochent l'argent d'une vente, tantôt il s'absente et revient à la boutique juste avant l'heure de fermeture[19]. Une autre fois, pour plaire à l'oncle de Vorageolles, un certain M. Lemoine « représentant de fabriques[20] » l'emploie dans son entreprise. La première tâche consiste en balayage des bureaux. Ensuite Vorageolles fait surtout de la manutention. Mais après qu'il perçoit le premier salaire mensuel il ne se fait plus voir dans l'entreprise.

À partir de l'été 1944, Ciantar exerce la profession de journaliste. Il est d'abord « chef de service de presse du ministre de Ravitaillement »[21]. Ensuite il

---

[14] Maurice Ciantar, *...Et qu'on n'en parle plus* !, p. 116.
[15] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, p. 121.
[16] *Ibidem*, p. 188.
[17] *Ibidem*, p. 285.
[18] G. Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 2014, p. 123.
[19] Voir Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, pp. 330, 357.
[20] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, p. 20.
[21] Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres*, p. 455.

rapporte les nouvelles parlementaires au *Populaire* et à *Le Pays*. Il est chargé des revues des spectacles dans *Combat* et dans *Paris Jour*. Il collabore à deux chaînes de radio : secrétaire de rédaction à *Europe* n° 1 et éditorialiste à *France Culture*. Lors de son départ à la retraite il est journaliste à l'hebdomadaire *Le Point*.

Cette profession ne procure pas à Ciantar la satisfaction tant attendue. Une note qu'il écrit sur un cahier en septembre 1964 dévoile son avenir morne : « Journaliste depuis bientôt vingt-deux ans… et cela me conduit par les routes merveilleuses du rien[22] ! »

Vorageolles qui est inapte au travail dans le petit commerce ne tarde pas à jeter sa gourme. Marcelle émancipe son fils lorsque celui-ci a dix-huit ans. Après avoir vendu une propriété ayant appartenu à Richard, elle accorde à son fils une somme d'argent. Vorageolles se permet des vacances à Barcelone où la première nuit on l'amène écouter des travestis chanter dans un *beuglant*[23]. Après trois mois de fainéantise, Vorageolles, ayant tout dépensé, rentre à Paris.

Un des thèmes principaux des œuvres tardives de Ciantar est le jeu au casino, thème qui domine dans *Le Journal d'Edmond*, autre roman autobiographique. Cette fois, l'alter ego de Ciantar s'appelle Edmond tandis qu'Andrée Cariou est Maya. Sur fond de climat morbide régnant à Nice pendant l'occupation, un certain Claude T. invite Edmond à l'accompagner au casino de Monte-Carlo[24]. Edmond est ravi de cette expérience. À Paris, quelques années plus tard, après une dispute avec un rédacteur-en-chef, Edmond démissionne de son emploi de journaliste. Cette déconvenue conjuguée avec l'infidélité de Maya de laquelle il se sépare, le persuade de s'installer plutôt à Nice pour y vivre du jeu au casino. *Le Journal d'Edmond* montre toujours le personnage éponyme qui, dans les casinos, coudoie un joueur expert ; le roman traite en effet une initiation au jeu de la roulette.

Dans *Maman Salope* le narrateur décrit l'exaltation qu'il éprouve après voir gagné des sommes importantes à la roulette. Le texte consiste en une suite de noms propres ou nom de pays associés au luxe. « Une fois sorti de l'usine, les Borgia ! La gonzesse-taximètre. Sans complication. Tout ! Victuailles ! Arabie Saoudite ! Hong-Kong ! – Onassis, quoi ? – N'exagérons rien, Eusèbe »[25]. Mais autant les triomphes procurent à Ciantar un ravissement divin autant les pertes le plongent dans une morosité abyssale. Les notations dans le journal de Ciantar pour le mois d'août 1962 révèlent qu'au casino de Cannes, par deux fois, il jette deux sommes d'argent importantes par la fenêtre. La séquence commence par les regrets exprimés par l'auteur d'avoir perdu stupidement 450000 AF. Reprenant du courage, il remet les pieds dans le casino où soir après soir il recommence à gagner[26]. Son ambition : récupérer la somme perdue. Les gains montent et

[22] *Ibidem*, p. 72.
[23] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, p. 28.
[24] Maurice Ciantar, *Le Journal d'Edmond*, Tusson (Charente), Du Lerot, 2001, p. 71.
[25] Maurice Ciantar, *Maman Salope*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1985, p. 51.
[26] Voir Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres*, pp. 48, 53, 54, 57, 59, 60.

finalement ils dépassent la somme fatidique. Mais juste avant de rentrer à Paris, au cours d'une soirée maudite, il perd tous les derniers gains !

Pour revenir à la vie sentimentale de Ciantar, la première fois où il faillit créer une famille c'est avec Andrée Cariou. Il raconte cette expérience dans *…Et qu'on n'en parle plus !* qui est le troisième roman de la trilogie *Jacques Vorageolles*. À Nice, le 1er février 1942, Vorageolles et Maya ont un enfant appelé Lélian-Wilde — le premier terme est le prénom familier attribué à Paul Verlaine — qui meurt dix-huit jours plus tard[27].

Ciantar reste célibataire sa vie durant. Pour autant son Éros ne s'endort pas, loin s'en faut. Le travail sur le langage dont l'auteur distille les effets poétiques neutralise d'habitude la trivialité de l'action. Les textes décrivent au moins deux épisodes d'érotisme collectif qui ont lieu à Paris dans « le Jardin aux deux métamorphoses » avant ou après le crépuscule[28]. Dans le premier épisode, Edmond s'y rend avec une « rédactrice » de ministère et, dans le deuxième, Dubitatif s'y trouve déjà avec la « gouvernante d'un vieux monsieur ». Les deux narrateurs appellent « arabesques » les deux scènes.

Les participants passifs ou actifs de ces scénarios se déroulant au sein d'un jardin public sont désignés non par leur nom mais plutôt par le métier qu'ils exercent. Outre la rédactrice de ministère et la gouvernante, surviennent un pharmacien et son épouse, un plombier, deux employés de banque, un cheminot et un certain type surnommé « wagon-lit ». Des bourgeois et des prolétaires prennent part aux ébats crépusculaires, ce qui, d'après le narrateur d'*Un Bouton dans la rue*, démontre qu'Éros brasse les classes sociales si ce n'est que pour une brève durée[29]. Vu l'heure tardive, les participants apparaissent surtout comme des ombres. En désignant une silhouette qui s'approche, la gouvernante demande à Dubitatif assis auprès d'elle : « – Vous le connaissez ? – Personne ici ne se connaît mais tous se reconnaissent »[30]. Ceci implique qu'aussitôt terminée, l'orgie livre Dubitatif à sa solitude ordinaire.

Une technique de soi

Examinons maintenant la place que Ciantar occupe dans la société. Deux affects presque contraires déterminent son comportement dans ce domaine : la tendance grégaire d'une part et son goût pour la flânerie d'autre part.

Dans *La Mongolique*, le narrateur décrit l'éveil de Vorageolles aux enjeux politiques brûlants qui déchirent les Français pendant les années trente. Vorageolles n'a que dix-neuf ans, il est précepteur d'enfants de familles de l'île

[27] Maurice Ciantar, *...Et Qu'on n'en parle plus !*, pp. 172, 178.
[28] Maurice Ciantar, *Le Journal d'Edmond*, pp. 105, 108-109 et Maurice Ciantar, *Un Bouton dans la rue*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1983, pp. 49-55.
[29] Maurice Ciantar, *Le Journal d'Edmond*, p. 106.
[30] Maurice Ciantar, *Un Bouton dans la rue*, p. 54.

Saint-Louis mais le reste de son temps il déambule dans Paris. Le 20 janvier 1934 éclate le scandale Stavisky[31]. L'après-midi du 6 février, Vorageolles s'unit à la foule en colère qui marche vers le palais Bourbon. Après la tuerie lamentable sur la place de la Concorde, Vorageolles décide de militer au sein de la gauche, activité qui le verra deux ans plus tard participer à la guerre d'Espagne.

Pourtant membre d'organismes politiques, il court d'une désillusion à l'autre. La SFIO à laquelle il adhère, accueille deux socio-démocrates allemands évadés des prisons hitlériennes sans leur accorder de l'aide matérielle[32]. Tenté par le trotskisme, Vorageolles se met à assister aux réunions hebdomadaires de sa section où il est abasourdi par le spectacle de camarades français applaudissant des Israélites venus de Pologne qui vilipendent l'esprit « petit bourgeois » de la France[33]. Enfin, au cours de l'été 1936, arrivé à Barcelone insurgée, il rejoint sa colonne du POUM. Mais dans la capitale catalane, la révolution prolétarienne dégénère. Le comble est atteint lorsque l'entraînement militaire de la colonne du POUM est confié à deux Italiens refugiés à Paris où ils ont travaillé « dans l'épicerie »[34]. À partir de ce moment, Vorageolles ne songe qu'à rentrer en France.

Puisque Vorageolles adolescent préfère mener une vie de bohème au lieu de travailler dans une boutique ou une petite entreprise, force est de constater que la marginalité qu'il embrasse rehausse sa vigueur morale. Contrariant sa mère, Vorageolles ne s'inscrit pas en faculté de droit, mais adore traîner dans le Quartier Latin. Son lieu de prédilection est le Bar de la Sorbonne où le BarSo, comme les étudiants l'appellent familièrement. En fait, c'est un restaurant russe : le personnel consiste en réfugiés fuyant la révolution bolchévique. Vorageolles s'y installe du matin jusqu'à midi et de quatorze heures à seize heures juste pour se sentir proche des étudiants qui y étalent leurs déboires ou éclatent de rire[35]. Pendant l'intervalle Vorageolles flâne dans les parages. A vrai dire, des vieux messieurs cultivés fréquentent aussi le BarSo. Un des jours les plus heureux pour Vorageolles est celui où il noue conversation avec Daille, un étudiant, qui bientôt le présente à ses collègues[36].

Manquant souvent d'argent, Vorageolles traverse Paris à pied en tous sens[37]. C'est la vie de Bohème. La flânerie chez Ciantar relève des techniques de soi que Foucault définit de la manière suivante : des « procédures […] prescrites aux individus pour fixer leur identité, la maintenir ou la transformer […] grâce à des

---

[31] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, p. 76.
[32] *Ibidem*, pp. 149-150.
[33] *Ibidem*, p. 153.
[34] *Ibidem*, p. 222.
[35] Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, pp. 354-356, 359-360.
[36] *Ibidem*, p. 364.
[37] Maurice Ciantar, *La Mongolique*, pp. 60, 280.

rapports de maîtrise de soi sur soi[38]. » L'importance de la flânerie est telle qu'elle le guide dans le choix d'une idéologie politique. Bien que le soir du 6 février 1934, Vorageolles se mêle aux manifestants de droite, peu après il leur tourne le dos pour une raison curieuse. Il craint que les Ligues n'endommagent un système politique français qui, tout faible qu'il puisse être, continue à protéger des libertés fondamentales comme, par exemple, la liberté de s'adonner à la flânerie[39].

Surtout la flânerie inspire à Vorageolles le désir de lire, passion qu'il assouvit en passant de longues heures à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. À remarquer que dans *Jacques Vorageolles* et *La Mongolique* figurent des strophes d'Oscar Wilde, de Verlaine et de Musset[40]. En outre, le premier roman contient sur la flânerie une référence intéressante. Encore une fois, la société met en demeure le jeune protagoniste d'ignorer l'individualité et d'opter pour l'uniformité. Vorageolles prend une décision importante, celle de devancer l'âge du service militaire. Dans une lettre à sa mère, il exprime des doutes à propos d'une carrière sous les drapeaux. « Je repense, lui écrit-il, à mon existence flâneuse, débraillée, dont les bienfaits (mais oui…) se feront quelque jour sentir »[41]. Petit à petit le flâneur se transforme en poète. Dans les deux romans indiqués, Ciantar inclut au moins le texte de trois de ses poèmes : « Souffrances inconscientes de l'enfant », « Mougdagaloune » et « Les Pauvres hommes que nous sommes »[42]. Quand même il faudrait souligner que peu de la production poétique de Ciantar des années trente a survécu. L'écrivain révisait ses textes de manière obsessionnelle ce qui fait que périodiquement il déchirait des manuscrits. Justement, le 3 septembre 1939, Vorageolles porte une serviette contenant un grand nombre de ses poèmes. Mais après avoir entendu à la radio la nouvelle de la déclaration de guerre de la Grande Bretagne à l'Allemagne, il se rend au jardin du Luxembourg où il jette au vent toutes les bonnes feuilles[43].

Jusqu'à un âge avancé, Ciantar a continué à pratiquer la marche dans Paris et sa banlieue. Nous disposons là-dessus du témoignage de Jean Guenot : « Éternel beau gosse à soixante-dix ans passés, Maurice Ciantar [se promenait] quotidiennement sur le boulevard Bineau, à Neuilly, et jusqu'au restaurant chinois de la rue Louise-Michel à Levallois […] »[44].

En conclusion, les affects se présentent comme un appel remontant du tréfonds de l'être humain pour résonner dans la conscience. Ils induisent à la

---

[38] Michel Foucault, « Subjectivité et vérité », in *Dits et Écrits IV (1980–1988)*, Paris, Gallimard, 1994, p. 213.
[39] Maurice Ciantar, *Le Journal d'Edmond*, p. 31.
[40] Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, p. 385 et Maurice Ciantar, *La Mongolique*, pp. 135, 272.
[41] Maurice Ciantar, *Jacques Vorageolles*, p. 421.
[42] *Ibidem*, p. 28, 43 et Maurice Ciantar, *La Mongolique*, pp. 286-288.
[43] *Ibidem*, p. 299.
[44] Jean Guenot, « Maurice Ciantar hussard à pied », in Eric Séébold (éd.), *Jacques Vorageolles et ses ombres*, p. 487.

réappropriation de la liberté, donnent au corps l'impulsion d'agir dans la société. Les protagonistes dans les romans et récits de Ciantar réalisent des transgressions — chères à Georges Bataille. Sans complexes, dans le contexte de l'après-guerre, le jeune Vorageolles joue le rôle de gigolo auprès de dames plus âgées. Dubitatif participe à des arabesques tout en négligeant de fonder un foyer. Edmond voudrait faire du jeu au casino sa véritable profession, ambition généralement perçue comme choquante. Pour revenir à Vorageolles, il se désintéresse éventuellement des organismes politiques leur préférant des errances sur les boulevards.

Même structure de comportement que Spinoza définit par le *conatus* et Foucault par la technique de soi. Les affections amènent les personnages de Ciantar à connaître leur soi par soi, les propulsent vers l'affirmation d'eux-mêmes parmi les autres.

BIBLIOGRAPHIE

Archives de la préfecture de Paris (Pré Saint-Gervais), observation nationalité française n°16911 : Marcelle Ciantar née Herber.

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme* [1957], Paris, Minuit, 2014.

CIANTAR, Maurice, *Un Bouton dans la rue*, Tusson (Charente), Du Lérot, 1983.

CIANTAR, Maurice, *…Et qu'on n'en parle plus !* [1952], Tusson (Charente), Du Lérot, 1989.

CIANTAR, Maurice, *Jacques Vorageolles* [1947]. Note de l'éditeur Jean-Paul Louis et préface de Jacqueline Lemercier, Tusson (Charente), Du Lérot, 1987.

CIANTAR, Maurice, *Le Journal d'Edmond*. Préface d'Eric Séébold, Tusson (Charente), Du Lérot, 2001.

CIANTAR, Maurice, *Maman Salope* [1973], Tusson (Charente), Du Lérot, 1985.

CIANTAR, Maurice, *La Mongolique*, Paris, Gallimard, 1949.

CIANTAR, Maurice, *Mille jours à Pékin* [1969], Tusson (Charente), Du Lérot, 1990.

The Daily Malta Chronicle, Malte, La Valette, 1924, 3 mai.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits IV (1980–1988)*, Paris, Gallimard, 1994.

LORDON, Frédéric, *La Société des affects : pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2015.

SEEBOLD, Eric (éd.), *Jacques Vorageolles*, *Jacques Vorageolles et ses ombres : Maurice Ciantar (1915–1990)*, Tusson (Charente), Du Lérot, 2010.

ZAC, Sylvain, « Spinoza », in *Histoire de la philosophie* II. Sous la direction d'Yvon Belaval, Paris, Gallimard, 1981, pp. 452-482.

MAURICE CIANTAR: AFFECTS FROM THE DEPTHS
(*Abstract*)

In this paper I intend to show how affects that come to the surface in Ciantar's writings mark the relations between the sexes and account for the characters' controversial bent on how they spend their energy. Finally, the text reveals a clash between the urge to join the crowd and the call of the

Bohemian way of life. Ciantar's novels reveal the age gap between a man and a woman forming a couple and stress acute differences in their social status. In the *Jacques Vorageolles* trilogy, on two occasions, the protagonist ends up with an older female partner and earns the reputation of being a gigolo. Vorageolles' brief experience of fatherhood is cut short due to the passing away of his prematurely born child. In order to recover, , the male protagonist in Ciantar's texts remains a bachelor, takes part in orgies and, childless, faces courageously the onset of old age. Gambling is practiced as a profession by the author and comes to the fore in the later texts. While still an adolescent, Vorageolles joins first the SFIO, then a Trotskyite group, before heading for Barcelona at the outbreak of the civil war where, soon, reality dampens his revolutionary enthusiasm. As from now on, Ciantar turns his back to the crowd, preferring definitely to stroll endlessly along the Paris boulevards: an activity which is equivalent to Foucault's technique of the self.

Keywords: Maurice Ciantar, Bohemian, promiscuity, squander, technique of the self.

MAURICE CIANTAR: AFECTE PROFUNDE
(*Rezumat*)

Studiul de faţă îşi propune să arate felul în care sentimentele predominante din scrierile lui Ciantar marchează relaţia dintre sexe şi explică pornirile controversate ale personajelor de a-şi consuma energia. În cele din urmă, textul relevă divergenţa dintre două tendinţe, aceea de a se alătura mulţimii şi aceea de a îmbrăţişa un mod de viaţă boem. Romanele lui Ciantar vorbesc despre diferenţele de vârstă dintre bărbaţi şi femei în interiorul cuplului şi pun accent pe divergenţele acute dintre sexe în privinţa statutului social. Protagonistul din trilogia *Jacques Vorageolles* ajunge în două rânduri să aibă o parteneră mai în vârstă ca el, câştigându-şi, astfel, reputaţia de gigolo. Scurta experienţă paternă a lui Vorageolles este întreruptă de moartea copilului său prematur. Pentru a depăşi situaţia, protagonistul din textele lui Ciantar rămâne burlac, ia parte la orgii, apoi, rămas fără copil, înfruntă curajos perspectiva bătrâneţii. Practicarea jocurilor de noroc constituie o profesiune pentru autor şi apare în prim plan în scrierile sale ulterioare. Adolescent fiind, Vorageolles aderă mai întâi la SFIO, apoi la o grupare troţkistă, înainte de a se îndrepta către Barcelona la izbucnirea războiului civil, unde, în scurt timp, realitatea îi va tempera entuziasmul revoluţionar. De acum înainte, Ciantar va întoarce spatele colectivităţii, preferând definitiv să străbată în lung şi în lat străzile Parisului, o activitate echivalentă cu tehnica sinelui descrisă de Foucault.

Cuvinte-cheie: Maurice Ciantar, boem, promiscuitate, risipă, tehnica sinelui.

IOANA BICAN

„UN TRANSATLANTICO DI SENTIMENTI ..."

Tra le scene ricorrenti, nella prosa di Mircea Cărtărescu dell'ultimo decennio, c'è un incubo che si ripete di frequente, in cui l'eroe sogna di risvegliarsi (nella sua camera) davanti a un mostro. Prova il terrore causato dall'incontro, ma non si può muovere, non può emettere nemmeno un suono. Inerme, non ha la possibilità di affrontare ciò che accade o di difendersi da ciò che vede accanto al suo letto. Vive un terrore immenso; proprio come ogni altro terrore – si potrebbe dire. Tuttavia, l'immaginario iperbolico della prosa di Cărtărescu è terribilmente suggestivo nel creare visioni di questo genere; il suo è un terrore a cui non può né dare voce, né rispondere. L'immobilità del soggetto (un alter-ego dello scrittore, nella maggior parte dei casi, come in *Solenoid*[1], ad esempio), l'afonia e il corpo pietrificato vengono descritti nel dettaglio, conseguenze del terrore sperimentato nell'incubo. Tuttavia, non sono espressione diretta del sentimento di terrore, in quanto tale. Poiché non è il sentimento (terrore, paura, orrore, ecc.) a essere espresso, la moltitudine di immagini spaventose (e molto poetiche, va aggiunto) è la conseguenza dell'impossibilità di esprimere verbalmente quest'emozione. La scena rivela il modo in cui lo scrittore costruisce la propria „modalità di espressione dei sentimenti" (personali, ovvero appartenenti all'io, se consideriamo lo statuto di alter-ego dello scrittore suggerito da queste narrazioni, scritte, nella maggior parte dei casi, in prima persona): l'espressione poetica non trasmette il sentimento, ma ne „suggerisce" la trasmissione, attraverso un'immagine o un ventaglio di immagini poetiche, spesso iperboliche, il cui carattere costruito, (pre)fabbricato, è insopprimibile . Il lettore non ha accesso diretto alle emozioni di chi rimembra il terrore dell'incontro con i segni del diabolico: ciò che gli viene offerto sono immagini letterarie (costruite mediante un intero arsenale di soluzioni retoriche dell'espressività), che suggeriscono l'emozione in causa. Tra il lettore e „ciò che ha sentito l'autore scrivendo" si trova sempre, insopprimibile, un'immagine poetica.

Questa scena è emblematica per la poetica di Mircea Cărtărescu non tanto per ciò che racconta (l'incubo, la creatura mostruosa che guarda il narratore dormiente, ecc.), quanto per ciò che mette in scena, a livello retorico: l'impossibilità di esprimere direttamente l'emozione viene risolta tramite la costruzione di un'immagine artistica (o di una „narrazione", poiché ogni metafora può essere definita in questi termini, in quanto narrazione di uno spostamento semantico). L'espressione diretta sarebbe stata lineare (ovvero, semplice), la costruzione di immagini è, al contrario, un processo complesso, che presuppone materiali e

[1] Mircea Cărtărescu, *Solenoid*, Bucureşti, Humanitas, 2016.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 66–72

forme, sia nuove che preesistenti. Tuttavia, come dicevamo, sebbene questa scena sia più rilevante nella prosa di Mircea Cărtărescu degli ultimi anni, non può essere considerata una novità, dal momento che se ne trova traccia già nella sua scrittura poetica. Fin dal volume d'esordio, il desiderio dell'innamorato di vivere un amore corrisposto si esprime in forma di citazione dalla più celebre poesia di Mihai Eminescu (*Luceafărul*), la cui conoscenza rientra nelle competenze del lettore medio (mediocre?) romeno. Nel poema *Diorama*[2], la „sua" voce chiede alla donna amata di rinunciare a un'intera serie, ironica, di contraffazioni dell'esistenza („*anorexia și excitația și complexele și terorile din trăire*") per appagare, qui e ora, l'amore compiuto, che si concretizza in „un'ora d'amore" („*și pentru toate dă-mi în schimb/ o oră de iubire*"). Tuttavia, le parole che manifestano quest'aspirazione a „*un'ora d'amore*" appartengono al più importante poeta romeno, al poeta nazionale, Mihai Eminescu, e sono state scritte nella seconda metà del XIX secolo! L'agognata realizzazione dell'amore, espressa da Mircea Cărtărescu in *Diorama*, si vede, quindi, mediata dalle celebri parole di un altro poeta (il poeta più famoso...), di un altro tempo. Densa, la costruzione figurale del „desiderio d'amore" implica qui, come dicevamo, celebri sintagmi prefabbricati, ironia del sottotesto, un'intera storia interpretativa della poesia, e dell'amore, della cultura romena moderna. Non è possibile esprimere, direttamente, „il desiderio d'amore".

Fin dal debutto (con il volume *Faruri, vitrine, fotografii*, a cui appartiene la poesia citata[3]) la poetica di Mircea Cărtărescu traccia, tramite figure di questo tipo, una direttrice definitoria, identificabile anche nella scena dell'incubo presente nella prosa dello scrittore. Questa direttrice rimanda a una particolare concezione (postmoderna o neoromantica, resta da decidere) secondo cui il linguaggio sarebbe incapace di esprimere, direttamente, l'autenticità di ciò che si vive, l'immediatezza dell'emozione provata dal soggetto del poema. Sotto questo aspetto, *Faruri, vitrine, fotografii* si dimostra un testo fondamentale nella costruzione della poetica di Mircea Cărtărescu[4]. Il volume riuniva, nel 1980, tanto le caratteristiche anticipatrici dello stile letterario dell'autore, confermate dai volumi successivi, quanto le capacità liriche che avrebbero definito il programma poetico dell'intero gruppo del „*Cenaclul de luni*" [Cenacolo del Lunedì]. La ricezione entusiastica, evidente nella maggior parte delle recensioni dell'epoca, è espressione della

---

[2] Mircea Cărtărescu, *Faruri, vitrine, fotografii*, București, Cartea Românească, 1980, p. 126.

[3] Per ragioni di coerenza testuale, utilizzeremo di seguito, come esempi della nostra dimostrazione, solo le poesie di Mircea Cărtărescu in traduzione italiana, contenute nel volume Mircea Cărtărescu, *Quando hai bisogno d'amore, CD doppio*, a cura di Bruno Mazzoni, Roma, Pagine, 2003. A differenza della prosa, la poesia di Mircea Cărtărescu non ha goduto dello stesso numero di traduzioni, di fatto rendendo più difficile l'elaborazione di uno studio destinato alla pubblicazione in una lingua di circolazione.

[4] A proposito di questo volume e del ruolo che ricopre all'interno della storia della poesia romena, ho scritto in *Faruri, vitrine, fotografii*, in Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, E-L, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 1999, pp. 44-46.

reazione dell'orizzonte d'attesa nei confronti di questo nuovo modo, e programma, poetico. Il ricorso al pastiche letterario (una sequenza importante del volume di esordio, si intitola, ad esempio, *Georgicele*), la parodia di celebri versi estrapolati dai classici e l'utilizzo di (non meno celebri, sebbene non graditi al potere e alla censura comunista) ...versi di musicisti pop occidentali, maldestramente tradotti in romeno, per il giovane Mircea Cărtărescu facevano parte dell'arsenale retorico dell'estetica di un manierismo-nella-post-modernità, che i volumi successivi avrebbero solo raffinato, senza mai rinunciarvi, di fatto. I „prefabbricati" sono, forse, più difficili da identificare per il lettore inesperto in un romanzo delle dimensioni di *Solenoid*, dove si trovano, comunque, disseminati nel testo.

Il ricorso al pastiche, al *cliché*, all'imitazione di alcune famose sequenze letterarie (quindi, riconoscibili come ipotesto dal lettore), non sono che rielaborazioni di un antico filone tematico romantico, quello dei limiti del linguaggio, della sua degradazione/inautenticità, che, di conseguenza, mette a repentaglio (come modalità privilegiata di espressione) l'avventura della conoscenza dell'io e l'autenticità di quest'ultimo. Una delle più famose poesie di Cărtărescu (celebre, forse, anche per essere entrata nel canone scolastico, sulle orme del più famoso poema dei programmi scolastici romeni, *Luceafărul* di Mihai Eminescu…), *Poema chiuvetei (Il poema dell´acquaio*[5]*)*, inscena il racconto d'amore tra due personaggi che appartengono a due ordini diversi del cosmo: un acquaio e una stella „*din colțul geamului de la bucătărie*" („nell'angolo della finestra della cucina"). L'acquaio è colui che dichiara il proprio amore, mentre „*gaura din perdea*" („il foro della tenda") racconta, successivamente, la storia. Il linguaggio usato in questa dichiarazione d'amore è doppiamente connotato dall'uso del pastiche. Prima di tutto, attraverso l'espressione con cui il racconto è introdotto, nel primo verso, e che ripropone, in romeno, „*chiuveta căzu în dragoste*"[6], una traduzione letterale, apparentemente maldestra, dell'inglese *„[the sink] fell in love...*". Questa figura, dell'„espressione linguisticamente imperfetta/scorretta" dell'amore, con connotazioni mediocri, è, invece, per il lettore romeno, un rimando agli anni '80, all'esercizio quotidiano di un idioletto usato soprattutto da studenti liceali e universitari che sapevano (bene) la lingua inglese, nonostante le politiche ufficiali del regime comunista. L'idioletto usava traduzioni romene letterali di espressioni idiomatiche inglesi, con un effetto comico, ma anche con connotazioni di „linguaggio occulto". „*Căderea în dragoste*", usato al posto del romeno „*îndrăgostire*" (it. „innamoramento"), appartiene agli oggetti di scena di un linguaggio secondo, nascosto, ma, al contempo, degradato. Inoltre, il pastiche contraddistingue il poema nella sua interezza attraverso i rimandi alla

[5] Mircea Cărtărescu, *Quando hai bisogno*…, pp. 48-49.

[6] Il traduttore italiano ha preferito un'espressione idiomatica ricorrente nell'italiano parlato, „si prese una cotta", rinunciando alla connotazione supplementare (il riferimento al *cliché* inglese) presente nell'originale.

trama del poema *Luceafărul*: il racconto dell'amore tra due esseri diversi, la dichiarazione d'amore, la supplica di una risposta, il finale infelice[7]… ecc. Come anche la tenda, il cui foro narrerà, in seguito, il racconto dell'amore infelice tra l'acquaio e la stella, tutti questi moduli prefabbricati dell'espressione dell'amore (umili, come è la traduzione dall'inglese, o aulici, come in *Luceafărul*) mediano un racconto, ma non possono – si dimostra implicitamente – esprimere direttamente il sentimento di quell'amore non corrisposto e, quindi, tragico.

Nel tentativo di „esprimere" il vissuto, i sentimenti, le dimensioni esistenziali (così come si conviene a una lirica …), la poesia di Mircea Cărtărescu ricorre a un linguaggio di per sé spettacolare, che tende ad aggregare oggetti, con una avidità di immagini e una vivacità lessicale unica; è una visione dell'„universo come spettacolo, rappresentazione in perenne rinnovamento, in continua metamorfosi, ricercata da uno sguardo avido, di spettatore-partecipante al gioco mondano"[8]. Il principio di realizzazione delle figure retoriche è, ancora una volta, un principio cumulativo, ma la quantità di immagini invocate non assicura, mai, nemmeno „*in extremis*", l'espressività del sentimento che mette in scena. Così, per esempio, il poema *Nimic despre tehnica de supraviețuire (Nulla circa le tecniche di sopravvivenza)* si apre con una strofa ampia, in cui tali immagini accumulate connotano, anche, l'aspirazione a un record (ironico) di dimensioni materiali dell'amore, di un amore che però non viene mai espresso in modo diretto:

pe lângă tine, constelațiile sunt niște șleampete,
luminile orașului sunt o glumă proastă,
pe lângă tine trecând
curenții de aer, ca niște consignații lichide
își înfulecă păsările și își sparg între dinți
sporii de plante, trimițând doar un damf de nenoroc și guano
spre noile pământuri vulcanice din melanezia.
feminitatea ta colorează în culoarea dementă a crizelor de pavor nocturnus
amintirile mele cu tine în parcul grădina icoanei, cînd te fardai indiscret
în oglinda convexă a vreunui setter sau a bisericii anglicane
iar dragostea noastră adăuga un centimetru recordului județean…
justițiaro, confederație tandră de sisteme și aparate
cine și-ar mai juca fragmentul lui de precocitate
pe eșichierul tău roz, ondulat,
și cine să mai intuiască ipocrizia dulce a ta
tivită cu braserii și cu breughel de catifea
în mormanul de nimeni, de nimic, de niciunde, de niciodat´?"[9].

---

[7] Ho analizzato in Ioana Bot, *Trădarea cuvintelor* (București, EDP, 1997) il ruolo di risposta polemica giocato da *Poema chiuvetei* in relazione a *Luceafărul.*

[8] Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Cartea Românească, 1985, p. 416.

[9] In traduzione italiana (Mircea Cărtărescu, *Quando hai bisogno…*, p. 11): „vicino a te, le costellazioni sono sciatte figure,/ le luci della città uno scherzo di cattivo gusto,/ passandoti

L'accumulo di elementi che popolano il delirio del discorso dell'innamorato è condensato nell'ultimo verso del poema nella metafora „*un transatlantic de sentimente*" („un transatlantico di sentimenti"), un transatlantico il cui unico sopravvissuto è l'innamorato. Tuttavia, la metafora riflette anche, accanto alla sopravvivenza a una catastrofe, il senso di enormità della dimensione (del transatlantico), così come quella del trasporto (attraverso l'oceano, „trans-atlantico") dei rispettivi sentimenti. La metafora finale esplicita, tacitamente, le immagini del poema: trasferire dal soggetto (innamorato, sopravvissuto alla catastrofe dell'amore perduto) ai lettori i sentimenti generati dal racconto d'amore, sentimenti inesprimibili in modo diretto. L'immagine poetica è „il transatlantico" che si fa carico dei sentimenti trasportandoli, si potrebbe dire, se leggessimo alla lettera la metafora di Cărtărescu, come una „chiave" dei meccanismi retorici della sua poesia d'amore.

L'amore – inteso come sentimento, ma anche come costrutto culturale europeo – è uno dei temi più importanti della poesia di Mircea Cărtărescu. Per questo il gioco con le immagini che cercano di esprimerlo, in tutte le sue sfumature, gioia o tristezza, emozione, orrore, tenerezza, ecc., è così importante nella configurazione dell'immaginario poetico dell'autore. Lui, l'amore, può essere mediato dal racconto di un amore „*à la manière de Luceafărul*" o dai versi di un successo mondiale, come nel poema *Când ai nevoie de dragoste (Quando hai bisgno d'amore)*[10], i cui versi rispettano fedelmente la melodia a cui allude la prima strofa. Si tratta di *When I need you* (canzone di Albert Hammond e Carol Bayer Sager, scritta nel 1976; interpretata da Leo Sayer, diventata un successo mondiale nel 1977), il cui verso „When I need love" dà il titolo, e la cadenza ritmica, al poema di Cărtărescu. In un paese come la Romania comunista degli anni '80, quando l'accesso alla musica occidentale contemporanea era strettamente controllato, processi espressivi di questo tipo si caricavano di un'intensità (e di una complicità) supplementare, come ogni gesto al limite del vietato: un ulteriore strato figurale nell'intermediazione dell'espressione dell'amore, dunque. Inoltre, per gli iniziati in grado di comparare i versi di Mircea Cărtărescu con il testo della canzone inglese, sarebbe stato evidente che il poema riscrive, „alla rovescia", „povestea de iubire"

---

accanto,/ correnti d´aria, simili a depositi liquidi/ s´ingollano uccelli e scrocchiano tra i denti/ spore vegetali, emanando appena un tanfo di guano e di sventura/ in direzione delel nuove terre vulcaniche della melanesia./ la tua femminilità colora del colore demente delle crisi di pavor nocturnus/ i miei ricordi con te nel parco di grădina icoanei, quando ti truccavi in pubblico/ nello specchio convesso di un setter o nella vetrata della chiesa anglicana/ e il nostro amore aggiungeva un centimetro al record provinciale…/ o mia giustiziera, consociazione flessuosa di sistemi e di apparecchiature,/ chi oserebbe spostare il proprio frammento di precocità/ sulla tua rosea, ondulata scacchiera/ e chi potrebbe mai intuire la dolce tua ipocrisia/ orlata di birrerie e di breughel in velluto/ nel grumo di nessuno, di nulla, di alcun luogo, di mai?".

[10] *Ibidem*, pp. 8-9.

(„la storia d'amore"), ribaltandola: per il poeta, l'amore non c'è, non si dà, non è possibile, forse non esiste nemmeno:

> când ai nevoie de dragoste nu ți se dă dragoste.
> când trebuie să iubești nu ești iubit.
> când ești singur nu poți să scapi de singurătate.
> când ești nefericit nu are sens să o spui[11].

Autoironico, il poeta implora, come un saltimbanco abbandonato, un'innamorata muta o assente: „fii tu lângă mine, gândește-te la mine,/ poartă-te tandru cu mine, nu mă chinui, nu mă face gelos…" („stammi tu accanto, pensami,/ sii tenera con me, non farmi soffrire, non rendermi geloso…"[12]). Il poema accumula elementi di uno scenario d'amore corrisposto, che l'innamorato proietta inutilmente, danzando per di più solo al ritmo della melodia invocata. Gli strati che qui compongono „la figura dell'amore non corrisposto" sono, come si può vedere, molto complessi e riguardano tanto i luoghi comuni di una visione dell'amore di stampo romantico, quanto le forme culturali (musica occidentale, struttura metrica, schemi narrativi melodrammatici, ecc.) preesistenti a questo sentimento. La complessità culturale dell'intero costrutto non è, tuttavia, un buon conduttore di emozioni: la mediazione della figura poetica riduce l'intensità del sentimento, lo doma, collocandolo tra gli schemi di una storia „già raccontata".

L'aspirazione all'autenticità del soggetto è sempre decostruita attraverso il ricorso al linguaggio, che è inautentico, perché ripetitivo, perché già usato da altri, prima del soggetto, per esprimere la loro aspirazione. La lirica d'amore di Mircea Cărtărescu mette in scena "il racconto del fallimento dell'espressione del sentimento autentico", che, di fatto è, nella tradizione poetica europea successiva a Nietzsche e alla sua critica del linguaggio, la Poesia stessa. Enorme, carico di immagini barocche, costruito da un'inventività geniale, „il transatlantico di sentimenti" non può sbarazzarsi del suo prezioso carico, non può lasciarlo a terra. La traversata dell'oceano che divide il poeta dal lettore o l'innamorato dall'oggetto del suo amore è il solo movimento possibile in un mondo in cui tutti sono prigionieri del linguaggio. Il linguaggio, si sa, non comunica autenticità, ma la mette in scena, in corridoi di specchi infiniti.

(traduzione italiana di Jessica Andreoli)

---

[11] *Ibidem*, p. 8: „quando hai bisogno d´amore non ti si dà amore./ quando devi amare non sei riamato./ quando sei solo non puoi sfuggire alla solitudine./ quando sei infelice non ha senso dirlo".

[12] *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

BOT, Ioana *Faruri, vitrine, fotografii*, in Ion Pop (coord.), *Dicționar analitic de opere literare românești*, vol. II, E-L, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 1999, pp. 44-46.
BOT, Ioana, *Trădarea cuvintelor*, București, EDP, 1997.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Faruri, vitrine, fotografii*, București, Cartea Românească, 1980.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Quando hai bisogno d´amore, CD doppio*, a cura di Bruno Mazzoni, Roma, Pagine, 2003.
CĂRTĂRESCU, Mircea, *Solenoid*, București, Humanitas, 2016.
POP, Ion, *Jocul poeziei*, București, Cartea Românească, 1985.

"A TRANSATLANTIC OF FEELINGS"
(*Abstract*)

The present study aims to explore the articulation of feelings from Mircea Cărtărescu's early poetry. The new type of poetics representative of Generation '80 in Romanian poetry, as well as of the volumes signed by the young poet, created innovative expressive means in Romanian literature within the postmodern vision of a crisis of language and under the cultural pressure of preexisting models. How can one express genuine love when the words are stale? How can one encapsulate the enormity of an experience in a spoiled language? The poetic resources of Mircea Cărtărescu's poetic experiment have impacted on the tastes and sensibility of the new generations of readers.

Keywords: Mircea Cărtărescu, postmodern poetics, Generation '80, cliché, authenticity, the crisis of language.

„UN TRANSATLANTIC DE SENTIMENTE"
(*Rezumat*)

Studiul își propune să analizeze expresia sentimentelor în poezia de tinerețe a lui Mircea Cărtărescu. Noua poetică, a generației optzeciste, pe care o ilustrau și volumele tânărului poet, propunea în literatura română modalități expresive inedite, în interiorul unei viziuni postmoderne asupra crizei limbajului poetic și a presiunii culturale a modelelor preexistente. Cum poți să exprimi o iubire sinceră atunci când cuvintele sunt tot cele vechi? Cum poți să cuprinzi imensitatea unei trăiri într-un limbaj degradat? Resursele poetice ale experimentului poetic cărtărescian au marcat gustul și sensibilitatea noilor generații de cititori.

Cuvinte-cheie: Mircea Cărtărescu, poetică postmodernă, generația optzecistă, clișeu, autenticitate, criza limbajului.

HAJER TABAKH

LA SOUFFRANCE AMOUREUSE CHEZ MARIE NDIAYE

L'amour est sans doute un thème fondamental dans l'œuvre ndiayienne, non pas qu'il soit vécu comme une idylle entre deux cœurs destinés à écrire une histoire heureuse, mais un amour inévitablement voué à l'échec et à la perdition de soi. Malgré l'apparence hétéroclite du matériau narratif, le lecteur a cette troublante impression de relire à chaque fois cette même histoire d'amour enclin fatalement au naufrage.

Tant de femmes et hommes malheureux peuplent l'univers de Marie NDiaye. Le bonheur amoureux semble être inexprimable, ou du moins même s'il existe est très rapidement périssable ; mais la souffrance, elle, lorsqu'elle est vécue intensément, s'empare de tout le corps du personnage et c'est l'écriture qui prend en charge toute la douleur ressentie. Sachant que chez Marie NDiaye, les personnages vivent par l'intermédiaire de leurs corps, surface de captation du monde environnant et abîme émotionnel, il s'agira donc dans le cadre de cet article de déceler les expressions affectives et d'étudier les mécanismes du langage émotionnel. Nous verrons également comment l'affect façonne le parcours du personnage ndiayien et comment il modèle son environnement narratif.

La rupture amoureuse comme déclencheur de la souffrance et les sensations psychologiques et physiques qui lui sont liées

Un corps qui se sépare d'un autre, qui établit une distance et s'éloigne, tel est donc le leitmotiv qui revient dans chaque texte de Marie NDiaye. Cet éloignement engendre chez le personnage délaissé et qui aime encore, une souffrance qui prend parfois des formes extrêmes. C'est la « souffrance viscérale »[1], la souffrance morale, qui retiendra toute notre attention car elle s'accompagne de modifications musculaires et elle peint à grands traits la transformation du corps suite à l'échec amoureux. Puisque le corps physique est indissociable de sa réalité affective, une dialectique sera ainsi instaurée entre le corps souffrant et la psyché du personnage sur la base d'une analyse thématique. Nous emprunterons en ce sens certains outils d'analyse à la narratologie et à la psychanalyse.

Selon une perspective psychanalytique, notamment d'après Julia Kristeva, la souffrance est à déchiffrer dans les bouleversements du corps, dans les symptômes et démonstrations extérieures[2]. La perspective de Juan-David Nasio est plus

[1] Daniel Schurmans, *L'homme qui souffre*, Paris, PUF, 2010, p. 28.

[2] « L'*appel*, son appel, me déborde d'un flux où se mêlent des bouleversements du corps (ce qu'on appelle des émotions) et une pensée en tourbillon, aussi vague, souple, prête à percer ou à épouser celle de l'autre, que vigilante, éveillée lucide dans son élan… vers quoi ? Vers un destin,

éclairante à ce sujet car elle inclut la tendance à l'action du corps sous l'influence de l'émotion. Elle précise que la douleur psychique « commence avec une *rupture*, se poursuit avec la *commotion* psychique que la rupture déclenche, et culmine avec une *réaction défensive du moi* pour parer à la commotion »[3]. Dans les récits ndiayïens, ces trois étapes correspondent à trois niveaux : la déclaration de la rupture par l'un des conjoints, les sensations psychologiques et physiques liées à l'annonce de la rupture et la réaction du corps.

Dans le roman *Ladivine*, c'est le couple Clarisse – Richard Rivière qui se sépare après vingt-cinq ans de mariage. Quand Richard quitte le domicile conjugal, c'est une véritable descente aux enfers qui attend Clarisse. L'annonce de la séparation a d'ailleurs fait l'effet d'une bombe :

> …je vais m'en aller, je n'ai plus envie de vivre ici, avec toi, ce qui ne signifie pas que je ne t'aime plus, tu seras toujours ma… Une sirène se mit à hurler mais les lèvres de Richard Rivière continuaient de bouger et sa main de presser doucement celle de Clarisse, et cette absence de réaction la surprit avant qu'elle réalisât que ce bruit épouvantable provenait de son propre cerveau[4].

La menace de la séparation est matérialisée par un puissant signal sonore intérieur. Le moi est plongé dans une détresse extrême et ébranle tous les centres nerveux, ce qui provoque le déclenchement d'une alarme intérieure. Métaphore d'un cri et non d'un appel au secours car inaudible pour Richard, l'être aimé, mais assourdissant et insoutenable pour l'émettrice, ce signal sonore ancre dans la chair ce que Juan-David Nasio appelle une « douleur hallucinée »[5]. La douleur s'enracine dans la chair de la protagoniste et s'y inscrit entièrement de telle sorte que « le souvenir de ce qu'il en était lui revenait de plein fouet quand elle s'était abandonnée à rêvasser de cette façon, ou encore au petit matin, et elle s'éveillait la figure trempée de pleurs »[6]. Cette rupture est tellement brutale et violente qu'elle « suscite immédiatement une souffrance intérieure vécue comme un arrachement de l'âme, comme un cri muet jaillissant des entrailles »[7]. Le système psychique est déstructuré et toutes les fonctions du corps se détraquent : nausées, agitations, perte d'équilibre, pleurs, sont les symptômes du sombre chagrin qui investissent tout l'être :

---

implacable et aveugle comme une programmation biologique, comme la voie de l'espèce…Corps soufflé, présent dans tous ses membres par une absence délicieuse – voix tremblante, gorge sèche, œil flou de lueur, peau rosée ou moite, cœur palpitant… » (Julia Kristeva, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983, p. 13).

[3] Juan-David Nasio, *La douleur d'aimer*, Paris, Payot, 2005, p. 28.

[4] Marie NDiaye, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013, p. 93.

[5] Juan-David Nasio, *Le livre de LA DOULEUR et de L'AMOUR*, Paris, Payot & Rivages, 1996, p. 203.

[6] Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 95.

[7] Juan-David Nasio, *La douleur d'aimer*, p. 95.

> Dans le même temps une affreuse sensation de nausée la fit gémir malgré elle. Croyant sans doute qu'elle allait tomber, Richard Rivière la prit dans ses bras. (…) Elle se sentait si mal cependant, si terriblement mal que sa gêne refluait, repoussée par la douleur pleine d'écœurement, de mépris et d'horreur de tout qui avait gagné son corps entier, qui faisait trembler ses membres et tentait vainement d'écarter sa poitrine pour sortir, mais sa chair dense et ferme s'était refermée sur la douleur comme les murs de la maison sur les paroles irrévocables et rien ne serait plus capable, songeait-elle, de l'en extraire[8].

Ce passage pose les relations entre la souffrance et son langage et débouche immanquablement sur la question du sens. Le corps exprime sa souffrance psychique et il existe une augmentation excessive dans la souffrance, du supportable à l'insupportable, traduite par les figures de gradation et d'intensité.

Dépositaire de l'annonce désastreuse, le corps ne préserve plus son homéostasie et absorbe en son for intérieur les mots annonçant une rupture irrémédiable. Le moi, siège de la perception-conscience, est troublé par l'évocation de cette phrase : « Je vais m'en aller, je quitte la maison »[9]. Si initialement Clarisse semble ne pas réagir, d'où la réitération de l'annonce de la rupture par Richard Rivière (« Je ne suis pas sûr que tu m'aies compris (…), je vais m'en aller, je n'ai plus envie de vivre ici, avec toi… »[10]), elle saisit ensuite la portée de la phrase formulée et intercepte la valeur de ces mots par l'intermédiaire de son corps, métaphore de la pensée : « …les mots et leur signification brutale avaient pénétré sa peau sans défense »[11]. Tel un coup de poignard ou « un coup de foudre » [12] pour reprendre des termes freudiens, perçant la surface cutanée, les mots pénètrent en profondeur, perturbent et dérèglent la stabilité du milieu intérieur et y provoquent des troubles.

L'extérieur corporel ne se présente pas uniquement comme une surface poreuse, perméable aux agressions et menaces environnantes mais également comme une matière-éponge ; autrement dit le corps a la propriété d'absorber « la quantité d'énergie externe »[13] et de les emprisonner en son sein. La peau, lieu des perceptions externes et internes, s'empare de ces mots mortels qui commencent « calmement, méticuleusement, leur ravage »[14].

C'est donc à travers le corps que se manifeste la douleur amoureuse de Clarisse. La rupture tout comme la rencontre de l'ex-conjoint sont vécues comme

---

[8] Marie NDiaye, *Ladivine*, p.93.
[9] *Ibidem*, p. 91.
[10] *Ibidem*, pp. 92-93.
[11] *Ibidem*, p. 91.
[12] Selon Freud, « la quantité d'énergie externe produit un frayage et il est certain que la douleur laisse derrière elle des frayages permanents dans les neurones du souvenir, à la manière d'un coup de foudre », « Esquisse d'une psychologie scientifique » (Sigmund Freud, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991, p. 326).
[13] Juan-David Nasio, *La douleur d'aimer*, p. 95.
[14] Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 91.

des expériences extrêmement éprouvantes pour la majorité des personnages ndiayïens. Dans *Papa doit manger*, le personnage de Maman, qui rencontre pour la première fois son ex-mari Ahmed parti depuis dix ans, extériorise les signes d'une perturbation incoercible :

> Voilà que, tout à l'heure, je reconnais depuis le hall la voix de mon mari parti pendant dix ans, j'ai peur, je tremble, je m'assieds dans un coin de l'escalier en me demandant si je serais capable de monter. Et je me lève tout de même et mes genoux cognent l'un contre l'autre et j'ai envie de vomir et je me dis, tout en grimpant marche après marche très lentement, je me dis : Quelle femme convenable tu fais…[15].

Le choc des retrouvailles est intensément vécu et se déploie dans tout un champ lexical de la paralysie : « Mais je l'aime et j'en suis glacée, anéantie… »[16]. La rencontre lui cause une émotion si forte que le mouvement du corps en est suspendu, d'où l'idée d'une relation de causalité entre l'affect et la gestuelle corporelle explicitement décrite par Freud : « Un événement tel qu'un traumatisme extérieur produira toujours une grave perturbation dans l'économie énergétique de l'organisme et mettra en mouvement tous les moyens de défense »[17].

Après la phase de la *commotion*, s'en suit l'étape de la *réaction défensive du moi*. Comme pour pallier cette perte irrémédiable et comme pour inhiber la douleur liée au traumatisme de la séparation, les personnages ayant perdu l'être aimé font revivre dans leur inconscient l'image de leur objet d'amour. L'absence de l'autre dure et c'est celui qui reste qui tient le discours amoureux et qui « manipule »[18] l'absence de l'aimé. Dès lors apparaissent constamment dans le texte ndiayïen des anamnèses qui renseignent le lecteur sur l'état d'avancement psychologique du personnage. Pour la veuve sans enfants Khady Demba, ces images font émerger, sur un mode d'une perception diffuse et rêveuse, « le visage flou de son mari qui lui souriait d'un éternel et charitable sourire »[19]. Ayant perdu simultanément son époux de façon prématurée et sa situation économique, le personnage féminin ne cesse de se remémorer à chaque étape de son parcours et à chaque difficulté « la bonne et nébuleuse figure de son mari »[20]. Ces irruptions imaginées l'accompagnent comme un miroir apaisant et protecteur et affleurent dans des moments de doute ou de choix, l'interrogeant sur son bien-être et lui rappelant sa vie confortable passée aux côtés de son mari.

---

[15] Marie NDiaye, *Papa doit manger*, Paris, Minuit, 2003, p. 29.
[16] *Ibidem*, p. 35.
[17] Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1971, p. 37.
[18] « L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler* : transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme, ouvrir la scène au langage […] » (Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 1977, p. 43).
[19] Marie NDiaye, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, p. 253.
[20] *Ibidem*, p. 258.

Quoi qu'il en soit, l'apparition de l'image de l'objet d'amour perdu est manifestement une émanation de la douleur prégnante du personnage : le moi se hisse et s'attache à se représenter l'autre qu'il a auparavant choisi, et s'y accroche désespérément pour tenter de ne pas sombrer dans la mélancolie.

L'image de l'objet élu par choix narcissique, souvent magnifiée, semble foncièrement investie d'affects puisqu'elle dresse généralement un portrait laudatif de l'être aimé.

Dans *Ladivine*, Clarisse multiplie les images du passé même après des années de leur rupture, se remémore du « plaisir sensuel qu'elle avait toujours à caresser le beau visage sain de Richard Rivière »[21], se rappelle de « la paix de sa vie d'avant, quand Richard Rivière vivait encore auprès d'elle »[22], de son « irréductible amour pour Richard Rivière »[23]. La perte est cruellement ressentie par Clarisse qui « pleurait sans s'en rendre compte »[24] car tout lui manque : l'intimité partagée (« le corps de Richard Rivière lui était aussi familier que le sien propre »[25]), l'odeur de son mari (« l'odeur fraîche, enfantine qu'elle connaissait si bien »[26]), sa tendresse (« Richard Rivière, attentionné et délicat comme il l'était toujours »[27]).

Mais quel est le destin de cette souffrance amoureuse ?

Le destin de la souffrance amoureuse ou comment l'affect façonne le parcours du personnage ndiayien

Brisés, les personnages empruntent une trajectoire descendante menant vers déréliction. La trame narrative semble se présenter comme un compte à rebours dramatique qui mène le personnage à sa perte. Suite à cette douloureuse rupture, Clarisse « se pensait frappée mortellement et n'avait plus qu'à attendre l'échéance… »[28]. Face au bouleversement qu'a causé la perte de l'objet aimé, le soin accordé à l'image de soi se dégrade : « Elle avait un souci moins grand de son aspect, de ses vêtements et le linge qu'elle portait n'était plus aussi rigoureusement propre qu'auparavant. Ses pieds étaient secs et jaunâtres dans ses sandales »[29]. La perte de l'amour est similaire à la perte de l'intégrité corporelle, ou encore de l'intégrité de l'image du corps. En effet, la douleur de Clarisse vient du fait qu'une blessure narcissique s'est réactivée. Le narcissisme de la protagoniste est entaché par la pensée qu'elle n'est pas digne d'être aimée. Si initialement le choix de

[21] Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 113.
[22] *Ibidem*, p. 114.
[23] *Ibidem,* p. 121.
[24] *Ibidem*, p. 97.
[25] *Ibidem*, p. 95.
[26] *Ibidem*, p. 93.
[27] *Ibidem*, p. 96.
[28] *Ibidem*, p. 98.
[29] *Ibidem*, p. 99.

l'objet amoureux s'est porté sur Richard Rivière, c'est parce qu'il représente sa propre personne, ou du moins ce qu'elle imagine être :

> Il lui semblait reconnaître l'odeur de sa peau, la forme de ses ongles, la manière dont se tendaient, sous le tissu du pantalon, les muscles de ses jambes quand il freinait ou accélérait, et qu'elle aimait tout cela, qu'elle aimait chaque fragment de sa réalité charnelle comme elle reconnaissait et aimait son propre corps[30].

Il représente son reflet et elle se passionne pour sa propre image, ce qui la conduira inévitablement à la mort, résultat d'une faute narcissique. Ce que la protagoniste a perdu avec le départ de Richard, c'est tout d'abord l'image d'elle-même qu'il lui permettait de chérir. « Ce qu'(elle) a perdu avant tout, c'est l'amour d'(elle-même) que l'autre rendait possible. C'est-à-dire que ce qui est perdu, c'est le moi idéal, ou plus exactement mon moi idéal lié à la personne qui vient de disparaître »[31].

C'était par et à travers l'amour que Clarisse se sentait vivre au monde. Se sachant aimée lui renvoyait une image positive d'elle mais désormais privée de cet amour qui lui rehaussait son image à travers le regard de l'autre, Clarisse se rend coupable d'une faute et endosse la responsabilité dans cette rupture. Honte, sous-estime de soi et culpabilité envahissent le moi :

> Le départ de Richard Rivière l'avait remplie de honte parce qu'elle avait compris qu'elle avait échoué dans sa volonté d'offrir tout l'amour et toute la mansuétude dont un être pût avoir besoin, et même par-delà le besoin[32].

La honte est explicitement liée ici la reconnaissance de ses fautes (matérialisée par la locution conjonctive de causalité).

Le temps ne demeure pas son meilleur allié dans l'oubli de cet événement traumatique[33]. Plus le temps passe, plus l'absence se fait déchirure. La protagoniste, « au bord des larmes, rêveuse et comme morte »[34] ne sachant plus que faire de son désespoir, va se mettre au service de son autodestruction. La désunion est envisagée comme un mouvement actif, l'envers de l'amour naissant. Elle se laisse emporter dans une relation toxique matérialisée par la figure chthonienne de Freddy Moliger qui déclenche le commencement de la descente aux enfers de Clarisse. La chute est accélérée et le mal qui va atteindre Clarisse redevenue Malinka, est annoncé par la figure de Freddy qui « s'était approché d'elle avec sa figure d'infortune, son corps branlant, abîmé, d'une maladive

---

[30] *Ibidem*, p. 64.
[31] Juan-David Nasio, *La douleur d'aimer*, p. 225.
[32] *Ibidem*, p. 99.
[33] Si l'abandon fait si mal à Clarisse, c'est parce qu'elle a déjà vécu une expérience traumatique auparavant. Sa rupture amoureuse ne constitue pas en effet sa première expérience de l'abandon. Elle affirme elle-même : « Mon père ne m'avait pas reconnue » (Marie NDiaye, *Ladivine*, p. 66).
[34] *Ibidem*, p. 95.

maigreur »[35]. Ce dernier (on saura à la fin qu'il est l'assassin de Clarisse), dont le portrait s'affuble des qualificatifs les plus abjects, est décrit comme repoussant voire répugnant :

> Elle (Malinka) regardait ses yeux délavés, aux coins tombants, la peau grêlée et marbrée de son visage, ses cheveux jaunes et rêches qui lui faisaient penser à un bout de gazon brûlé par le désherbant, elle le regardait et songeait qu'il était ardu d'aimer et de désirer toucher une figure aussi abîmée…[36].

À partir de la description du portrait physique du personnage masculin, la vue de ce corps qui a atteint un état de délabrement extrême, devrait susciter chez le regardant un sentiment de dégoût et de répulsion. Contrairement à ce qui est attendu, Clarisse se contraint à approcher et à caresser cette figure repoussante :

> Elle n'en éprouverait pas le plaisir sensuel qu'elle avait toujours eu à caresser le beau visage sain de Richard Rivière mais elle saurait aimer le faire pourtant, même sans en éprouver de plaisir[37].

« Rien de ce qui concernait Freddy Moliger n'était agréable »[38] et pourtant Malinka persiste à poursuivre sa relation avec lui. Elle lui propose même de s'installer chez elle, s'exposant ainsi imprudemment au danger.

La volonté d'établir une étroite proximité avec Freddy et de réduire au maximum le degré d'exposition à son futur bourreau, serait une compulsion à l'autopunition (forme de réparation du chagrin). Ne se sentant pas digne de Richard et suite à la perte narcissique, Malinka, avec cette ultime action qu'elle effectue avec une certaine quiétude, démontre, suite à son échec amoureux, qu'elle ne mérite plus considération ni estime :

> Elle constatait sa propre négligence et en éprouvait parfois une dure satisfaction, car son corps lui semblait être un vieux chien qu'on ne châtierait jamais assez pour avoir, par exemple, dévoré un petit enfant. Elle se mit à vivre dans l'attente de mourir, épuisée de douleur et d'écœurement de tout…[39].

Le désir de mort se révèle être d'une intensité extraordinaire et est la conséquence de l'accomplissement d'une faute irrémissible, imagée ici grâce à l'allégorie du chien tueur d'enfant. Il atteste également que le sentiment de mépris de soi et de culpabilité atteigne leur apogée et que rien ne pourra le dissoudre. C'est ce sentiment de sous-estimation de soi qui mènera le personnage à sa perte. Le déni de l'échec amoureux se transforme au fil des pages du roman en déni de soi qui atteint son apogée avec la mort programmée de Clarisse/ Malinka, une mort

---

[35] *Ibidem*, p. 108.
[36] *Ibidem*, p. 113.
[37] *Ibidem*, p. 114.
[38] *Ibidem*.
[39] *Ibidem*, p. 99.

qui pourrait être envisagée comme un suicide par procuration. Dans cette perspective, Éros et Thanatos se sont inévitablement alliés. Le mouvement de mépris de soi incite Clarisse à rompre ses attaches avec son propre corps et l'emporte vers une catastrophe salutaire, une inéluctable finitude.

Conclusion

La violence de la séparation amoureuse, occasionnant simultanément des troubles psychologiques et physiologiques insoutenables chez le personnage délaissé et la description de symptômes alimentant la progression du récit, pourrait s'apparenter à une plaie vive, inguérissable qui abandonne le sujet malheureux dans un état d'angoisse profonde et destructrice[40]. Ainsi, le texte ndiayïen, dont la trame narrative épouse les trajectoires émotionnelles de son personnage, offre l'exemple de la dépendance et de l'attachement affectifs, qui ne se résout que dans le suicide de son personnage. Rupture amoureuse pourrait donc être synonyme de coupure irréversible non seulement avec l'autre qui part, mais également avec son propre corps.

BIBLIOGRAPHIE

BARTHES, Roland, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes*, V, Paris, Seuil, 1977.
FREUD, Sigmund, *La naissance de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1991.
FREUD, Sigmund, « Au-delà du principe de plaisir », in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1971.
KRISTEVA, Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, 1983.
NASIO, Juan-David, *La douleur d'aimer*, Paris, Payot, 2005.
NASIO, Juan-David, *Le livre de LA DOULEUR et de L'AMOUR*, Paris, Payot & Rivages, 1996.
NDIAYE, Marie, *Papa doit manger*, Paris, Éditions de Minuit, 2003.
NDIAYE, Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.
NDIAYE, Marie, *Ladivine*, Paris, Gallimard, 2013.
SCHURMANS, Daniel, *L'homme qui souffre*, Paris, PUF, 2010, p. 28.

LOVE SUFFERING AT MARIE NDIAYE
(*Abstract*)

The physical as well as the psychological suffering is an omnipresent theme in the work of Marie NDiaye. The writer insists notably on increasing the physical discomfort of his characters in close

[40] Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*, p. 42) précise à ce sujet que « l'amoureux qui n'oublie pas *quelques* fois, meurt par excès, fatigue et tension de mémoire ».

connection with their love disappointment. The pain is lived intensely by the characters that are described through their bodies, surface of capture of the surrounding world and emotional abyss. It will therefore be in the context of this article to detect affective expressions and to study the mechanisms of emotional language. We will also see how the affect shapes the ndiayien character's journey and how it models his narrative environment.

Keywords: Marie NDiaye, pain, love, body, psyche.

SUFERINŢA DIN DRAGOSTE LA MARIE NDIAYE
(*Rezumat*)

Suferinţa fizică şi emoţională constituie o temă omniprezentă în opera Mariei Ndiaye. Scriitoarea insistă mult pe amplificarea disconfortului fizic al eroilor, în strânsă legătură cu deziluziile lor amoroase. Durerea este trăită intens de personajele descrise prin intermediul corpurilor lor, ca suprafeţe de contact cu lumea înconjurătoare şi ca adevărate abisuri emoţionale. În acest context, articolul de faţă se va axa pe detectarea expresiilor afective, pentru a studia mecanismele limbajului emoţional. Vom urmări, de asemenea, felul în care sentimentele determină parcursul personajelor ndiayene, precum şi contextul narativ.

Cuvinte-cheie: Marie Ndiaye, durere, dragoste, trup, suflet.

GUILLAUME BRIE

SOIGNER ET PUNIR

UNE FICTION LITTÉRAIRE DE SAMUEL BUTLER COMME GRILLE DE LECTURE CRITIQUE DU TRAITEMENT PSYCHO-MORAL DES DÉLINQUANTS SEXUELS AUJOURD'HUI

Il n'est pas de meilleure introduction à la réflexion que nous proposons dans les lignes qui suivent que l'extrait d'un ouvrage de Michel Foucault questionnant la pensée dans sa capacité à produire des connaissances innovantes et créatives :

> Que vaudrait l'acharnement du savoir s'il ne devait assurer que l'acquisition des connaissances, et non pas, d'une certaine façon et autant que faire se peut, l'égarement de celui qui connaît ? Il y a des moments dans la vie où la question de savoir si on peut penser autrement qu'on ne pense et percevoir autrement qu'on ne voit est indispensable pour continuer à regarder ou à réfléchir... Mais qu'est-ce donc que la recherche (Foucault écrit : la philosophie) aujourd'hui, si elle n'est pas le travail critique de la pensée sur elle-même ? Et si elle ne consiste pas, au lieu de légitimer ce que l'on sait déjà, à entreprendre de savoir comment et jusqu'où il serait possible de penser autrement…[1].

D'où les questions que nous nous sommes posées lorsque nous avons découvert le travail littéraire de Samuel Butler, et précisément son ouvrage intitulé *Erewhon*[2] (qui n'est autre que l'anagramme de « nowhere », c'est-à-dire « nulle part ») dans lequel l'essayiste propose une contre-utopie critique de la société victorienne de son temps en faisant la monographie d'une cité imaginaire dans laquelle la maladie est condamnée comme un crime, et le crime soigné comme une maladie : en quoi Samuel Butler s'est-il égaré ? A-t-il entraperçu quelque *terra incognita* ? Qu'a-t-il découvert ?

Nous estimons que l'œuvre littéraire de Butler comporte des pistes particulièrement fécondes pour constituer une grille de lecture (politique) utile pour interroger la société qui advient, tout en adoptant l'indispensable posture critique préconisée ci-dessus par Foucault avec l'idée de l'égarement que nous tenons comme le point de jonction entre l'écrit utopique de Butler et le travail de problématisation du chercheur qui sollicite ici la fiction.

---

[1] Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 2014.
[2] Samuel Butler, *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes,* Paris, Gallimard, 1981.

Très concrètement, pour faire la démonstration de la force critique et anticipatrice de l'ouvrage de Butler – en rapportant son analyse à des situations contemporaines –, nous n'adopterons pas un point de vue général sur la société actuelle malgré le fait qu'il puisse être sans doute salutaire de passer au crible les innombrables aberrations qui nous sont données à voir (ou à subir) en termes, par exemple, de dispositifs de surveillance, de contrôle et de répression. Au contraire, pour circonscrire les analyses, nous souhaiterions plutôt dire en quoi le branchement des problématiques soulevées par Butler à nos travaux portant sur le traitement social et politique des délinquants sexuels permet de rendre compte de problèmes effectivement valables pour les franges généralement les plus pauvres de nos sociétés et auxquelles les condamnés sexuels présents dans les établissements pénitentiaires appartiennent dans leur immense majorité. Pour ce faire, et d'un point de vue strictement méthodologique, il ne s'agit pas non plus de rester prisonnier (sans mauvais jeu de mot) d'une forme d'ethnographie de terrain qui décrirait les dispositifs de prise en charge des délinquants sexuels pour aboutir, comme cela est presque toujours le cas, à des typologies de pratiques mais plutôt, à partir des dispositifs, de retrouver les problèmes posés par l'esprit qui les anime – ce qui n'implique pas du tout les mêmes choses en terme d'analyse.

Dans cette perspective, la réflexion et le travail anticipatifs de Butler nous sont particulièrement précieux pour interroger les dispositifs mis en place pour soigner les désordres des conduites de ces condamnés auxquels nous nous intéressons depuis plusieurs années maintenant.

Pour dire en quelques phrases ce qui nous a vraiment interpellés chez Butler – en tout cas pour rassembler la thèse qui nous semble forte chez lui –, nous avons choisi deux passages que nous estimons pertinents pour parler du traitement pénal de la délinquance sexuelle :

> Voici donc ce que j'appris. Dans ce pays, si un homme tombe malade ou contracte une maladie quelconque […] il comparaît devant un jury composé de ses concitoyens, et s'il est reconnu coupable il est noté d'infamie et condamné plus ou moins sévèrement selon les cas. […] Par exemple, on est puni très sévèrement pour une maladie grave, tandis que l'affaiblissement de la vue ou de l'ouïe quand on a plus de soixante-cinq ans et qu'on s'est bien porté jusque-là, n'est sujet qu'à une amende ou, à défaut de paiement à la prison[3].

Donc, dans la société que décrit Butler, on peut être arrêté pour mauvaise santé et même, indique-t-il, en cas de pauvreté, être passible d'un châtiment sévère.

À l'inverse, si un individu « commet toute autre infraction qui est considérée comme un crime chez nous (Butler prend l'exemple de l'escroquerie financière), ou bien il est mis à l'hôpital et très bien soigné aux frais du public, ou bien, s'il en

[3] Samuel Butler, *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes*, p. 117.

a les moyens, il fait savoir à ses amis qu'il vient d'être pris d'un violent accès d'immoralité »[4].

Nous ne sommes pas certain que Butler dépeigne un monde qui soit totalement éloigné du nôtre aujourd'hui dès lors que l'on s'intéresse, d'une part, au traitement différentiel des illégalismes[5] et, d'autre part, à la montée en puissance du discours bio-médical (et psychologique) avec tout son florilège d'injonctions sur la « bonne vie »[6]. En tout cas, et comme le remarque très justement Jacques Rodriguez qui a recensé pour *La vie des idées* en 2012 l'ouvrage de Butler[7], tout cela indique une tendance nette qui se traduit – nous pourrions préciser dans nos politiques publiques et, plus singulièrement, la politique criminelle –, par le développement de pratiques et de dispositifs qui apparaissent sous la forme d'une hybridation du sanitaire et du sécuritaire. Ce qu'évoque ici Jacques Rodriguez est particulièrement remarquable en ce qui concerne le traitement pénal des affaires dites de mœurs.

Dès lors, comment mobiliser ces éléments littéraires pour l'analyse critique et politique des dispositifs de prise en charge des délinquants sexuels dont nous parlons depuis le départ ?

Nous souhaiterions précisément aborder cette question à partir de deux points qui nous semblent paradigmatiques de la problématique butlerienne dès lors que nous l'appliquons à la punition et aux soins de ces justiciables : nous aimerions parler, d'une part, des psychothérapeutes et des bonnes intentions humanistes qui les animent avec des programmes de prise en charge particuliers et, d'autre part, des pratiques de responsabilisation des condamnés comme manière de « conduire la conduite » des plus pauvres, dont nous rappelons que les délinquants sexuels emprisonnés font partie.

Précisons aussi qu'il ne faut pas comprendre ces deux points-là comme des éléments qui fonctionneraient indépendamment l'un de l'autre et pour lesquels nous aurions donc réservé un traitement séparé dans le propos. Au contraire, l'un des deux appelle logiquement l'autre, c'est-à-dire qu'il n'y a aucune incompatibilité dans le principe de ces dispositifs à punir des individus tout en leur portant de petites attentions dispensées par des programmes divers de prise en charge pour qu'ils se responsabilisent.

---

[4] *Ibidem*.

[5] C'est-à-dire que les illégalismes sont traités de manière différente par les agents de l'État selon les positions sociales des justiciables dans la société.

[6] Un modèle de prise en charge des délinquants porte le nom de « Good lives model », littéralement le modèle des vies saines. Par ailleurs, les promoteurs de ces types de dispositifs parlent de « programmes de traitement ».

[7] Jacques Rodriguez, « Les dérives de la société sanitaire. Retour du pays de nulle part », *La Vie des idées*, 12 mars 2012. Consulté le 28 décembre 2018, http://www.laviedesidees.fr/Les-derives-de-la-societe.html

Une double contrainte de la loi et du médical

Dans une partie de nos travaux, nous nous sommes intéressés au couple *normes juridiques*/ *soin* à l'œuvre dans les dispositifs de prise en charge des condamnés. Par exemple, le projet de soigner le délinquant sexuel transforme le juge en prescripteur médical (il prononce des obligations de soins) et le médecin devient l'exécutant de la sentence. Il y a ainsi une rencontre bizarre de la loi et du médical. Par exemple, difficulté, pour le thérapeute, d'associer un comportement ou une conduite légalement proscrite à un problème psychique. *Quid* du détenu qui arrive devant le psychiatre en disant : « Je ne suis pas malade ; c'est la société qui me sanctionne pour un comportement qu'elle n'autorise pas » ? On peut imaginer un court instant l'embarras du soignant à retenir dans sa consultation un individu qui ne se dit pas malade. Malgré tout, le tour de force est tenté. Dans la situation, le thérapeute essaie à tout prix de transformer la résistance du condamné en symptôme : « Si tu me résistes, si tu refuses le soin, c'est que tu es dans le déni, et si tu es dans le déni, c'est donc que tu es un négateur. Tu as toutes les chances dès lors de correspondre au profil de l'immaturo-pervers décrit par la littérature, dangereux et qu'il va falloir désormais contrôler ». C'est la médicalisation du comportement social du condamné qui permet au soignant, en retour, de légitimer le soin. Voilà l'une des difficultés que rencontre le soignant lorsque la justice demande à la médecine de soigner le crime. Autrement dit, cela revient pour lui à tenter de mettre en place des objectifs de soins avec des « patients » qui ne sont pas malades. Michel Foucault avait bien vu cela. Dans son cours au Collège de France de 1973–1974 sur le pouvoir psychiatrique, il livre une très belle analyse sur les conditions de possibilité de la médecine, ou plus exactement de son exercice :

> Dans la médecine organique, le médecin formule obscurément cette demande : montre-moi tes symptômes, et je te dirai quel malade tu es ; dans l'épreuve psychiatrique, la demande du psychiatre est beaucoup plus lourde, elle est beaucoup plus surchargée, elle est celle-ci : avec ce que tu es, avec ta vie, avec ce dont on se plaint à ton sujet, avec ce que tu fais et ce que tu dis, fournis-moi des symptômes pour, non pas que je sache quel malade tu es, mais pour que je puisse en face de toi être un médecin[8].

En vérité, le délinquant sexuel n'est pas tant perçu comme un malade que préférablement comme un anormal ; on relève, dans le discours des soignants, un glissement de vocabulaire du registre médical vers un registre moral ; le travail du thérapeute consistant dès alors à réaffecter des valeurs : « La représentation de ce que tu as cru être bon pour toi *doit devenir* une représentation de quelque chose de

[8] Michel Foucault, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973–1974*, Paris, Gallimard – Seuil, 2003.

mauvais ». Par exemple, la notion de « trouble du comportement » devient structurante pour le thérapeute qui agit sur l'univers représentationnel du condamné. Il y a ainsi tout un travail sur le « schéma mental » du condamné à partir d'une démarche qui se justifie médicalement. Au fond, la prise en charge sanitaire du délinquant sexuel relève, pour le thérapeute, de l'art de manipuler les rapports de force pour susciter l'adhésion à son dispositif de soin. Toutefois, et stratégiquement pour la conduite de leur peine, les condamnés sexuels savent bien qu'ils ont plutôt intérêt à coopérer et à se constituer comme « malades moraux » face à leur soignant s'ils ne veulent pas s'exposer à davantage de répression. Dans *Erewhon*, Butler décrit la prise en charge des maladies morales par des agents qui s'apparentent étrangement à nos psychothérapeutes actuels et qu'il appelle les « redresseurs » :

> En conséquence il y a une classe d'hommes instruits dans la science des âmes, et qu'on appelle redresseur […]. Ces hommes exercent leur profession à peu près comme les médecins chez nous, et reçoivent, avec la plus grande discrétion, des honoraires pour chaque visite ; ils sont consultés avec la même franchise et obéis avec la même docilité que nos propres médecins, c'est-à-dire, en somme, assez bien obéis ; parce que les gens savent […] qu'il est dans leur intérêt de guérir le plus tôt possible, et qu'ils n'auront pas à redouter le mépris du monde[9].

Comme pour la plupart des comportements que la société choisit de prendre socialement en charge ou de punir, les dispositifs de suivi et de contrôle des individus s'engagent aujourd'hui dans une prise en compte (et non plus une prise en charge) de la personne (et non plus de l'usager ou du détenu), le considérant comme un « partenaire actif » dans un accompagnement qui se veut de plus en plus « personnalisé ». Plus exactement, on cherche à responsabiliser l'individu en le positionnant comme un sujet actif dans la résolution des problèmes pour lesquels on l'a punit.

À cet égard, on trouve une appétence prononcée pour l'approche cognitivo-comportementale dans les programmes. Rappelons très vite que cette approche constitue une technique d'intervention qui préconise d'agir sur l'individu et ses « mauvaises pensées » ; cela donnant d'ailleurs lieu à des pratiques particulièrement sophistiquées. Par exemple :

> On propose de travailler la dimension cognitive du condamné (c'est-à-dire qu'on ne lui dit pas quoi penser mais on lui explique comment penser) ;
>
> On propose de travailler la dimension émotionnelle (avec des séances de gestion des émotions, de la frustration, de la colère) ;
>
> On propose de travailler la dimension socio-professionnelle (non pas en proposant un emploi durable et correctement rémunéré – les chances sont minces pour ces justiciables – mais en faisant appel à un intervenant spécialisé sur la construction de projet).

[9] Samuel Butler, *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes*, p.119.

C'est pourquoi, en s'intéressant aux fonctions mentales des justiciables, on gouverne la précarité des individus les plus fragiles sans que les choix de l'administration publique aient à intervenir autrement que comme formulation évidente aux yeux de tout le monde de ce qu'il y a à faire. Au fond, les agents chargés du contrôle et des suivis et les « usagers » sont les acteurs d'une même pièce dans laquelle le traitement des plus pauvres se présente comme un certain art rationnel de gouverner qui constitue la trame principale du programme. Nous pourrions prendre comme exemple de ce mode de gestion libéral de ces individus les discours tenus sur « l'empowerment »[10] qui irriguent les champs sanitaire et social. Sous couvert de rétablir une symétrie entre les professionnels et les usagers – rendre moins surplombante la prise en charge –, l'empowerment permet aux politiques publiques de se déresponsabiliser en faisant peser sur les individus des choix étatiques en matière de politiques macro-économiques, dans un contexte général de réformes néolibérales. Cette approche entretient une complicité étroite avec les logiques politiques dominantes en matière de traitement des inégalités sociales, comme le montre le discours de cet agent d'insertion recueilli lors de l'une de nos enquêtes :

> On doit susciter l'envie mais on laisse la personne actrice de sa vie et de ses choix. Ça rend les gens libres. Libres et responsables. Ce sont des valeurs que je défends. Avec l'empowerment, nous sommes aussi davantage dans des rapports égalitaires et respectueux. Les gens savent pour eux et nous, on est là comme des guides, des propositions, des aides à la réflexion, parfois dans la prise de conscience parce que parfois, c'est ça aussi. La difficulté, c'est de les amener à être conscient des choses, des réalités, sans les brusquer, mais tout en les y amenant[11].

Le condamné doit se rendre acteur de sa réhabilitation sociale, morale ou encore sexuelle dans des dispositifs qui abrasent les appartenances sociales et les rapports de classe. Parallèlement, tout un champ sémantique particulier se déploie : le « projet », le « contrat », le « parcours individualisé », le « pouvoir d'agir », « l'adhésion », la « responsabilisation » etc. Les individus sont alors tenus pour les seuls responsables de leur situation et c'est cette injonction à la responsabilité qui constitue l'élément central du fonctionnement des dispositifs. Comme le remarque la philosophe Emilie Hache, l'assujettissement à ce nouveau style de pouvoir (néolibéral) repose sur l'intériorisation de cette injonction à l'autonomie et à la responsabilité de soi. Et l'auteure demande justement : « Qui peut ne pas vouloir être responsable ? Qui ne veut pas être autonome, se considérer comme tel et être

---

[10] L'empowerment – le « pouvoir d'agir » – prétend proposer un octroi de plus de pouvoir aux individus (le plus souvent les plus socialement démunis ayant affaire aux services sociaux et d'insertion) pour agir sur les conditions sociales, économiques, politiques à l'origine de leur situation.

[11] Entretien enregistré lors d'une étude portant sur les pratiques des acteurs chargés de l'insertion professionnelle des publics précaires, Bureau de Sociologie Appliquée (BSA), Bordeaux, 2013, rapport non publié.

vu ainsi ? On répondra à ces questions par d'autres, écrit-elle aussitôt : qui peut être « responsable » ? Qui a les moyens de cette responsabilité et de sa fabrication ?[12]

Une équation : sécurité = précaution

D'autre part, ces techniques visant à responsabiliser le justiciable sont à relier à la dimension anticipative des politiques de sécurité articulées au principe de précaution. Autrement dit, il est demandé aux acteurs des politiques pénales d'être en mesure de prévenir un évènement qui n'est pas prévisible (par exemple la récidive du délinquant sexuel), mais dont on ne peut pas dire non plus qu'il n'aura pas lieu. Nécessairement les agents chargés du contrôle et des suivis sont pris, d'une certaine façon, dans une obligation d'anticipation, de prévoyance, de prévision par rapport au risque potentiel de récidive du délinquant. Du coup, la prise en compte de l'incertitude nécessite de constituer le condamné comme un individu porteur de risques endogènes ; et progressivement, le condamné devra intérioriser (si tel n'est pas déjà le cas) la possibilité selon laquelle il pourrait récidiver, en poussant plus avant l'hybridation du sanitaire et du sécuritaire.

Partant, on systématise le soin comme technique de gouvernement avec une prolongation indéfinie ; la récidive étant toujours entendue comme potentielle chez des sujets dont on n'est jamais assuré qu'ils soient définitivement « guéris ». Et dans le même temps, paradoxe s'il en est, la médicalisation de la déviance, en « naturalisant » la transgression, se présente malgré tout comme une pathologie susceptible d'être traitée dans la perspective d'atteindre un risque zéro de récidive.

C'est ainsi que, dans ses services professionnels, le « redresseur » apprend au condamné la gestion de situations à risque, à contrôler son comportement, à développer de l'empathie pour la victime, à parler des barrières morales franchies lors du passage à l'acte, à raconter sa vie affective avec pour objectif qu'il se constitue comme l'auteur des actes pour lesquels il a été condamné ; le redresseur s'adresse à la subjectivité du condamné à partir d'éléments précis :

1. Qu'il reconnaisse le délit qui lui est reproché ;
2. Qu'il reconnaisse son anormalité au moment de l'acte ;
3. Qu'il reconnaisse spontanément qu'une impulsion puisse être à l'origine de l'acte ;
4. Qu'il verbalise son arrestation comme un soulagement ;
5. Enfin qu'il reconnaisse l'exercice d'une contrainte pendant l'acte.

Le justiciable est sommé de confier la vérité de son désir, ses fantasmes sexuels, et surtout ses intentions. Cette injonction à dire le vrai lie le sujet et le

[12] Emilie Hache, « La responsabilité, une technique de gouvernementalité néolibérale ? », *Raisons politiques*, 2007, 28, pp. 49-65.

pouvoir en l'incitant à verbaliser ce qu'il est au travers de ces techniques douces pour « gouverner les âmes » et avouer ses désirs profonds.

De manière générale, la dette symbolique infinie à laquelle sont soumis les condamnés sexuels les rive à l'injonction fondamentale de dire qui ils sont. En l'espèce, le condamné est sommé de raconter invariablement son parcours de vie aux thérapeutes et experts qu'il rencontre dans les prisons ou ailleurs. À force de répétitions, il devient le narrateur d'une histoire qui existe pour l'institution. Sa parole est marquée par le langage psycho-judicaire : il évoque un « travail » sur lui-même, il réfléchit à sa « responsabilité ». Bref, il parle la langue de l'institution qui le définit ; il évolue dans un rapport disciplinaire à son discours : on lui demande de rendre raison, de donner sens, de dégager une consistance (et une constance) à des événements de vie significatifs et susceptibles de conduire l'individu à la vérité de ce qu'il est – ou de ce qu'on attend qu'il soit. Ce que nous avions appelé, dans un travail antérieur, *l'autobiographie forcée*[13], montre de quelle manière on cherche à faire émerger une subjectivité qui entretient à son crime une relation signifiante.

Conclusion

Tous ces programmes – la « gestion des pensées et des émotions liées aux comportements incriminés » ; la « gestion des rechutes et du risque de récidive » ; le « développement des aptitudes sociales » ; « l'amélioration de la compréhension des schèmes des relations saines » etc., l'ensemble patiné d'une touche d'humanisme (avec l'objectif de restaurer le « lien social » comme on dit, porté par la foi en la responsabilisation du condamné) – assurent pleinement l'une des fonctions de l'institution carcérale qui façonne l'individu déviant comme identité spécifique.

Mais plus encore, nous affirmons que la duplicité du système entre punition et réhabilitation, adossée aux pratiques de subdivision des justiciables par la nature des actes condamnés, signe la réussite de toute l'entreprise puisque ce fonctionnement à valence tant humaniste que punitive ajoute une plus-value de légitimité politique au droit de punir. De ce point de vue, tout le discours sur la réhabilitation du condamné représente une formation discursive inscrite dans le système des pouvoirs dont la prison est, elle aussi, l'une des manifestations.

Enfin, la leçon politique que nous retenons de la fiction littéraire de Samuel Butler, en la rapportant, comme nous avons essayé de le faire, au traitement des justiciables les plus démunis que l'on enferme puis que l'on cherche à

[13] Guillaume Brie, « Michel Foucault, le christianisme primitif et "l'autobiographie forcée" dans les pratiques de soins pénalement ordonnées aujourd'hui », in Jean-François Bert (dir.), *Michel Foucault et les religions*, Paris, Le Manuscrit, 2015.

responsabiliser[14], révèle des pratiques de classe prodigieusement éhontées : c'est en laissant une apparence de liberté aux individus les plus fragiles qu'on ne leur laisse, en réalité, aucune possibilité de choisir, les obligeant à assumer seuls la responsabilité de ce qu'ils sont.

BIBLIOGRAPHIE

BRIE, Guillaume, « Michel Foucault, le christianisme primitif et "l'autobiographie forcée" dans les pratiques de soins pénalement ordonnées aujourd'hui », in Jean-François Bert (dir.), *Michel Foucault et les religions*, Paris, Le Manuscrit, 2015.

BUTLER, Samuel, *Erewhon ou de l'autre côté des montagnes,* Paris, Gallimard, 1981.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 2014.

FOUCAULT, Michel, *Le pouvoir psychiatrique. Cours au Collège de France 1973–1974,* Paris, Gallimard – Seuil, 2003.

HACHE, Emilie, « La responsabilité, une technique de gouvernementalité néolibérale ? », *Raisons politiques*, 2007, 28, pp. 49-65.

RODRIGUEZ, Jacques, « Les dérives de la société sanitaire. Retour du pays de nulle part », *La Vie des idées*, 12 mars 2012. Consulté le 28 décembre 2018, http://www.laviedesidees.fr/Les-derives-de-la-societe.html

CARRIING AND PUNISHING
(*Abstract*)

In Erewhon, a critical counter-utopia of the Victorian society of his time, the writer Samuel Butler describes a society in which disease is condemned as a crime, and crime treated as a disease. The author offers a heuristic reflection on individual responsibility and its uses in the government of crime or illness. Drawing both from this literary - and especially political - example and from an empirical research in sociology focused, among other things, in the medical care of pedophiles, this paper questions the way in which convicted sex offenders are incited by the justice system to present their deviance as a moral fault while acting in control of themselves and their drive. Within the systems designed to treat conduct disorders, sex offenders must remain the most authentic to themselves otherwise they will not benefit from any sentence adjustment. To do this, these systems intend to develop their feeling of self-efficacy, their self-confidence, the ability to communicate, their empathy. To carry out these therapeutic mediations, are used, for example, psycho-corporal techniques inspired by psychodrama, relaxation but also sports practice to explore the relation to the body, etc. This injunction to work on oneself is also an opportunity for the therapist to exercise a biographical supervision of the convicted person. Thus, is at stake in these systems a power with both subjugation and subjectivation impacts – a paradoxical process if any – whose political dimension must be analyzed. Referred to his affects in a totally depoliticized dimension, the

[14] La surreprésentation des populations à bas revenus en prison est une donnée certaine. Par exemple, une personne incarcérée sur deux déclare être ou avoir été ouvrier contre une sur trois dans la population générale ; 70 % des personnes incarcérées déclarent avoir un niveau inférieur au BEPC contre 28.7 % dans la population générale.

convicted sex offender is in fact caught up in technologies of power ignored as such which annihilate any possibility of resistance.

Keywords: knowledge/ power, accountability, biographical monitoring, sexual crimes.

A ÎNGRIJI ŞI A PEDEPSI
(*Rezumat*)

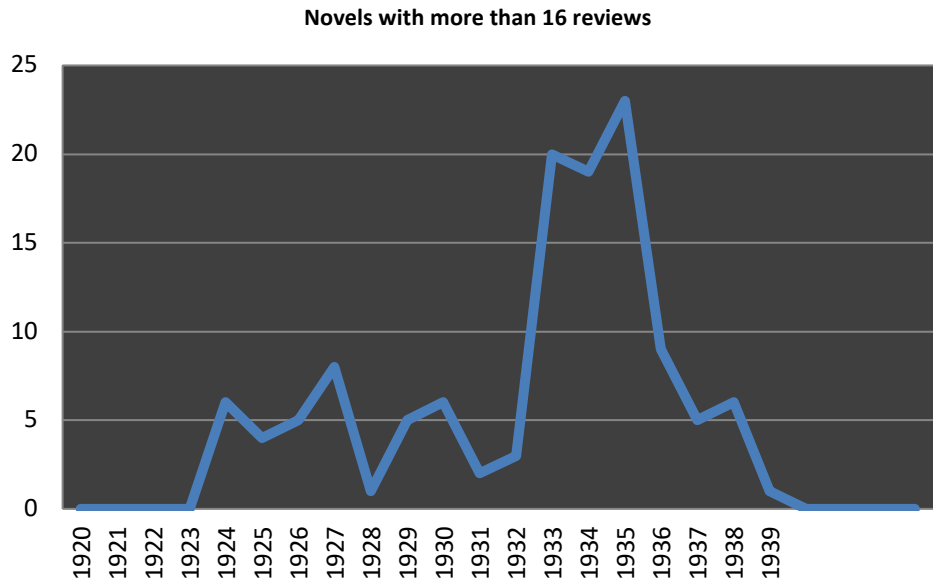
În Erewhon, o contrautopie critică a societăţii victoriene a timpului său, scriitorul Samuel Butler descrie o societate în care boala este condamnată ca crimă, iar crima tratată ca boală. Autorul oferă o reflecţie euristică asupra responsabilităţii individuale şi a utilizării sale într-un guvern al crimei şi al bolii. Conceput atât pe baza acestui exemplu, literar şi, mai ales, politic, cât şi printr-o cercetare empirică în sociologie, axată, printre altele, pe îngrijirea medicală acordată pedofililor, studiul de faţă investighează modul în care persoanele condamnate pentru delicte sexuale sunt îndemnate de către sistemul judiciar să-şi trateze înclinaţia deviantă ca pe o greşeală morală şi să apeleze la autocontrol, prin reprimarea acestor impulsuri. În cadrul structurilor care se ocupă de diverse tulburări, delincvenţii sexuali trebuie să rămână cât mai autentici, mai sinceri, riscând, în caz contrar, să nu mai poată beneficia de vreo reducere a pedepsei. În acest scop, li se induc sentimente de autoeficacitate, de încredere în sine, li se dezvoltă abilitatea de a comunica şi empatia. În vederea acestei medieri terapeutice, sunt utilizate, de pildă, tehnici psiho-corporale inspirate din psihodramă, tehnici de relaxare şi practici sportive pentru explorarea relaţiei cu propriul corp etc. Necesitatea de a lucra cu propriul corp reprezintă şi pentru terapeut o oportunitate de a-l supravegherea pe condamnat din punct de vedere biologic. Astfel, miza acestor sisteme este o putere cu un impact atât coercitiv, cât şi de subiectiv, un posibil proces paradoxal a cărui dimensiune politică se cere analizată. Analizat prin prisma afectelor sale, într-o dimensiune total depolitizată, delincventul sexual este, de fapt, prins în tehnologiile puterii şi ignorat, fără posibilitatea de a se opune.

Cuvinte-cheie: cunoaştere/ putere, responsabilitate, monitorizare biografică, delicte sexuale.

AMALIA COTOI

INFLUENCE AS A MEANS OF CONVEYING EMOTION IN THE ROMANIAN INTERWAR LITERATURE

A quantitative approach to the literary reviews written in the Romanian cultural space during the interwar period[1] is significant for several reasons. Firstly, the directly proportional increase of reviews and novels illustrates a rising book market. Both the novels with fewer than five reviews and the ones having more than sixteen reach their peak number in 1935 (see the graph below), two years after the banner year of the Romanian novel.



Secondly, the novels with a rich critical *corpus* are so numerous in the 1930s that a fair assessment of the situation requires the creation of a new category, comprising the novels whose reception exceeds twenty-five reviews. Worth mentioning here in 1932 are *Bizu* (by E. Lovinescu), *Răscoala* [*The Uprising*] (by Liviu Rebreanu), *Europolis* (by Jean Bart), *Adela* (by Garabet Ibrăileanu) and *Patul lui Procust* [*The Bed of Procrustes*] (by Camil Petrescu), published in 1933. In 1934,

[1] The statistics presented in this paragraph are the results of the student internship I have conducted at the "Sextil Puşcariu" Institute of Linguistics and Literary History, in Cluj-Napoca, in the academic year 2014–2015.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 92–100

this *twenty-five plus* classification includes *Ochii Maicii Domnului* [*Our Lord's Mother's Eyes*] (by Tudor Arghezi), *Mite* (by E. Lovinescu), *Foc în hanul cu tei* [*Fire in the Lime Tree Inn*] (by I. Peltz) and *Mâl* [*Mud*] (by Isaiia Răcăciuni). In 1935, the peak year for reviews, the subsequent books had an exceptional critical reception: *Huliganii* [*The Hooligans*] (by Mircea Eliade), *Bălăuca* (by E. Lovinescu), *Donna Alba* (by Gib Mihăiescu), *Logodnicul* [*The Fiancé*] (by Hortensia Papadat-Bengescu), *Luceafărul sau romanul lui Eminescu* [*The Evening Star or Eminescu's Novel*] (by Cezar Petrescu) și *Cara-su* (by I. Valerian).

From the statistics above we can observe the following dynamics: on one hand, the lack of correlation between the category of the abundantly reviewed and the presence in Romanian literary canon in the case of Jean Bart, I. Peltz, Isaiia Răcăciuni, Gib Mihăiescu, Cezar Petrescu and I. Valerian and, on the other hand, the inclusion of already well-established names in the 1930s. Liviu Rebreanu and Hortensia Papadat-Bengescu had published all their significant works by 1932 and 1935, respectively. E. Lovinescu had concluded his *magnum opus* in his four volumes of *Istoria literaturii române contempoane* [*History of Romanian Contemporary Literature*]. As for G. Ibrăileanu, he had published *Scriitori și curente* [*Writers and currents*]*, Scriitori români și străini* [*Romanian and Foreign Writers*] and *Studii literare* [*Literary Studies*] by 1930, three major critical volumes in Romanian literature. A prolific publicist, Camil Petrescu had debuted as a novelist three years before, with *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [*The Last Night of Love, the First Night of War*]. On the poetic front, Tudor Arghezi had published two volumes that would prove influential, *Cuvinte potrivite* [*Matched Words*] (1927) and *Flori de mucigai* [*Flowers of Mold*] (1931).

Whether they stand the test of time by entering the literary canon, or remain confined to being novelists of their own time, these *top 25* writers can acquire the label of "écrivain préféré"[2]. In the words of Dominique Dupart in "Prénom et nom de l'écrivain préféré: Jacques Derrida"[3], though its appearance is given through the name, preference can only be assigned through writing and the revelation it brings to its reader. Thus, "écrivain préféré" indicates a direction, paves the way towards recognition and identification and, most importantly, is the intercessor for an aesthetic relation.

The fascination for proper names in the critical reception of interwar novels is also signaled by Eugène Ionesco in a caustic analysis to *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război.* According to him, while lacking literary value, Camil Petrescu's novels succeed in seducing not only the readers, but also the critics,

[2] Marielle Macé, Christophe Pradeau (eds.), "L'Écrivain préféré", *Fabula LhT*, 4, 2008, accessed 2 April 2019, http://www.fabula.org/lht/4/

[3] Dominique Dupart, "Prénom et nom de l'écrivain préféré: Jacques Derrida", *Fabula LhT*, 4, 2008, accessed 2 April 2019, http://www.fabula.org/lht/4/dupart.html

through a process of "collective suggestion"[4]. If by 1930, Camil Petrescu had undertaken aesthetic, cultural, literary and dramatic polemics, being a "lightning rod of Romanian literature"[5], after a prolonged literary adolescence, "he tragically realized that, in one way or another, he had to fulfill his promises, to create a role for himself"[6]. At the heart of this project, says Ionesco, lies "his literary friendship with everyone up to that moment"[7]. Thus, as a means of collective suggestion, friendship implies, according to the nihilist writer, the emotional drift of those involved in the critical act, through both compassion and habit.

The same influence, but in the opposite direction, this time exerted by Camil Petrescu himself over criticism, is signaled by Eugen Lovinescu in the analysis of Anton Holban's play, *Oameni feluriți* [*Various People*]. Important details of the play are overlooked by the reviewers of the time because "Camil Petrescu, always the egocentric [...] influenced the critics' reception of Holban's play"[8]. Yet, the relationship between Anton Holban and Camil Petrescu goes back further than that, close to the former's literary debut. In the second issue of *Azi* [*Today*] magazine, Holban emphasizes the importance of Camil Petrescu's attitude in his literary fate:

> In the beginning, I had no conviction that *Oameni feluriți* would be any good. The certainty that everyone thinks the best about themselves made me feel discouraged. The enthusiasm of Mr. Camil Petrescu (who has read the manuscript, without knowing the author) has certainly supported me. And later on, the appreciation of Hortensia Papadat-Bengescu and E. Lovinescu, Rebreanu and Eftimiu[9].

A similar situation is presented by Camil Baltazar, in *Contemporan cu ei* [*Contemporary with Them*], a volume consisting of portraits of the interwar writers. According to Baltazar, the friendship between himself and Camil Petrescu, stems, above all, from the gratitude that the former owes to the latter for getting his first poems published by Lovinescu. Their relationship is, at the same time, "under the sign of a great affection, with all its fluctuations and crises, inherent in relations that are permanently under the dominion of continuous disputes and controversies"[10].

The consolidation of friendships in the *Sburătorul* literary circle is a well-known fact. What is surprising for this era of literary apex, though, is precisely the

---

[4] Eugène Ionesco, *Nu* [*No*]. Traducere de Marie-France Ionesco. Postfață de Mircea Vasilescu, București, Humanitas, 2011, p. 94. When not specified otherwise, the English translations from Romanian are mine.
[5] *Ibidem*, p. 89.
[6] *Ibidem*, p. 90.
[7] *Ibidem*, p. 91.
[8] E. Lovinescu, *Agende literare* [*Literary Agenda*], I. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Alexandru George, București, Minerva, 1993, p. 121.
[9] Anton Holban, "Confidențe preliminare" ["Preliminary Confidences"], *Azi*, III, 1934, 2, p. 1038.
[10] Camil Baltazar, *Contemporan cu ei: amintiri și portrete* [*Contemporary with Them: Memories and Portraits*], București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 79.

genuineness through which friendship, emotions, and character traits are valorised in literary judgements.

The declared enthusiasm of Camil Petrescu, that influenced Holban's literary destiny, is the reason for the article "Mihail Sebastian sau despre prietenia literară" ["Mihail Sebastian or about Literary Friendship"], one of the most illustrative testimonies on the status of literary friendships between the two wars. The editor of the magazine where Camil Petrescu intended to publish his review of the novel *Femei* [*Women*] by Mihail Sebastian told him that it would be impossible to publish his article in the current issue, as it already contained a review by Sebastian of *Patul lui Procust*. The indignation spurred by this event determined the author of *Patul lui Procust* to add to his review an introduction where he invokes and defines literary friendship as follows:

> After all, it is not a cheese stand that has gathered and kept us together for so long, nor the mutual delight for the alleged physical benefits, of course. […] This is a strictly literary friendship of people who believed in writing, who attempted the dissolution of all doubts and searched for solutions through shared effort[11].

Therefore, subject to common artistic principles and uncertainties, friendships between writers do not imply concessions. "We are not a corporation defined by some common goal"[12], notes Camil Petrescu, drawing a demarcation line between the guilds of writers and the capitalist groups (corporations), that were in full ascension in early 1918[13]. "It would be absurd to assume that the writers are spiritual clockwork robots, incapable of indicating another time than their own"[14], notes, as follows, the aforementioned author, emphasizing empathic reading. However, Camil Petrescu's enthusiasm for *Femei* comes from commonalities with his own writing and literary options:

> *Femei* is a book so close to my steadfast preferences, an incident from the same tenuous area of discontinuous psychology, of abstract substantiality, of experience lacking the geometrical certainties of the solids, that has formed the directing point for a systematic activity[15].

Within these literary friendships, in the emotions that ensure the cohesion of the community of writers and in their interference with the shared fondness for French literature, psychology and philosophy, sciences barely institutionalized in 1920's

---

[11] Camil Petrescu, *Opinii și atitudini* [*Opinions and Attitudes*]. Antologie și prefață de Marin Bucur, București, Editura pentru Literatură, 1962, p. 206.
[12] *Ibidem*, p. 207.
[13] As noticed by Cornel Ban, "Între capitalism și mercantilism", in *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc* [*Dependency and Development. The Political Economy of Romanian Capitalism*], Cluj-Napoca, Tact, 2014.
[14] Camil Petrescu, *Opinii*, p. 207.
[15] *Ibidem,* p. 208.

Romania, lie some of the reasons why *Proustianism*[16] is successfully imbued in the Romanian collective mentality at the beginning of the 20th Century. Although perceived as a natural, organic step in the evolution towards authenticity and introspection in Romanian literature, both by writers and critics of the time, *Proustianism* is, in fact, subjected to a process of inculcation at the very moment of its materialization in discourse. A very good comparison that we can apply to Romanian Modernism to describe this process belongs to Cristophe Granger. In *Le monde comme perception*, he says that the frequent tasting of various foods brought from the colonies facilitates the gradual acclimatization and acculturation of exotic cuisine in interwar Paris. The basis for this tasting, according to the author, is a process of inculcation, which works through a continuous effort of anamnesis, a permanent search for "the initial meaning of the flavor"[17] and, at the same time, a process of "slow domestication of tasting rites"[18].

In order to accurately observe this mechanism, we exit the comfort zone of the friendship born amidst the *Sburătorul* circle and Lovinescu's *syncronism,* and focus on G. Ibrăileanu, a declared *poporanist*[19] until 1920, known as an opponent to the evolutionary ideas of E. Lovinescu. In an article from 1925, "Influențe străine și realități naționale" ["Foreign Influences and National Realities"], G. Ibrăileanu notes:

> Should we not finally understand that we cannot have any literature other than that fitting our reality? An Anatole France or a Marcel Proust are inaccessible to us. It is not that we can't have great native talents, not that we cannot have superior intelligentsia of our own, that we can't have satirical spirits, people of spirit, observers of their own soul and the soul of others. There is something else. We do not have the national prerequisites for a France and a Proust. France requires a long cultural tradition − a specific one: French and Greek-Latin, and an intellectual environment saturated with civilization and culture. Proust assumes a long cultural tradition, an overrefined intellectual environment −and a cultivated, fine, sophisticated 'society', where the spirit of observation and analysis can develop −a society that requests this spirit from the observer and listens to it[20].

The quote above is important for two reasons. Firstly, the author rejects the possibility of importing on sterile ground the writers who are born in a society with a Greek-Latin literary tradition. There are predefined steps that a culture must follow to reach Proustian heights. Secondly, through "a society that requests this spirit from

---

[16] Term used by the Romanian interwar writers to describe the character of being Proustian.
[17] Christophe Granger, "Le monde comme perception", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2014, 3, p. 8.
[18] *Ibidem*, p. 8.
[19] Poporanism is a Romanian version of nationalism and populism, see https://en.wikipedia.org/wiki/Poporanism.
[20] G. Ibrăileanu, "Influențe străine și realități naționale" ["Foreign Influences and National Realities"], *Viața Românească*, XVII, 1925, 2, p. 280.

the observer and listens to it"[21], the vicious circle looks as follows: by requesting them, the society is the one who rears these observers of inner life, and it is also the society, seen by Ibrăileanu in terms of maternal figure, that has the task of following and understanding them. Although Ibrăileanu emphasizes the lack of a favorable social framework in Romanian literature, he draws a different conclusion: even in an ideal society, these observers of the soul are a construct, not the result of a course regarded as natural in the history of literature. A year later, in "Note pe marginea unor cărți", Ibrăileanu returns to the issue of importing in literature.

> We are the students of the French literature school and, now that the most particular, the most specific French writers distinguish themselves through analysis and especially through moralism, our writers should learn this from the French, if that is something that can be learned at all. Maybe it can. Namely, through reading and familiarization the taste for psychology can be developed, or, more precisely, one can strengthen the tendency towards analysis and moralism, present, at a rudimentary level, in every human being[22].

According to Ibrăileanu, Marcel Proust and William James are the epitome of psychology[23]. The argument the author proposes in the above fragment is precisely the idea he was opposing a year ago, namely the import of the Proustian novel into the Romanian space. Surprisingly for a critic labeled as a nationalist, the exchange he proposes is not the one of imitation, assimilation and interpenetration[24], as Lovinescu suggests through synchronism, but rather, as in Cristophe Granger's example, the exchange brought by the process of tasting ("reading") and inculcation ("familiarization").

The universal inclination towards analysis and moralism ("the tendency towards analysis and moralism, that is present, at a rudimentary level, in every human being"[25]), which would facilitate the import of psychology into Romanian literature, is reinforced in the interwar period with ideas that Pascale Casanova places under the concept of "neutrality or denationalization of Paris/ French"[26]. Extremely symptomatic in this regard and in tune with contemporary theories is Mihai D. Ralea's article, written in 1928. "France is closest to anybody's homeland"[27], says Ralea, and "French civilization belongs more to humankind than to itself"[28]. France imposes itself in the Romanian literary space, just like in the rest of Central and Eastern Europe, not through its national character, not by what could be seen as

---

[21] *Ibidem*, p. 280.
[22] G. Ibrăileanu, "Reproducerea realității" ["The Reproduction of Reality"], in *Studii literare*. Antologie, studiu introductiv și note de Ion Bălu, București, Albatros, 1976, p. 227.
[23] G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, Iași, Viața Românească, 1926, p. 227.
[24] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [*History of Romanian Contemporary Literature*], III, Minerva, București, 1981, p. 270.
[25] G. Ibrăileanu, "Reproducerea", p. 124.
[26] Pascale Casanova, *The World Republic of Letters*. Translated by M.B. DeBevoise, London, Harvard Univeristy Press, 2004, p. 45.
[27] Mihai D. Ralea, *Perpective* [*Perspectives*], București, Editura Literară a Casei Școalelor, 1928, p. 126.
[28] *Ibidem,* p. 126.

specifically French, but by cosmopolitanism[29]. To further Ralea's theory, it is not through political collaboration that France became the "subsidiary of humanity"[30], but through the freedom it offers to writers aspiring to autonomy[31].

In addition to the image of an international France, there is also a Proust seen not only through the lenses of specific French syntax, but through what makes him an *European writer*[32]. "I was amazed, [writes Ionesco] by the fact that Proust, his psychology, morality, aesthetics and spirituality are 'my own'. His subtleties and sensitivity belong to me, they belong to us, they are actual, they are ours. That's why Proust cannot even belong to himself"[33]. Anton Holban, on the other hand, defensive against the imputation of Proust's influence, says: "I certainly envy Proust (if a living man can envy a dead one) for many pages I might have written identically. For example, the *Vinteuil Sonata* or *Albertina's sleep*"[34].

The fact that Mihail Sebastian sees in Holban the same Proustian temperament[35], the connection that Camil Petrescu notices between *Femei* by Mihail Sebastian and Proust through "the impression of life flowing"[36], the unanimity regarding Papadat Bengescu's deficitary Proustianism, polemics on Camil Petrescu's novels on whether they are results of Stendhal's influence or traces of Proustianism, Holban's assertion of the influence on his own writing exerted by Hortensia Papadat-Bengescu[37], the jealousy of Camil Petrescu that befell anyone aiming to translate Proust[38] are all attempts at appropriating the French writer. Thus, the import of the Proustian novel is not necessarily a consequence of Lovinescu's progressivism, as surprisingly similar ideas can be found in the works of nationalist writers such as G. Ibrăileanu and Mihai D. Ralea, but mostly an effect of the French symbolic supremacy that was felt at the time in the Central and East-European peripheral spaces[39].

It is, first of all, *Proustianism* used as the basis for the Romanian novel (through its openness to psychology, analysis, authenticity, objectivity), as seen in Ibrăileanu's studies, and then, Proustianism used as a membership card for the interwar community of writers. The affective connections of literary friendships and

---

[29] Pascale Casanova, *The World*, p. 68.
[30] *Ibidem,* p. 125.
[31] *Ibidem*, p. 87.
[32] *Ibidem*, p. 110.
[33] Eugène Ionesco, *Război cu toată lumea: publicistica românească* [*At War with Everybody: the Romanian Journalistic Writings*], 1. Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Humanitas, 1992.
[34] Anton Holban, *Pseudojurnal: corespondență, acte, confesiuni* [*Pseudojournal: Correspondence, Acts, Confessions*]. Ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu. Prefață și note de Nicolae Florescu, București, Minerva, 1978, p. 195.
[35] *Ibidem*, p. 195.
[36] Camil Petrescu, *Opinii*, p. 211.
[37] Anton Holban, *Pseudojurnal*, p. 57.
[38] *Ibidem*, p. 117.
[39] Pascale Casanova, *The World*, p. 178.

the status of "écrivain préféré"[40] held by some writers within and without the *Sburătorul* circle (if we take into consideration Ibrăileanu's placement in the *top 25*) are all the facilitators of the import of Marcel Proust's novel. This is done initially in a snobbish manner, by including *À la recherche du temps perdu* in the talks at the literary circle (see *Agende literare*, by Eugen Lovinescu) and through the gesture of reading Proust on the train and on holiday, and then as a foundation, through exhaustive analysis and theoretical studies, such as "Noua structură și opera lui Marcel Proust", written by Camil Petrescu in the 1930's.

Thus, far from being a comprehensive analysis of this phenomenon, my paper paves the way for a discussion on how Marcel Proust is brought into Romanian literature. Due to its extensive use by critics as a term of comparison and description of Romanian writers, Proust's influence ends up as a given, a by-product of a Francophone Romanian literary society.

WORKS CITED

BALTAZAR, Camil, *Contemporan cu ei: amintiri și portrete portrete* [*Contemporary with Them: Memories and Portraits*], București, Editura pentru Literatură, 1962.

BAN, Cornel, *Dependență și dezvoltare. Economia politică a capitalismului românesc* [*Dependency and Development. The Political Economy of Romanian Capitalism*], Cluj-Napoca, Tact, 2014.

CASANOVA, Pascale, *The World Republic of Letters*. Translated by M.B. DeBevoise, London, Harvard University Press, 2004.

DUPART, Dominique, "Prénom et nom de l'écrivain préféré : Jacques Derrida", *Fabula LhT*, 4, 2008, accessed 2 April 2019, http://www.fabula.org/lht/4/dupart.html.

GRANGER, Christophe, "Le monde comme perception", *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, 2014, 3, pp. 3-20.

HOLBAN, Anton, "Confidențe preliminare" ["Preliminary Confidences"], *Azi*, III, 1934, 2, p. 1038.

HOLBAN, Anton, *Pseudojurnal: corespondență, acte, confesiuni* [*Pseudojournal: Correspondence, Acts, Confessions*]. Ediție îngrijită de Ileana Corbea și N. Florescu. Prefață și note de Nicolae Florescu, București, Minerva, 1978.

IBRĂILEANU, G., "Influențe străine și realități naționale" ["Foreign Influences and National Realities"], *Viața Românească*, XVII, 1925, 2.

IBRĂILEANU, G., "Reproducerea realității" ["The Reproduction of Reality"], in *Studii literare* [*Literary Studies*]. Antologie, studiu introductiv și note de Ion Bălu, București, Albatros, 1976.

IBRĂILEANU, G., *Scriitori români și străini* [*Romanian and Foreign Writers*], Iași, Viața Românească, 1926.

IONESCO, Eugène, *Nu* [*No*]. Traducere de Marie-France Ionesco. Postfață de Mircea Vasilescu, București, Humanitas, 2011.

IONESCO, Eugène, *Război cu toată lumea: publicistica românească* [*At War with Everybody: the Romanian Journalistic Writings*], I. Ediție îngrijită și bibliografie de Mariana Vartic și Aurel Sasu, București, Humanitas, 1992.

LORDON, Frédéric, La *société des affects. Pour un structuralisme des passions*, Paris, Seuil, 2013.

LOVINESCU, E., *Agende literare* [*Literary Agenda*], I. Ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt. Prefață și note de Alexandru George, București, Minerva, 1993.

[40] Dominique Dupart, "Prénom".

LOVINESCU, E., *Istoria literaturii române contemporane* [*History of Romanian Contemporary Literature*], III, Minerva, Bucureşti, 1981.
MACÉ, Marielle, PRADEAU, Christophe (eds.), "L'Écrivain préféré", *Fabula LhT*, 4, 2008, accessed 2 April 2019, http://www.fabula.org/lht/4/.
PETRESCU, Camil, *Opinii şi atitudini* [*Opinions and Attitudes*]. Antologie şi prefaţă de Marin Bucur, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962.
RALEA, Mihai D., *Perpective* [*Perspectives*], Bucureşti, Editura Literară a Casei Şcoalelor, 1928.

INFLUENCE AS A MEANS OF CONVEYING EMOTION IN THE ROMANIAN INTERWAR LITERATURE
(*Abstract*)

The Romanian literature and culture at the beginning of the 20th century is marked on the level of affective configurations by two imports: (1) philosophy, as a science of the soul, and (2) Marcel Proust, as an analyst of inner life. Starting from a general frame of viewing emotions in relation to an effort of descent into spiritual world, we will investigate the role of influence in the development in Romanian interwar literature of a vocabulary of affects, taken from the French space through these two aforementioned means of import. We define the influence as a "diffuse, almost indiscernible, often unconscious" phenomenon (Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation*), which requires from the reinterpreting author an import, a selection and, finally, an adaptation, and we relate it to Maurice Halbwachs' theory of emotions, that are described as an instrument for ensuring the cohesion of the group and, at the same time, the preservation of society (*L'expression des émotions et la société*), and to Frédéric Lordon's theory, where affects are seen as the effect of the structure in which the individual is involuntarily constrained (*La société des affects*).

Keywords: Romanian literature, Marcel Proust, affective configuration, influence, comparative literature.

INFLUENŢA CA MIJLOC DE TRANSMITERE A EMOŢIILOR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ INTERBELICĂ
(*Rezumat*)

Cultura şi literatura română de la începutul secolului al XX-lea sunt caracterizate la nivelul configurărilor afective de două fenomene de import: (1) filozofia, ca ştiinţă a sufletului şi (2) Marcel Proust, în calitate de analist al vieţii interioare. Pornind de la perceperea emoţiilor în relaţie cu efortul de a accesa lumea spirituală, lucrarea investighează influenţa celor două fenomene din spaţiul cultural francez asupra dezvoltării unui vocabular al afectelor în cadrul literaturii române interbelice. În lucrare, „influenţa" este definită drept un fenomen „difuz, aproape indescifrabil, adeseori inconştient" (Maxime Decout, *Qui a peur de l'imitation*), care solicită autorului ce reinterpretează importul, selecţia şi, în cele din urmă, adaptarea. Această perspectivă este corelată, pe de o parte, cu teoria emoţiilor dezvoltată de Maurice Halbwachs, prin care emoţiile sunt descrise ca un instrument atât pentru asigurarea coeziunii grupului, cât şi pentru conservarea societăţii (*L'expression des émotions et la société*), iar, pe de altă parte, cu teoria lui Frédéric Lordon, care abordează afectele ca efecte ale unei structuri în care individul este constrând involuntar (*La société des affects*).

Cuvinte-cheie: literatură română, Marcel Proust, configurare afectivă, influenţă, literatură comparată.

DAIANA GÂRDAN

MAPPING EMOTIONS IN THE ROMANIAN EROTIC NOVEL OF THE INTERWAR PERIOD. CANONICAL AFFECT AND POPULAR SENSIBILITY

"All happy families are alike, each unhappy family is unhappy in its own way"[1]. The famous novel by Tolstoy begins under the sign of unhappiness. The sentence that opens *Anna Karenina* has many functions. It primarily anticipates the novel's tragic ending, but it also establishes from the very beginning a certain mode of reading, making the reader aware of a kind of "sword of Damocles" hanging over his/her head throughout the reading experience – a device mainly used in crime fiction. And the novel does not disappoint. What Tolstoy offers the European literary canon is a family novel weaving an intricate web of affects and sensations, the most common of which, even from a statistical standpoint, being unhappiness. Still, *Anna Karenina* is widely considered one of the most valued romance narratives in literary history.

A closer look at romance fiction that has successfully entered what David Damrosch called "the hypercanon"[2] reveals, quite straightforwardly, that a large number of romance novels follow the exact same pattern of unhappiness, so that *Anna Karenina* represents the norm, rather than the exception, to the rule. And yet few critics have ever sought to question this claim. *How* can it be that the relation between an erotic scenario and a negative affect becomes the key to literary success? Moreover (and more importantly), does this "recipe" enhance the aesthetic value of the narrative? The present paper seeks not so much to answer these questions definitively, but to test the validity (or lack thereof) of critical clichés that relate unhappiness (or the broader spectrum of negative affects from within erotic scenarios) to successful narratives in romance and family novels.

Employing quantitative analysis, the present research accounts for the spectrum of emotions and affects associated with erotic scenarios in Romanian novels of the interwar period, as well as the distribution of these affects and how they are interpreted in the critical discourses that approached these novels. The main criterion used for the selection of the novels analysed is canonical *versus* non-canonical[3], where canonical designates that which literary criticism has deemed

---

[1] Leo Tolstoy, *Anna Karenina*. Translated with an Introduction and Notes by Rosamund Bartlett, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 3.

[2] See David Damrosch, "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age", in Haun Saussy (ed.), *Comparative literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 43-53.

[3] The complexity of the discussion surrounding the institution of the canon makes necessary a clear delineation between the concepts with which I intend to operate. The dichotomous positioning of the

fundamental for the history of Romanian literature, while non-canonical points to the novels that have maintained a secondary position in the literary hierarchy. For reasons that concern the scale and degree of difficulty involved in operationalizing the data gathered, my selection only includes the novels *The Last Night of Love, the First Night of War* by Camil Petrescu and *A Death that Proves Nothing* by Anton Holban, belonging to the main literary canon, and *Adela* by Garabet Ibrăileanu and *Donna Alba* by Gib Mihăescu, novels that belong to what I will refer to, from here on, as "the shadow canon"[4]. One of the premises of my paper is that the role of affects (and, consequently, the types of sensibilities they reveal) as they are used in the romance novels analysed is pivotal to their successful critical reception.

A very close distant-reading

In the introduction to *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, Franco Moretti legitimizes his "distant reading" method through a few very simple assertions: "[D]istance is [...] not an obstacle, but a *specific form of knowledge*: fewer elements, hence a sharper sense of their overall interconnection. Shapes, relations, structures. Forms. Models"[5]. The proposed distant approach to the literary text (a method further elaborated by researchers such as Matthew L. Jockers, who also employed computational analyses[6]) does not intend to render useless the more traditional critical methods, such as close reading or standard hermeneutics, but to supplement, test, verify, confirm or contradict their assertions. To put it in Thomas Kuhn's terms, distant reading is not a new paradigm, but a *paradigm tester*[7]. For the present research, the instruments associated with the Morettian method are necessary to the extent that they can generate networks of data usable in relation to the kind of critical and theoretical discourse that, so far, has employed an impressionist method of reading literature based solely on tenets that were imported and assimilated without being critically assessed themselves. While these critical assessments remain seminal for the Romanian literary historiography, I believe that putting some of the value judgements that have shaped the way in which we view literary tradition to the test may prove relevant, if only to provide complementary evidence to the general critical consensus.

Quantitative approaches may seem exotic in the Romanian literary space. There are many aspects that explain this relative scepticism. On the one hand, this

two concepts is meant to employ the most elementary versions of them as they were traditionally discussed in the Romanian literary historiography.

[4] See David Damrosch, "World Literature", pp. 43-53.

[5] Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London – New York, Verso, 2005, p. 1.

[6] See Matthew L. Jockers, *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, Champaign, University of Illinois Press, 2013.

[7] See Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

sort of approach threatens traditional value judgments that have been ingrained in literary historiography since the recovery of what is called "the autonomy of the aesthetic" in the 1960s, while, at the same time, challenging the notion of "national" specificity in Romanian literature. On the other hand, pragmatic aspects such as the lack of primary resources (bibliographies, detailed lexicographical instruments, digitised literary corpora etc.) renders difficult any exhaustive quantitative approach[8]. This is also the reason why my approach has to be taken with a grain of salt, as it is a first experimental attempt at implementing this specific quantitative approach in the study of Romanian literature. Also, the present "distant reading" study is built on a kind of paradox – it has been accomplished manually, without the aid of computational analysis, and *through* close reading. The data gathered from the aforementioned novels is based on the correlation between the indexed affects and the erotic scenario. The affective vocabulary of the four narratives is not homogenous, nor is it transparent or easy to "read" computationally. Literary interpretation has been involved in selecting the data, hence the close reading. My selection, although not entirely based on rigorous algorithms, can be, I believe, used effectively in the quantitative analysis of the emotional spectrum displayed in the novels.

A genre-centric approach

According to *The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origin until 1989* (*D.C.R.R. – Dicționarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989*), edited by the Romanian Academy, over eight hundred novels were published during the interwar period. Out of these, only the novels signed by Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Mircea Eliade, Anton Holban and Max Blecher effectively "won" the battle for literary canonicity. Moreover, one of the most relevant studies dedicated to the Romanian novel, Nicolae Manolescu's *Noah's Ark* (*Arca lui Noe*), has one of the most restrictive selections of authors in Romanian literary historiography (only thirteen authors are indexed; among the ones I have already mentioned, Gib Mihăescu, Garabet Ibrăileanu, Mateiu Caragiale and Urmuz are also featured). While the institution of the novel itself is quite poorly treated (in a thematically restrictive sense) in the Romanian critical discourse, alternative studies dedicated to the subgenres of the novel are even scarcer. The critical treatments of erotic plots, for instance, were rather tangential and generally built upon the premise that the erotic scenario is merely an artistic pretext used either for metadiscursive reasons or in order for the literary form to find a more permeable environment (such as Holban's or Petrescu's Proustianism).

[8] This is also why any quantitative study applied to Romanian literary phenomena seeks to justify its methodology by pointing towards the potential handicaps of the instruments employed.

The erotic plot was never treated, however, for its thematic autonomy. The most immediate conclusion arising from this fact concerns the evident bias of the critical discourse when it comes to romance fiction which is often seen as a minor genre, a value judgment reinforced by its mass success in the sphere of popular culture. And yet, according to the aforementioned chronological dictionary of the novel, the first half of the twentieth century is dominated by social and romance novels. Over 25% of the novels published in the period are romance novels, and the descriptions provided in the dictionary cover a total of ten subgenres relevant to the Romanian novel, of which only the social novel exceeds the romance novel production (standing at approximately 28% of the total). This goes to show that the general consensus about the erotic novel as a minor genre is rather erroneous, while other subgenres, deemed as more important to the evolution of the modern Romanian novel, are quantitatively dwarfed by romance fiction. Thus, while the interwar period features over 200 erotic novels, only 70 novels are historical, and 60 are peasant novels. If we take into account the evolutionary aspect of the erotic plot, its trajectory in the interwar period follows closely that of the Romanian modernist novel – an almost perfect mirroring of a national literature through one of its subgenres, one with a seminal role in the general process of the novel's modernisation[9].

The statistics of affect in the interwar novels

"As opposed to L. Rebreanu, Ms. Bengescu, Gib Mihăescu, what the author of *The Last Night* [of Love, the First Night of War] accomplishes is not so much the immersion into the deepest regions of consciousness, as the almost scientific accuracy in deconstructing the typical intricacies of the soul"[10], Tudor Vianu notes about Camil Petrescu's famous novel. The critic's assessment is symptomatic for the monopoly of aesthetic autonomy in Romanian criticism, which focuses on literary form, not on content. The affective apparatus of *The Last Night of Love...* is thus secondary to the literary device employed. In his study on crime fiction, Franco Moretti reminds us, however, of an essential aspect[11]: in many cases, and more so than in those regarding narrative perspective or formula, the aspects concerning content are the ones that ensure the survival of a genre. In the case of crime novels, the "device", as Moretti puts it, that insures this survival is the

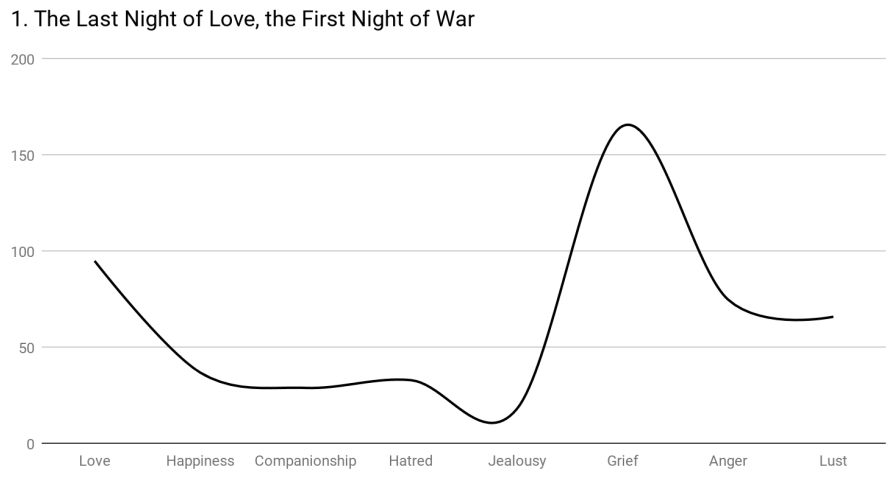
[9] The data used for my argument were analysed more closely in a previous research dedicated to the evolution of erotic fiction in the Romanian literature. See Daiana Gârdan, "Evoluția romanului erotic românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea. Între exercițiu și canonizare" ("The Evolution of the Romanian Erotic Novel from the First Half of the 20th Century. Between Exercise and Canonization"), *Transilvania*, 2018, 7, pp. 5-10.

[10] Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* [*The Art of Romanian Prose Writers*], Chișinău, Hyperion, 1991, p. 314. When not specified otherwise, the English translations from Romanian are mine.

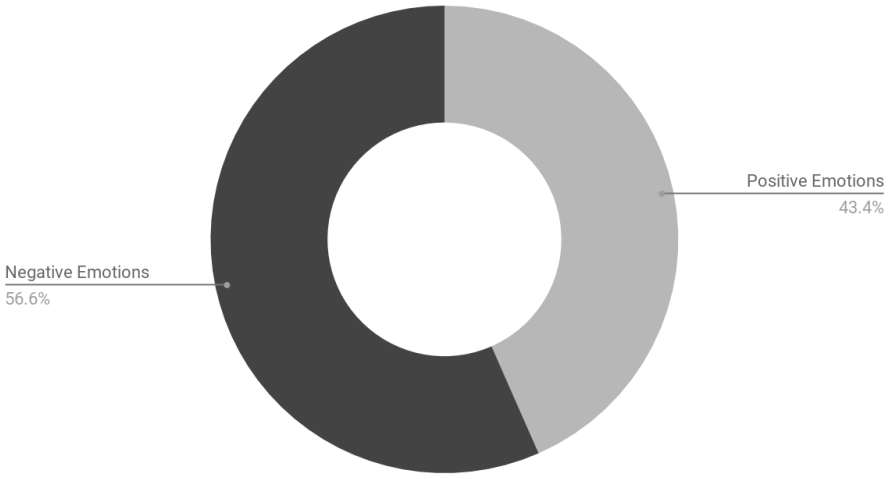
[11] Franco Moretti, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, 61, March 2000, 1, pp. 207-227.

presence of the clue. As for romance novels, we notice that the device we are interested in is the negative affect – misery, pain, hatred, anger, jealousy, frustration, fear. However, as in the case of Doyle's fictional adversaries, not all novelists managed to employ successfully the "recipes" that were deemed functional and that were, in turn, integrated in their fiction. The clue ensures the survival of a *policier* as long as it is integral to the narrative and not merely an ornament. Likewise, the negative affect ensures the success of an erotic novel as long as it becomes seminal to the plot and manages to establish and maintain a network that engages with the reader. The dynamics of affect and their narrative weaving are, however, harder to access than the clue device. It is then safe to assume that those erotic novels that have failed to build narratives of unhappiness successfully are also of minor importance historically.

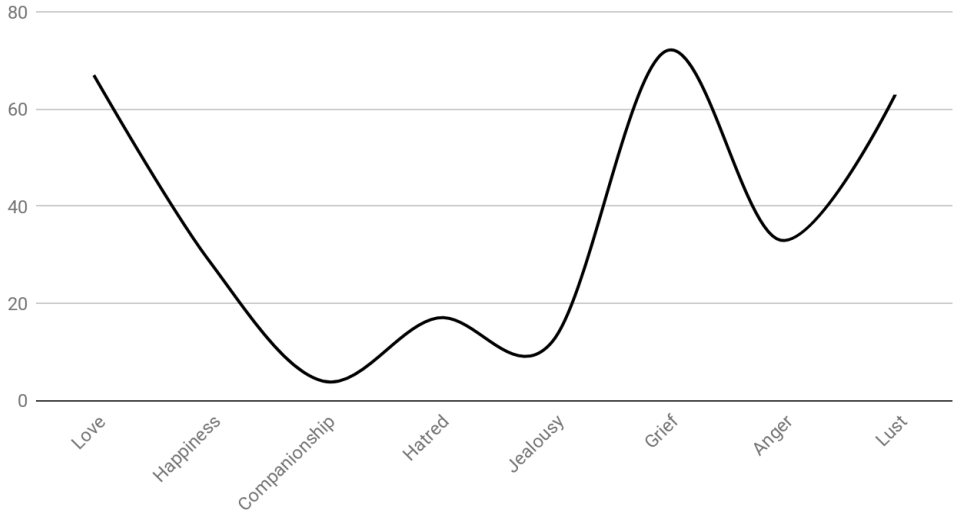
Four novels have been selected for the following investigation, all of them with unhappy endings. Two of them feature love stories between an intellectual and a woman that is later revealed (and perceived) as inferior to her male counterpart, and two romances between a reputable male figure and an idolized, unapproachable, untouchable female figure. All four narratives end badly, in sorrow and separation. Two of them are later regarded as pivotal to the history of the Romanian novel. These novels are, of course, Camil Petrescu's *The Last Night of Love, the First Night of War* and Anton Holban's *A Death that Proves Nothing*. Let us see what their emotional spectrums reveal.



1.1



2. A Death that Proves Nothing



2.1



In the case of Camil Petrescu, the lover seems to be suffering more than to be loving. And not only does he suffer, but the range of negative emotion dwarfs the narrow gamut of positive affects. The vocabulary of negative affects is not only complex in terms of lexical variation, but also powerfully expressive. The main character goes through "dreadful efforts", suffers "inner torments", endures "internal erosion", becomes "a piano key that has no sound", ends up ill "under the immense catastrophe that withers his soul", all of this related exclusively not to the experience of war, but to his failing love life. The romance plot begins ominously, similar to Tolstoy's novel: "I was married for two and a half years with a University colleague and I suspected that she was having an affair"[12]. The impact of the surgically precise observation of his wife's infidelity is carefully constructed – it promises that the romance plot is under the patronage of a negative affect: jealousy. The quantitative representation of negative emotions points however to the idea that Ştefan Gheorghidiu isn't as jealous as he is miserable in his relationship with Ela, and constantly distressed by her erotic conduct. It has generally been noted that jealousy constitutes the engine of the novel. But if that were truly the case, then what fuels this engine is the variation of negative affects (suffering, sadness, grief, pain, anger, disgust, hate, and even violent lust). Camil Petrescu understands that a plot driven by jealousy alone, without an intricate web of complex secondary feelings, is not a winning recipe. In other words, a dominant affect quickly exhausts its narrative resources when used without the aid of "backup" emotions, which is why the author is quick to appeal to these alternative

[12] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [*The Last Night of Love, the First Night of War*], Bucureşti, Cartea Românească, 1987, p. 15.

feelings. **Figure 1** reveals this network of feelings in a way that a simple close reading would fail to do. Between the sentence that introduces the marriage-related plot and the ending of the novel ("I've written to her, saying that I'll leave her everything in the house, from valuable objects to books... from personal goods to memories. Essentially all of my past"[13]), a whole network of affects is woven, with the greatest care, in order to charge the reader emotionally without overwhelming him/her while leading them towards the ending. The novel succeeds in doing so precisely because it delivers on its premise. The synergy between the emotions ensures the survival of the novel. **Figure 1.1** reveals more clearly the distribution of positive and negative emotions. Not only does Camil Petrescu build upon the spectrum of negative feelings governed by jealousy, but he also balances it out with positive affects. The Proustian formula helps him insofar as it offers him an appropriate tool to adjust the emotional mechanism that drives the plot. Even though the negative affect is statistically dominant, the opposition remains strong enough for the discourse to maintain equilibrium.

Holban's novel proceeds in similar fashion. *A Death that Proves Nothing* is even more emotionally balanced, indicative of the author's degree of control over his discourse. Anton Holban manages to deliver an almost impeccable synthesis of positive and negative affects (albeit slightly tilting towards the positive emotions). In contrast to Camil Petrescu's novel, an aspect that makes *A Death that Proves Nothing* unique is the lack of lexical diversity in the rendering of emotions. While Petrescu is, at times, more melodramatic, the textual architecture of Holban's novel is based on a more sterile, neological language. This is a strong argument for both of these canonical novels. Apparently, the presence of melodrama does not necessarily entail a flawed and clichéd discourse, nor does the lack of expressive creativity (in Holban's case) hinder the progression and aesthetic value of the novel. Whether colorful or arid, language falls secondary to affective balance.

Herein lies the secret behind the "canonical code". My statistical representation, while confirming previous critical assessments that show how Petrescu and Holban shared a penchant for skillful writing, also contradicts the idea of the inherent organicism of the Romanian literature. Our canonical novelists did more than work with an imported literary formula (be it Proustianism or Gidianism). They seem to have built upon a fertile Romanian literary terrain through what Moretti has dubbed a process of "trial and error". The romance fictions of these novelists were preceded by a significant number of earlier attempts. This is indicative of the fact that their kind of literature was not merely local and that the network of trials and errors itself was global, rather than national in nature. In the evolutionary process that began with *Elvira or the Endless Love.*

[13] *Ibidem*, p. 270.

An Original Romance[14] and culminated with Petrescu's and Holban's novels, foreign models, translations, and theoretical discourses on universal literature contributed in equal measure to the aesthetic performance of the modern Romanian novel. The foundation of Romanian literature itself rests upon a complex intercultural dialogue and the circulation of foreign literary formulas. In the case of the two novelists that I have discussed, their artful use of such devices also insured their cultural and canonical success.

At the opposite end we have two authors that also garnered the sympathy of both critics and the general population. Nicolae Manolescu notes that Gib Mihăescu, alongside Cezar Petrescu and Ionel Teodoreanu, cater to "a precise niche in the sensibility of the readers of the period: their art consists in the inventiveness they show in delivering the right kind of nourishment to these readers"[15], while on Ibrăileanu's *Adela*, Şerban Cioculescu remarks without any reservations that "it is the best analytical and personal novel in all of Romanian literature. The word *masterpiece* is not used lightly in establishing the novel's outstanding value"[16]. However, *Adela* and *Donna Alba* lagged behind in the canonical competition. While being very well received in the period, the two novels fell through the cracks of literary history. In what follows I will attempt to explain why.

Both *Adela* and *Donna Alba* share a sensibility marginally different from the previous two novels. Nicolae Manolescu sees in Mihăescu's *Donna Alba* a romance novel *sui generis*, while Ibrăileanu's *Adela* is considered a sentimental novel, with all the inherent characteristic of the late eighteenth century genre. As we can see, the classification by subgenre itself points towards their marginal position. As far as the types of sensibility employed, the two novelists seem to prefer the chivalrous romance, as opposed to Holban or Petrescu, who operate within more modern paradigms. The heroines in Ibrăileanu's and Mihăescu's novels are virtually untouchable. The authors undermine their own formula, and Manolescu sees this clearly when he points out, in discussing *Adela*: "Codrescu's diary in *Adela* is that of an involuntary seducer"[17]. In trying to undermine the dominant erotic formula, Ibrăileanu's own imagination is his undoing, resulting in an underdeveloped, regressive model. Let us consider these allegations against our data:

---

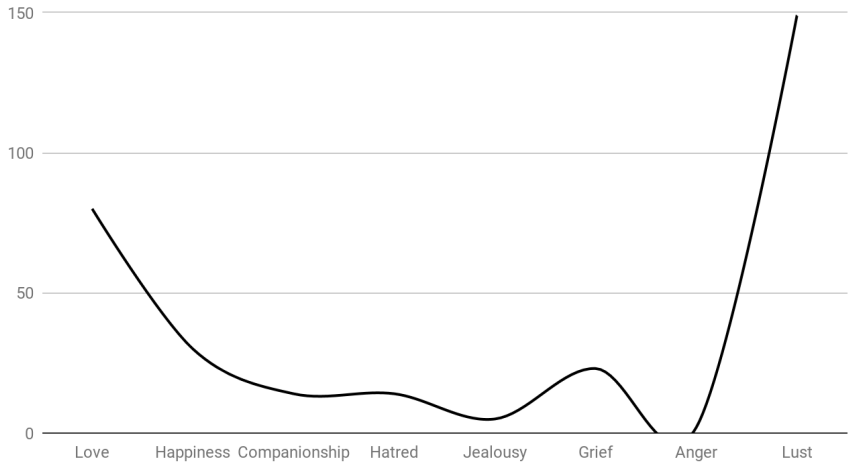
[14] *Elvira sau amorul fără de sfârşit. Romanţ original* is the first Romanian novel indexed in *The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origins to 1989* as a romance novel, published in 1845 and signed by D.F.B., an anonymous author that Paul Cornea believes to be D. Bolintineanu. See *Dicţionarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* [*The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origins to 1989*], Bucureşti, Editura Academiei Române, 2004, p. 5.

[15] Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe* [*Noah's Ark*], Bucureşti, Gramar, 2003, p. 214.

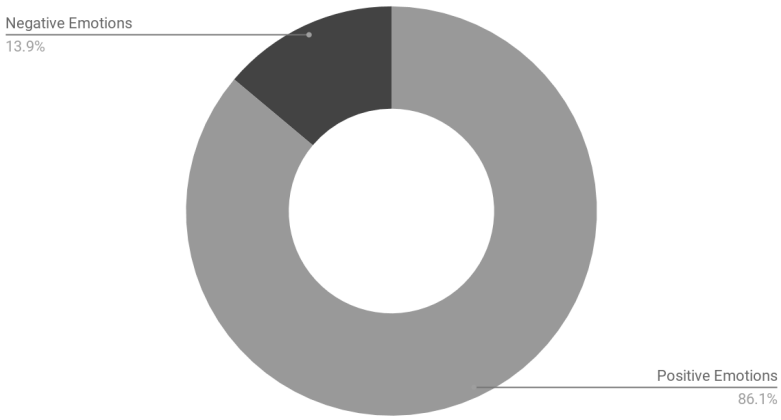
[16] Şerban Cioculescu, *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadovean* [*Romanian Prose Writers. From Mihail Kogălniceanu to Mihail Sadoveanu*], Bucureşti, Eminescu, 1977, p. 335.

[17] Nicolae Manolescu, *Arca*, p. 430.

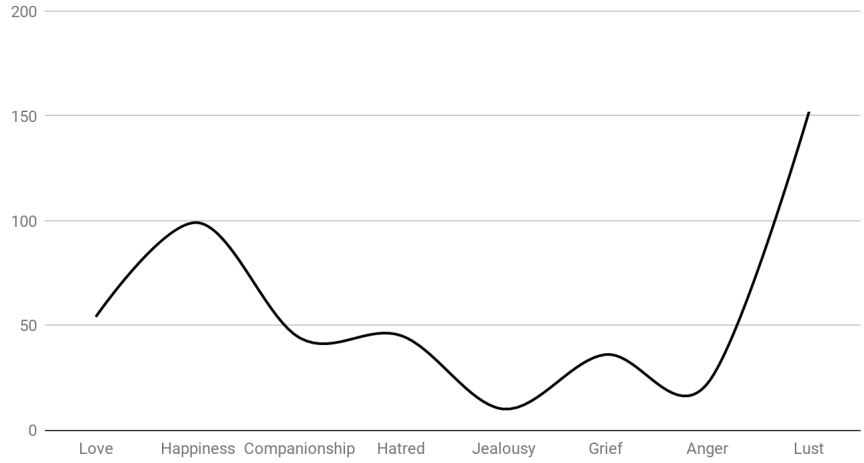
3. Adela


150
100
50
0
Love
Happiness
Companionship
Hatred
Jealousy
Grief
Anger
Lust

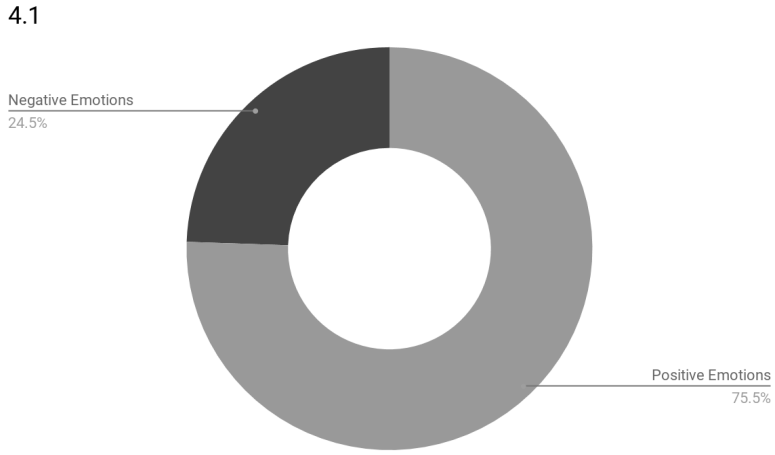
3.1


Negative Emotions
13.9%
Positive Emotions
86.1%

4. Donna Alba



4.1



Both novels share similar plots of unfulfilled love scenarios. *Adela* tells the story of an implacable clash between the age of the main characters, while *Donna Alba* is about the conflict opposing the social and the marital status of the heroine. The emotional gamut is however dominated by positive feelings, and more so in *Adela*, where evidence of it is overwhelming. In Ibrăileanu's novel, lust is the chief emotion that drives the narrative, making up almost half of the emotional spectrum. The erotic imagination of the protagonist subverts the puritan appearance the novel seeks to deliver – that much is obvious (as also pointed out by Manolescu). What transpires best from the data gathered is, however, the sheer imbalance in the

affective matrix. What Petrescu and Holban accomplish in their carefully written narratives of unhappiness, Ibrăileanu and Mihăescu fail to do, by circumscribing their narratives to second-rate idyllism. Ibrăileanu follows the shallow path of forbidden love, Codrescu's inner complexities being eclipsed by passionate, carnal instincts that are, in turn, taken over by dominant positive affects. The weak psychological analysis of the character stems from the inability of the author to transcend the dominant affect and express a wider array of nuanced feelings.

The case of *Donna Alba* is even more transparent. Gib Mihăescu manages to maintain an almost fortunate balance between the three dominant affects: love, happiness and lust. The prevalence of lust in Mihăescu's novel has a rather simple explanation: the connection between the two central characters is marked by erotic tension from the beginning to the end. While Adela is constructed as a more or less unwilling participant to the act of seduction, Alba is a more consistent feminine instance. Even when contexts shift around her, Alba maintains equal levels of intensity in her reactions. Thus, Mihăescu's novel is a perfectly accessible commercial product of its age. Anger, sadness, hate and jealousy are merely narrative gimmicks designed to further the narrative in an unremarkable, but steady way. No overpowering affect consumes the narrative or monopolises the emotional gamut. When it comes to its aesthetic value, *Donna Alba* predictably fails to garner any canonical prestige. With the exception of Liviu Petrescu, critics have generally avoided any analysis of the novel, favouring the more analytical *Rusoaica* (*The Russian Woman*).

Conclusions

The present statistical data was collected strictly in relation to the erotic plot. It is worth mentioning that the same emotions were not taken into account when used in other subplots of the novels (the relationship between the protagonist and his/her parents, friends, colleagues etc.). The main figures shown above (**Figures 1**, **2**, **3**, and **4**) were used in order to attempt a more intelligible classification of varied emotions from within each narrative. For instance, indexed under the generic term "grief" were emotions with varying degrees of intensity and nuance: pain, bitterness, sadness, frustration, sullenness, vexation, etc. Under "companionship" only sentiments such as generosity, goodwill, and benevolence were taken into account, and only in the dialogues of the characters involved in the erotic plot. The main ambition of these statistics is to enable a transparent representation of the same aspects that the critical discourse has approached ever since the novels in question were published, with a view to presenting, at a macroanalytic level, what exactly makes a novel canonical and what represents its "downfall". Last, but not least, the goal has been to showcase (by means of the auxiliary figures – **1.1**, **2.1**, **3.1**, and **4.1**) a number of essentialised representations of the affective range of the chosen novels. Moreover, what these representations seek to provide is a broader view of the proportions and imbalances of microstructures that may not mean much

without the context of a "bigger picture". The present research has tried to unravel precisely these bigger pictures, organise their components, make visible the networks that presuppose them, providing both a suggestion for further analyses and some answers to questions that may need to be asked (once more). And while for the time being the canonical selection remains intact, I believe its code may yet be cracked.

WORKS CITED

***, *Dicţionarul cronologic al romanului românesc de la origini până la 1989* [*The Chronological Dictionary of the Romanian Novel from Its Origins until 1989*], Bucureşti, Editura Academiei Române, 2004.

CIOCULESCU, Şerban, *Prozatori români. De la Mihail Kogălniceanu la Mihail Sadoveanu* [*Romanian Prose Writers. From Mihail Kogălniceanu to Mihail Sadoveanu*], Bucureşti, Eminescu, 1977.

DAMROSCH, David, "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age", in Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in the Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, pp. 43-53.

HOLBAN, Anton, *O moarte care nu dovedeşte nimic. Ioana* [*A Death that Proves Nothing. Ioana*], Bucureşti, Minerva, 1992.

IBRĂILEANU, Garabet, *Adela*, Bucureşti, Minerva, 1972.

JOCKERS, Matthew L., *Macroanalysis: Digital Methods and Literary History*, Champaign, University of Illinois Press, 2013.

KUHN, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, University of Chicago Press, 1962.

MANOLESCU, Nicolae, *Arca lui Noe* [*Noah's Ark*], Bucureşti, Gramar, 2003.

MIHĂESCU, Gib, *Donna Alba*, Bucureşti, Minerva, 2005.

MORETTI, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for a Literary History*, London – New York, Verso, 2005.

MORETTI, Franco, "The Slaughterhouse of Literature", *Modern Language Quarterly*, 61, March 2000, 1, pp. 207-227.

PETRESCU, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [*The Last Night of Love, the First Night of War*], Bucureşti, Cartea Românească, 1987.

TOLSTOY, Leo, *Anna Karenina*, Translated with an Introduction and Notes by Rosamund Bartlett, Oxford, Oxford University Press, 2014.

VIANU, Tudor, *Arta prozatorilor români* [*The Art of Romanian Prose Writers*], Chişinău, Hyperion, 1991.

MAPPING EMOTIONS IN THE ROMANIAN EROTIC NOVEL OF THE INTERWAR PERIOD. CANONICAL AFFECT AND POPULAR SENSIBILITY (*Abstract*)

This proposal aims to investigate the emotions, affects and sensibilities typical to the erotic novel of the Romanian literature between the World Wars, as revealed when adopting a quantitative viewpoint. By means of a comparative type of approach, the paper addresses both novels that have

entered what we call a canonical selection and novels that are considered to belong to minor literature, but which have gained popularity over the years. The main purpose of this research is to reveal, through *big data analysis*, the successful networks of emotions that have contributed to the value of certain novels or literary formulas, but also the shortcomings of those networks that have failed to provide a functional affective pattern for the erotic narratives. As for the selection process, the paper analyzes the novels of Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăescu and Garabet Ibrăileanu, since they each successfully represent their subgenres. By analyzing them with Morettian methods, the research seeks to reveal the inner workings of the "winning" sensibilities, thereby testing the viability of the Romanian critical discourse that has placed these novels on different axiological levels.

Keywords: emotions, erotic novel, canonical novel, popular fiction, quantitative approach.

PANORAMA AFECTIVĂ A ROMANULUI DE DRAGOSTE DIN INTERBELICUL ROMÂNESC. SENSIBILITATE CANONICĂ ŞI SENSIBILITATE DE CONSUM
(*Rezumat*)

Propunerea de faţă urmăreşte să investigheze, dintr-o perspectivă cantitativă, spectrul de afecte, emoţiile şi tipul de sensibilitate circumscrise tramei erotice în romanul românesc de dragoste din perioada interbelică. Sunt vizate în interiorul cercetării de faţă, printr-un demers comparativ, atât volume reprezentative pentru segmentul canonic, cât şi volume intrate în circuitul literaturii de consum. Miza principală a cercetării este de a revela, statistic, reţelele afective funcţionale care au contribuit la succesul unor romane, dar şi carenţele de construcţie a celor care nu au reuşit să furnizeze un discurs erotic valid estetic. Selecţia de romane are în vedere opere semnate de Camil Petrescu, Anton Holban, Gib Mihăiescu şi Garabet Ibrăileanu, ale căror analiză, cu instrumentele cercetării cantitative, are ambiţia de a prezenta, factual, tipul de sensibilitate şi de construcţie a dimensiunii afective a discursului erotic care a „câştigat" bătălia cu canonul literar şi de a testa valabilitatea unor opinii critice generatoare de ierarhizări estetice.

Cuvinte-cheie: afecte, tramă erotică, canon, literatură de consum, cercetare cantitativă.

GABRIELA GLĂVAN

AS HE LAY DYING: MAX BLECHER'S MEDICAL BODY

Max Blecher, a Jewish Romanian writer whose short life and literary career bloomed in marginal, hostile environments such as the provincial town of Roman and the bone tuberculosis sanatoria of Berck-sur-Mer, in France, Leysin, in Switzerland, or Techirghiol, in Romania, is a paradigmatic writer of the medical body. His experience with illness infused his imagination with the lucid awareness that all material surfaces, including his own biological presence, hide and disguise another dimension, the immediate unreal. His three novels, *Adventures in Immediate Irreality* (1936), *Scarred Hearts* and *The Lightened Burrow* (published posthumously, in 1971) render the obsessive mapping of this foreign, unfamiliar, barely visible reverse side of the hostile real. Illness is a powerful agent that makes the unreal perceptible by awakening biological consciousness, correlating the precarity of bodily existence with a high intellectual tension and therefore translating suffering into literature. Diagnosed with spinal tuberculosis at the age of 19, complex medical intervention was Blecher's only hope for recovery.

I intend to argue that a consistent part of Blecher's writings articulate a distinctive dimension in which medical procedures, along with medical language and the medicalization of the body itself sustain particular affective strategies of great importance in the young writer's life. I will explore Max Blecher's correspondence and his last two novels, *Scarred Hearts* and *The Lightened Burrow* in order to reveal how medical knowledge and intervention informed his literature and thought. Blecher's poetics of the cavern, closed spaces, claustrophobic captivity in a broken, unfunctional body lies on a solid structure of affective dialects, the most prominent surfacing in his correspondence with his friends. Both in his fictions and in his private writings, the writer keeps a close eye on the workings of his estranged, painful body. His entire oeuvre could be read as an account of the secret biological and metaphysical movements of his body, understood as an infinitely complicated mechanism that made his presence in the world possible. However, the tragic daily excitement of still being alive is most visible in his letters to his close friends Geo and Elly Bogza. Much like his literature, although not as obviously, Blecher's letters harbor true affection and friendship, alleviating the bitter disappointment of unsuccessful medical treatment. Fictional and personal, all of Blecher's writings follow the same hidden pathways leading into the unreal, as it grows extravagantly on the territory of an astounding revelation – sickness alienates one from one's body, favoring a unique, acute perception of the myriad pains and processes that, in turns, support and undermine life.

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 115–133

Blecher's writings at the crossroads of literature and medicine

The rising interest in the common ground, interpretive methods and metaphors literature and medicine share is reflected in the prominence gained by new research fields and disciplines such as medical humanities, disability studies or the more general domain of literature and medicine itself. Numerous dedicated journals have emerged in recent decades and a growing amount of scholarship has revealed the many connections between literary art and medical science. In the inaugural issue of *Literature and Medicine*, Edmund Daniel Pellegrino, professor of medicine and bioethics, wrote a seminal essay in which he argued in favor of the affinities that bridge the gap between the two apparently incompatible fields. His most expressive and meaningful statement is that both domains "are ways of looking at man and both are, at heart, moral enterprises. Both must start by seeing life bare, without averting their gaze. Yet, neither can rest in mere looking. To be authentic they must look feelingly— with compassion"[1]. Pellegrino also argues that the two modes of exploration and knowledge are bound by their fundamental inquisitive nature, standing on a "unremitting paradox"[2]: "the need simultaneously to stand back from, and yet to share in, the struggle of human life. They must see clearly but they must also be involved in the outcome of the struggle"[3]. Ultimately, both rely on a narrative essence – diagnosis and clinical investigation mainly involve storytelling, as the physician must uncover "a patient's odyssey in the dismal realms of disease, distress, disability and death"[4].

The present investigation could have, as a starting point, Pellegrino's observation that the symmetries and shared interests of science and art favor "subtle encounters of persons and matters medical with persons and matters literary"[5]. Blecher, the medical student preparing for a career focused on exploring bodies and interpreting other people's symptoms and afflictions, veered towards a literary career that uniquely shaped his work in the form of a confession emphasizing his tragic medical experience with his own body – one that presents the estrangement of the familiar while at the same time familiarizing the reader with the strange. Blecher's main fictional focus is on the body, therefore it becomes means and instrument in an interior journey that follows a double path – that of the body as metaphor, as the material surface of inner life and that of the literal body, painfully diseased, wasting itself away, captive in a medical, anatomical fate that cannot be transcended.

Bone tuberculosis, or Pott's Disease, is a rare form of the disease that has

---

[1] Edmund D. Pellegrino, "To Look Feelingly – The Affinities of Medicine and Literature", *Literature and Medicine*, Volume 1, 1982, p. 19.
[2] *Ibidem*.
[3] *Ibidem*.
[4] *Ibidem*, p. 20.
[5] *Ibidem*, p. 23.

permeated and influenced a great part of nineteenth century European literature. As a romantic affliction, consumption generated an entire system of cultural and literary representations, metaphors, specific languages and characters. Scholars investigating the cultural imprint of tuberculosis revealed its impact at the level of individual identity, arguing that the disease shapes a "consumptive identity"[6], while David T. Mitchell and Sharon L. Snyder consider that the conscious identification of writers and living affected individuals with others in the same situation or with certain fictional characters generates a kind of "disability consciousness"[7] that reunites them in an imaginary community allowing them to share a common ground. Susan Sontag, in her seminal *Illness as Metaphor* expressed her surprise at the fact that tuberculosis was, in most part of Romantic literature, a glorified subject that bore little resemblance to the reality of the condition[8]. In a recent exploration of 19th century tuberculosis literature, Alex Tankard has a pertinent explanation for the Romantic myth of consumption: "it seems that consumptives were usually depicted in a sympathetic light in both fiction and non-fiction texts as their disease had positive associations with spirituality, sensitivity, and virtue"[9]. Max Blecher, a writer of pure modernist sensitivity, profoundly despised the sanctification of the sick. In a 1935 letter to his friend, Geo Bogza, he expressed his refusal to expose "the filth" of suffering:

> All of last week it was impossible for me to write to you (I have been unwell, but I've set my mind to not writing to anyone details concerning my illness as I find it repulsive to describe and flaunt the filth as a 'martyr's window')[10].

In 1928, a few months after he started a new life, as a medical student in France (as many biographical clues indicate, it is uncertain whether he was a student in Paris or Rouen[11]), during a long-due medical consultation, Blecher is diagnosed with bone tuberculosis. A brief survey of the pathology of this disease

---

[6] Alex Tankard, *Tuberculosis and Disabled Identity in Nineteenth Century Literature*. *Invalid Lives*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.

[7] David T. Mitchell, Sharon L. Snyder, "Representation and its Discontents: The Uneasy Home of Disability in Literature and Film", in Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman and Michael Bury (eds.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2001, p. 208.

[8] Susan Sontag, *Illness as Metaphor*, London, Allen Lane – Penguin Books, 1979, p. 30.

[9] Alex Tankard, *Tuberculosis*, p. 5

[10] M. Blecher, *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie* [*Works. Adventures in Immediate Irreality. Scarred Hearts. The Lightened Burrow, Short prose. Aphorisms. Poetry. Translations. Newspaper writings, Letters. Archive. Documentary. Confessions. Iconography*]. Ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, București, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2017, p. 694. When not specified otherwise, the English translations from Romanian are mine.

[11] See Dora Wechsler Blecher, "M. Blecher era un om delicat și superstițios" ["M. Blecher was a delicate and superstitious man"], in M. Blecher, *Opere*, p. 963.

uncovers a plethora of ailments that greatly affect the patient's body and mind. Michel Martini, one of the most prominent orthopaedic surgeons specialized in the treatment of Pott's disease, editor of the seminal *Tuberculosis of the Bones and Joints*, outlined a brief history of the disease[12], pointing out from the very beginning that before 1882, when Robert Koch discovered that tuberculosis was caused by a microorganism he named plainly "Bacillus tuberculosis", there was little, if any, scientific knowledge regarding the disease. Indeed, in 1779, Percival Pott wrote a pioneering study that described the illness and some surgical approaches to ameliorating its symptoms; the elaborate title summarizes Pott's view on all the major clinical aspects concerning it: *Remarks on that kind of palsy of the lower limbs: which is frequently found to accompany a curvature of the spine, and is supposed to be caused by it; together with its method of cure: to which are added, observations on the necessity and propriety of amputation, in certain cases, and under certain circumstances*[13]. However, Pott was unaware of the actual bacterial origin of tuberculosis, and, even after Koch's discovery, bone tuberculosis could not be approached surgically, as the risk of spreading the disease after targeted surgery or biopsy was too high. For 60 years, the recommended course of treatment was "rest and sunshine"[14].

With the advent of antibiotics, new, radically more efficient treatments became widely available. In 1944, Selman Waksman discovered streptomycin, along with more than 20 other natural inhibitory substances that had bactericidal properties, and this new class of antibiotics were used along with surgery in order to provide a more efficient approach to bone tuberculosis. During the 1950s and the 1960s, surgery and chemotherapy became the standard treatment, and the patient's prognosis improved greatly. The course of the disease is, up to a point, clear cut and predictable: the infectious process begins in the lungs, where the primary lesion spreads through the blood system, reaching bones or connective tissue lining joints and tendons.

The course of Blecher's disease was uncertain. Although he was formally diagnosed at 19, he might have had symptoms since early adolescence. The writer's biographer, Doris Mironescu, notices that the protagonist of *Scarred Hearts* mentions to his Parisian doctor who diagnosed him that "the previous year, when he had spent a month at Techirghiol in order to cure his supposed rheumatism (this being the diagnosis every previous doctor had given for his back pain) he had become obsessed with the idea that he would be living in a

---

[12] Michel Martini (ed.), *Tuberculosis of the Bones and Joints*, Berlin, Springer Verlag, 1988, p. 3.
[13] Percival Pott, *Remarks on that kind of palsy of the lower limbs: which is frequently found to accompany a curvature of the spine, and is supposed to be caused by it; together with its method of cure: to which are added, observations on the necessity and propriety of amputation, in certain cases, and under certain circumstances*, J. Johnson, No. 72, St. Paul's Church-Yard. MDCCLXXIX, 1779.
[14] Michel Martini, *Tuberculosis*, p. 3.

sanatorium very soon"[15]. In an interview with Radu G.Țeposu[16], the writer's sister, Dora Wechsler Blecher, offers some relevant insight into the unusual developments surrounding Blecher's sickness. As he had passed the baccalaureate, he and his friend Edy Haimovici decided leave for Paris in order to study medicine. He was already having severe back pain following a football accident in school, when he was hit by a fellow player with a boot in the lumbar region. The pain persisted even after Max (or, more precisely, Maniu, as his sister called him) had passed the entrance exam at the faculty of medicine in Paris. Dora's firm opinion is that her brother had been misdiagnosed: "The diagnosis was wrong. It was a badly treated microbial infection, not tuberculosis, as doctors had said"[17].

The interview offers interesting details concerning Blecher's early interest in anatomy, which probably fueled his later academic interest in medicine and, collaterally, the medical component of his literary pursuits. While a patient in Berk, Blecher wrote his father asking him to check his book cupboard at home and search for a human vertebra, then bury it in the cemetery. Dora sees this moment as proof of Blecher's "superstitious" character. Indeed, the Berk experience was doubtlessly cardinal in Blecher's biography, permeating his entire oeuvre and transforming his physical disability in a means of exploring otherwise inaccessible levels and corners of consciousness and imagination. The vertebra he had left behind in Roman could be seen as an allegory of his fractured existence – an essential building block of the spinal column, the vertebra is anatomically fundamental to verticality, as distinguishing trait of the human condition; Blecher was far away from home, with tremendous pain in his back, receiving invasive treatment, while an irreplaceable part of him had been left behind, perhaps lost. That missing element, irretrievable and forever gone, essentialized by a single vertebra, could be his upright presence in the world, his health, his youth, his ability to be with others and feel among equals. Blecher was stuck in horizontal position for years, until he died: at first, doctors were hoping that a cast and lying on his back would help his bones to heal, then lying down became the norm. He wrote his entire oeuvre on a light wooden box placed on his elevated knees.

Medically, the mystery of Blecher's diagnosis deepens once the clinical picture of bone tuberculosis, described by Martini, becomes clearer. The old primary lesion in the lungs, the starting point of bone tuberculosis, may have formed in childhood, remaining silent for many years, with its tubercle bacilli inactive until adulthood. In few cases, Martini notes, the illness could be the result of a newly acquired exogenous infection. This could validate Dora Wechsler Blecher's opinion that her brother's health misfortunes started from an accident. Moreover,

---

[15] Max Blecher, *Scarred Hearts*. Translated by Henry Howard with an introduction by Paul Bailey, London, Old Street Publishing, 2008, p. 9.
[16] Dora Wechsler Blecher, "M. Blecher", p. 961.
[17] *Ibidem*, p. 964.

Dora touches upon the rarely discussed issue of her brother's drawings (reproduced in the Blecher edition quoted in this paper). It appears that their parents refused to show Max's drawings to his siblings, as they were a faithful representation of his inner turmoil. Dora hadn't seen them until 1946, and they left an indelible mark on her:

> They were pen drawings, in black and red ink, a lot of black and a lot of red, with lines expressing powerful explosions. They were, doubtlessly, metaphors of his own suffering, transfigurations of the disease that was wearing him away. The drawings showed mystical figures, horrible monsters, diabolical creatures with sticking tongues and bulging eyes, aggressive dragons. Upon seeing them, one would feel horror and pain[18].

Blecher's drawings are, indeed, disturbing, expressing a raging despair that could only be triggered by a concrete form of pain. It is, after all, one of Blecher's trademarks to depict the sick as screaming flesh and bone. In a less obvious manner, but with the same effect, that is the manner the writer chooses to begin the story of *Scarred Hearts* – with an episode exploring the naked, vulnerable anatomy of a body whose tragic destiny was about to be sealed with a cruel diagnosis. This episode is a faithful illustration of one of Blecher's most pertinent metaphors regarding the medicalization of the body – identical to the title of his only volume of poetry, published in 1934 – the "transparent body". The body of the patient offers itself to the doctor's perspective, to an act of scientific exploration made possible by several epistemological changes that have taken place in Western Europe since the Enlightenment.

In *The Birth of the Clinic*, a study of modern medicine and medical practice, a philosophical and historical research concerning the relationship between medical knowledge and discourse and various power structures, Michel Foucault proposes the concept of the "medical gaze"[19] – a complex interplay of discourse and observation that makes modern medical investigation possible. Assuming that 18th century rational discourse had a vast epistemological impact, Foucault examines the ways in which medical discourse used its essential tools, observation and discourse in order to reveal the inner workings of the body and its malfunctioning, signaled by illness and pain. Foucault's concept of "regard", closer to the meaning of "perception" than its English variant, widely used, "gaze", easily lends itself to literary critical analysis, and I intend to fully exploit it for the purposes of this paper. Blecher's fiction is fundamentally a reflexive act, one that turns the gaze

---

[18] *Ibidem*, p. 965.

[19] Michel Foucault, *The Birth of the Clinic*. Translated by A.M. Sheridan, London, Routledge, 2004, p. 9; Foucault observes "the strange character of the medical gaze; it is caught up in an endless reciprocity. It is directed upon that which is visible in the disease – but on the basis of the patient, who hides this visible element even as he shows it; consequently, in order to know, he must recognize, while already being in possession of the knowledge that will lend support to his recognition".

inwards, with the narrator doubling his role as objective authority questioning what and where it hurts, mapping the inner territories of inflammation and decay. Literature, as discourse of the self, involves medicine as powerful argument translating the unseen metamorphosis triggered by illness. Concerning Foucault's study of the medical gaze, Deleuze wrote:

> Each historical medical formulation modulated a first light and constituted a space of visibility for illness, making symptoms gleam, [restoring] depth to the eye and volume to the pain (illness here being an 'autopsy' of the living)[20].

Notions such as seeing, observing, exposing are directly correlated in Blecher's works with the hidden, "unreal", abnormal, "sickly" spaces of the inner body, overflowing their transforming, defamiliarizing powers onto the outside world. Blecher's eerie, marginal geographies are the result of such processes. Literature and fiction construct the "lightened burrow" and the "transparent body", both central metaphors of the writer's medical imagination; with medicine as its auxiliary, fiction makes visible and comprehensible the invisibility of concealed anatomy.

Disease narratives are numerous in literary history, but modern sensitivities have had a great impact on the way physical ailments become stories. As a modernist writer himself, Blecher inscribed his fictions in a long line of impactful writings that have molded a new awareness regarding the body/mind divide. Blecher's *Scarred Hearts* was warmly received by critics when it was first published, but it was also (unfortunately) compared[21] to Thomas Mann's *Magic Mountain* by one of the most important Romanian literary historians, George Călinescu. In his decisive 1941 *History of Romanian Literature from Its Origins to the Present*, Călinescu dismisses Blecher's novel as a mere tuberculosis novel written in the shadow of Mann's masterpiece, and it took numerous contemporary re-readings and a film adaptation[22] to restore the novel's reputation as an original work, part of Blecher's tri-fold biographical project that begins with *Adventures…* and ends with *The Lightened Burrow*.

More recently, a new dimension of the literary/medical connection has commanded critical attention and clinical relevance recently – narrative medicine.

---

[20] Gilles Deleuze, *Foucault*. Translated by Sean Hand, Minnesota, University of Minnesota Press, 1988, p. 58.

[21] Călinescu wrote: "*Scarred Hearts* seems to be an imitation of Thomas Mann's *Der Zauberberg*. Instead of a mountain sanatorium for lung tuberculosis patients we have before us a sea sanatorium of bone tuberculosis ones" – *Istoria literaturii române de le origini până în prezent* [*History of Romanian Literature from Its Origins to the Present*]. Ediție îngrijită de Al. Piru, Craiova, Vlad & Vlad Publishing, 1993, p. 966.

[22] Radu Jude's film *Scarred Hearts*, 2016. Besides its obvious artistic qualities, Jude's film problematizes Blecher's political body in light of the writer's Jewishness in the context of Romania's turbulent history of the 1930s, when the extreme right fascist organization The Iron Guard gained influence and public support.

In Rita Charon's definition, the notion refers to "medicine practiced with these narrative skills of recognizing, absorbing, interpreting, and being moved by the stories of illness"[23]. With the aid of narrative medicine, healthcare "can become more effective than it has been in treating disease by recognizing and respecting those afflicted with it and in nourishing those who care for the sick"[24]. The therapeutic qualities of literature could finally be recognized and included in targeted protocols.

Confessions on a deathbed

Blecher's correspondence with Geo Bogza began in 1934, when the two young writers hadn't met in person yet. It comprises 126 letters, all of them published at this moment[25]. They are solid proof of the bond they shared until the end of Blecher's life, four years later. This part of Blecher's writings could be read as a diary of his physical ailments, covering three main themes – the cult of friendship, paramount in Blecher's personal ethics, his writing and creative difficulties and his physical suffering, constantly counter-balancing his efforts to be culturally present and active. It is also a revelator of the affective bond that supported Blecher through his medical misfortunes. In the summer of 1934, Blecher and Bogza were neighbors in Braşov for a few months, then, after Blecher returned to Roman, Bogza would visit him relatively often. Their correspondence is relevant to the present investigation from two perspectives: it exposes, with candid authenticity, the depth and loyalty of a unique friendship between kindred spirits, and it brings forth aspects of Blecher's real, unfictionalized experience with bone tuberculosis. "You have no idea how much energy and comfort your words give me, they are like a transfusion of good, living blood"[26], he would write to his friend in July 1935. Exorcising his illness through friendly exchanges, Blecher felt invigorated, reborn. Wrapped in the affective vocabulary of a fortunate intellectual and human connection, his medical adversities can be explored from a new perspective. In the dim light of his private life, Blecher would forge dramatic descriptions of his daily struggles with his severe condition. Secondly, this body of letters offers a glimpse into his efforts to maintain a minimal scientific interest in medical literature and practice, as some letters and a published article from 1934 seem to indicate.

There is a safe familiarity emerging in small islands in the majority of

[23] Rita Charon, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 4.
[24] *Ibidem*.
[25] Mironescu mentions that the 2017 critical edition of Blecher's works includes an inedited letter, part of a private collection, sent to Bogza by Max Blecher from Techirghiol where he was in treatment in 1934.
[26] M. Blecher, *Opere*, p. 725.

Blecher's letters to his friends. The writer's affective language[27] is less transparent in his fictional writings, but, quite obviously, flourishes in a private context. Lonely, bored and lacking intellectual stimulation in a marginal small town in the region of Moldova, Blecher does not hesitate to express his longing for the company of Bogza and his wife directly. In a letter from October 1934, he wrote: "I have received all the postcards and I thank you so much for them as I consider them protoplasmic threads that prolong your presence. I shall write you a lot, countlessly"[28]. He had recently moved at his sister's, where he had a room of his own. His medical condition seemed pervasive, contaminating all spaces with markers of disability and disease:

> Where do I live? For the moment at my sister's where I have a wonderful room with clear walls, parquet, a good stove that heats so well, a large window, separate entrance, direct door to an enormous terrace, a porcelain lavabo with running water, well, a room that is hygienically and aesthetically similar to those of the greatest Swiss sanatorium, all that is missing is the altitude…[29].

Later that month, he would continue, effusively: "Thank you again for all the kind signs of friendship. They fall on a ground that burns like hot charcoal, and they touch me in my deepest and most hidden sensitivity"[30]. He confessed his isolation and loneliness, ending each and every letter with a warm invitation to Roman, where he lived in seclusion: "Roman is a filthy city with people who are moldy on the outside and, especially, ESPECIALLY, on the inside. I keep myself isolated in my room, I get no visitors – not relatives, nor acquaintances"[31]. He deplored the "atmosphere of provincial uselessness and undefined melancholy"[32]. As his efforts to write his first novel, tentatively called *Exercises in Immediate Irreality*, intensified, his health seemed to decline progressively. In a letter dated January 2nd, 1935, Blecher described his situation in clear pathological terms:

> I have not celebrated New Year's Eve, that night an abscess broke and I felt greatly liberated as until then it felt swollen and it hurt terribly; now I feel a lot better and I can sleep well during the night – it is a great blessing[33].

He did to hesitate to share digestive intimacies – "I have what could be the start of

---

[27] Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth offer a comprehensive survey of contemporary theories of affect in private and public contexts in "An Inventory of Shimmers", in Melissa Gregg and Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham – London, Duke University Press, pp. 1-25.
[28] M. Blecher, *Opere*, p. 672.
[29] *Ibidem*, p. 673.
[30] *Ibid*., pp. 676-677.
[31] *Ibidem*, p. 676.
[32] *Ibidem*, p. 683.
[33] *Ibidem*, p. 692.

a dysentery episode, I have a cold in my stomach from some ice-cream"[34].

It is important, at this point, to touch upon the issue of Blecher's persistence in his medical education. Traces of it are present in his cultural collaborations and even in his correspondence. At one point, in the second part of a letter to Bogza addressed to his wife, Elly, Blecher offers to interpret Bogza's Xray: "…I forgot to ask Geo to bring along, when he comes to see me, the Xray he had had, so that I could take a look; I am no doctor, but I've seen dozens of Xrays so far and I can «read» them easily"[35]. Indeed, Blecher was no doctor, but his experience as a patient almost compensated for it. Moreover, Blecher seemed to have become familiar with many health issues concerning the back, as he was quick to contradict the doctor who had examined Bogza:

> I believe that the doctor who said that there was something suspicious either is not a specialist or he greatly exaggerated, because usually one can see the suspicious things immediately, hence my conclusion that there is nothing wrong with Geo's back. Perhaps just a bit of scoliosis due to his height but that happens to all tall people, almost without exception[36].

His own rather intimate indisposition becomes the subject of an abrupt introduction, in a letter from September 1935. His horizontal lying in bed proved, quite often, the source of multiple other complications:

> I am tortured terribly by some hemorrhoids I got because of my lying position; I must permanently have warm water compresses on my bottom; I can't even urinate, as I get very painful contractions. Oh well, filth[37].

Unbearable pain could only be alleviated with powerful drugs. Blecher resorted to opiates when he could no longer endure the intensity of his discomfort. While he was being helped by Bogza with the publication of his first book (he paid for the publication, therefore regularly sent him various amounts of money), he wrote to his friend of his desperate treatment, as all week he "had suffered terribly, I had a pain the leg, last night I finally took a strong opium drug and I feel better now"[38].

As I have stated earlier, Blecher's correspondence contains hints at the fact that he continued to make efforts to read medical literature long after he had to abandon his medical studies. When Geo Bogza sent Blecher some envelopes, he noticed that "they were wrapped in *Deutsche Medizinische Wochenschrift*, where I was about to resume reading some articles I began in Braşov"[39]. Earlier that year, Blecher sent a scientifically themed article to the *Viaţa Românească* magazine, *Teoria cromozomică în biologie* [*Chromosome Theory in Biology*], proving his

---

[34] *Ibidem*, p. 710.
[35] *Ibidem*, p. 719.
[36] *Ibidem*, p. 720.
[37] *Ibidem*, p. 733.
[38] *Ibidem*, p. 735.
[39] *Ibidem*, p. 677.

interest in the innovative area of heredity research. It was published on March 31, 1934.

It can be argued, therefore, that, in many ways, Blecher's career had maintained its medical essence. The writer could not complete his formal medical education and he did not succeed in becoming a doctor. Instead, he became a patient, and the raw matter of his physical suffering was turned into a brutal yet visionary fiction of the self.

Wounds that won't heal

Blecher wrote *Scarred Hearts* in 1936, shortly after his debut novel, *Adventures in Immediate Irreality* had been published. He intended it as part of a trilogy, covering his experience in the three sanatoria that he had been to in the past few years – Berck-sur-Mer, Leysin, Techirghiol. His project remained unfinished, but both of the novels Blecher managed to write, *Scarred Hearts* and *The Lightened Burrow* are autobiographical fictions of his sanatoria experience. It is important to mention that Blecher's initial title for his novel was *Țesut cicatrizat*[40] (*Scar Tissue*), bearing a deeper connection to the profoundly alienating medical experience of the French sanatoria, where he received treatment for Pott's disease mainly by having most of his upper body cast in plaster, or, more precisely, "entombed in plaster"[41]. The patient would also lie down on a trolley, abandoning his verticality in exchange for a pale hope of healing.

Scarred Hearts is both medical and affective; along with *The Lightened Burrow*, it is unrivalled in Romanian literature in its clarity of vision as literature of sickness and medical intervention. Emanuel, Blecher's Romanian protagonist, a Chemistry student in Paris, is examined by a Parisian doctor: the Xray shows a destroyed vertebra and direct palpation reveals a cold abscess. Shortly after that, Emanuel becomes a patient at Berck, where his medical odyssey would soon turn sexual and sentimental. His love affair with Solange, although dissolved by boredom and routine, highlights Blecher's intention to explore the modernist tension between illness or even the proximity of death and an all-consuming sexual rage.

Upon hearing his diagnosis, Emanuel fears his fragile, unstable body, would crumble under its own weight:

> …wouldn't his spine shatter on his way to the pension, wouldn't he collapse on the street, wouldn't his head tumble from his shoulders and go rolling along the pavement

[40] Doris Mironescu outlines the remarkable differences between the initial variant, *Scar Tissue*, and the final one, *Scarred Hearts*, in "Studiu introductiv" ["Introductory Study"], in M. Blecher, *Opere*, p. XXVIII.

[41] Paul Bailey, "Introduction", in Max Blecher, *Scarred Hearts*. Translated by Henry Howard, with an introduction by Paul Bailey, London, Old St. Publishing, 2008, p. V.

> like a bowling ball? Within the last few minutes, he had begun to feel how very tenuously he was held together. […] Wouldn't a single splintered vertebra be enough, possibly, to transform his whole body into dust? While he was walking down the street the diseased bone might come away, and Emanuel would crumble on the spot, with nothing left of him but a heap of smoking ash[42].

Frightened and insecure, Emanuel can only rely on the specialist's word for reassurance: "the doctor calmed him with scientific and medical arguments"[43] and recommended treatment in a special facility, a sanatorium in Berck-sur-Mer. Berck was an enclave of the disabled, as the maritime small city was structured around the bone tuberculosis sanatorium. Most of the year it was inhabited almost exclusively by current and former patients, therefore it could be argued that the social divide between the healthy and the sick is not necessarily visible. This exclusivity enhances the bleak tones that articulate the atmosphere of the place, as all inhabitants seem to have suffered, at one moment or another in their life, of the unfortunate affliction that crushed their verticality and condemned them to long periods of horizontal rest, tightly immobilized in a cast. Blecher describes this strange, isolated society from the perspective of an all-knowing insider, whose awareness of the unsoundable depths of despair and humiliation brought about by disease gives weight and credibility to his writing, turning it into a penetrating narrative, a fictional document revolving around an essential, personal truth. Literature is a faithful means of describing life with impairment, potentially the only manner in which the writer could ultimately render a highly subjective and medically extreme experience.

Medical space is cold and alienating in Blecher's prose, resembling a foucauldian heterotopia[44]. In his defining principles that articulate the structure and meaning of heterotopias, two are of interest here: the sanatorium could be considered a heterotopia of crisis[45], a place where the severely sick and the dying are isolated until they either get better or expire, and a heterocronia[46] as well, as it interrupts traditional passage of time, isolationg patients in a suspended interval, with rules of its own. The novel favors a double perspective, clearly visible in the structure of *Scarred Hearts*; Emanuel receives the most difficult part of his

---

[42] Max Blecher*, Scarred Hearts*, pp. 11-12.
[43] *Ibidem*, p. 12.
[44] Mironescu makes this observation in his "Introductory Study", p. XX; Foucault defines heterotopias in opposition with utopias, hence they do not refer to spaces that cannot exist, but rather as spaces that "have the curious property of being connected to all the other emplacements, but in such a way that they suspend, neutralize, or reverse the set of relations that are designated, reflected, or represented [riflechis] by them. Those spaces which are linked with all the others, and yet at variance somehow with all the other emplacements…." (Michel Foucault, "Different Spaces", in James Faubion (ed.), *Essential Works of Foucault. 1954–1984. Aesthetics, Method and Epistemology*, New York, New Press, 1998, pp. 175-180).
[45] Michel Foucault, "Different Spaces", p. 180.
[46] *Ibidem*, p. 182.

treatment during his first days as a patient at Berck, then he observes, interacts and develops relationships with his fellow sufferrers. His first love affair, with Solange, reunites a sick man with a woman whose health had been restored.

Blecher suggests that the overpowering smell of medicinal substances is a powerful agent of the unreal, infusing the atmosphere with a strangeness reminding of the "cursed spaces"[47] of his *Adventures in Immediate Irreality*: "an antiseptic, clinical smell of iodoform permeated the bedroom; it gave the room a new reality, medical and extremely severe"[48]. Medical intervention is alienating and strange, creating the illusion of an unfamiliar, cold reality. Concrete medical procedures, done firmly and precisely, in an impersonal, professional cold manner, involve minimal rapport. In the small universe of the sick, medicine distances and separates, it is pain and suffering that bind. Gradually, Emanuel starts feeling like "no more than a mass of meat and bones, sustained only by the rigidity of a profile"[49]. When an attendant comes to see Emanuel, while he is maneuvered by him, he thinks: "He's dressing me exactly like he would a corpse"[50]. Later, after being put in a cast, he feels that "the shell held him hermetically sealed, immobile, overpowered, crushed as if by a boulder. 'Farewell, Emanuel!' he tells himself. 'You've turned into a dead man'"[51].

This metamorphosis takes place when Emanuel, without anticipating the magnitude of the impact the procedure would have on his life, accepts his fate almost gladly and is placed in a cast. This second, less aggressive, but equally alienating procedure is described on a tone that resembles a silent scream:

> In places the plaster was heavy with water. Next to the ribs a neutral space emerged where his breathing could break free from time to time before quickly gluing itself again to the coldness. The electric light intensified his surroundings and increased his anguish at each and every object. Darkness was easier to bear[52].

The body becomes heavy, burdened by an alien, suffocating shell, painfully felt at every breath. This aggression seems to trigger multiple other aggressions from everywhere around – the alien body, encased in an alien frame, awakens the essential hostility of the material world, while at the same time becoming part of it. This state of consciousness heightens his awareness in relation to others, and his social and erotic sensitivity shapes new relations and communication codes. Still, there is a palpable solidarity of the ill and suffering – Emanuel befriends a few patients with whom he shares moments of closeness and serenity, despite the tragic

---

[47] Max Blecher, *Adventures in Immediate Irreality*. Translated by Michael Henry Heim, New York, New Directions, 2015, p. 5.
[48] *Ibidem*, p. 13.
[49] *Ibidem*.
[50] *Ibidem*, p. 63.
[51] *Ibidem*, p. 72.
[52] *Ibidem.*

fate that awaited some of them. Ernest, Zed, Tonio and Quintoce all affected by illness in various degrees, were his comrades, his accomplices and it is with their help that Emanuel survives the experience and returns to his old life. Blecher's perspective radically opposes spiritualization, as he did not believe in the purifying power of pain. The fever ignited by the infectious process translated into a constant torment of carnal desire, triggered by a permanent vicinity with death. The demise of the priapic Quintoce, who gave his last breath absurdly laughing, although he was probably in great pain, was a fitting final spectacle to his predominantly grotesque life. Emanuel describes the moment in warm tones, despite his variable attitude towards his fellow sufferer:

> Quintoce died two days before Christmas, in a bout of uproarious laughter. The illness mocked him till the end. His death-throes were marked by bursts of hilarity in the way other peoples' are usually filled with howls and moans. But how else could Quintoce die, who went hurling his legs around like a clown his entire life, other that in a fit of convulsive and grotesque laughter?[53]

The Berck experience intensified Emanuel's inner life, as if the punctured, inspected, washed, disinfected medical body helped blur the border between the real and the unreal, closing the imaginary arch of his first novel:

> What was happening? Was it actually him, Emanuel, that body lying on the trolley, in the middle of a dining-room where all the guests are lying down at tables decorated with flower arrangements? What did it all mean? Was he living? Dreaming? In what world precisely, in what reality was all this taking place?[54]

These questions echo the interrogations of Blecher's adolescent protagonist of *Adventures in Immediate Irreality*, where the "cursed places" that would give him extraordinary "crises", extracting him out of the banality of his provincial town and projecting him straight into the marvelous, strange territories of the unreal, are bizarrely connected by a doctor to a concrete pathological state:

> The doctor I consulted about my crises pronounced a strange word: "paludism". I was amazed that my secret and intimate afflictions could have a name, and a name so bizarre to boot. The doctor prescribed quinine – another cause for amazement. I could not comprehend how an illness, *it*, could be cured with quinine taken by a person, *me*[55].

The Lightened Burrow, Blecher's last novel, published more than three decades after his death, was finished shortly before his demise, in May 1938. Subtitled *A Sanatorium Journal*, the novel reunites the oneiric, visionary style of *Adventures...*with a brutal awareness of physical pain and death. It could be argued that, in this extreme final effort, the writer ultimately found his particular,

---

[53] *Ibidem*, p. 125.
[54] *Ibidem*, p. 38.
[55] Max Blecher, *Adventures in Immediate Irreality*, p. 13.

inimitable voice, one that reveals his infernal journey through the uncanny worlds of bodily degradation and suffering. The novel recounts, as a first person fictional narrative, Blecher's experiences as a patient in the sanatoria where he sought treatment: Berck-sur-Mer, Leysin and Techirghiol, distinctly underlining the changing landscape as the story progressed. The proximity of death is remarkable and overwhelming, with long, exhausting accounts of patients taking their last breath in the next room, dark fantasies with the protagonist voluptuously craving his own death, and a permanent longing for the "anaesthetic sleep"[56] that briefly suspends all aches, screaming and convulsions. The novel is a vast fictional encyclopedia of medical procedures described by a lucid consciousness that finds perverse pleasure in analyzing the torturous interventions meant to alleviate one's sufferings instead of sadistically increasing them. The patient finds comfort in contemplating his body from the inside, hidden from all external aggression in the "lightened burrow" of his anatomical interior. The comforting darkness of his organic self is the final refuge of a fatigued consciousness, the ultimate cavern that protects and preserves the fragile balance between body and mind. Blecher orchestrates majestic poetical tones, coagulating an elegy that conflates the sterile adventures of the material body with the surreal hallucinations of a captive mind.

Blecher's medical body surfaces as the supreme instance of *The Lightened Burrow*. Life is marginally lived in between interventions, and when he is not the subject of various procedures, the protagonist suffers vicariously, while witnessing the pains of his sanatorium friends. A very young boy would endure excruciating pain as pure aether would be poured onto his testicles, other patients would suffocate coughing in the vicinity of the protagonist's room, while his own experience with post-surgical treatment would prove unbearable. As I have mentioned before, Blecher firmly rejects the false glory of physical suffering, considering it "abject, meaningless", undeserving of being considered a "noble and admirable source of artistic inspiration"[57]. The narrator describes the torturous experience of postoperative banadaging:

> It was towards the end of summer and, in order that the wound wouldn't become infected during those still extremely hot days, they left it completely open, meaning they did not sew it at the margins, so that it was open to the bottom of the muscles, like a splendificent piece of red bleeding butchery meat.[58]

The only way to escape torment would be a self-imposed detachment from the material physiology of pain. Blecher's narrative voice describes what probably was the writer's strategy to mentally survive the years spent in ceaseless pain:

> …while pain attacks a certain nerve, irritating it, all other organic functions continue

---

[56] Max Blecher, *Vizuina luminată* [*The Lightened Burrow*], in M. Blecher, *Opere*, p. 455.
[57] *Ibidem*, p. 392.
[58] *Ibidem*, p. 394.

> their activity, including the brain. [...] I have noticed that this is the essence of the torment of suffering, and the conclusion was simple – in order to get rid of pain one must not try to "rid" oneself of it, but on the contrary, "focus" on it carefully. As attentive and as close as possible. Until observing it in its finest fibers[59].

Multiple aggravations lead to a comical response – while still in Berck, "I had gathered, in a few days, all possibile complications. And this very fact would become, by excess, extremely comical"[60]. Visitors would walk on tiptoes in order not to disturb sensitive wounds, a swelling full of pus would need to be punctured and a forced extension was imperious, in order to correct the position of an ankylosed knee:

> It is incredible how painful the slackening of a long-ankylosed joint can be, constantly kept motionless, without the slightest movement, with muscles atrophied to an extreme. I was, therefore, in this situation, with cramps, alcohol in my thigh and an extension hanging off my leg[61].

The heterotopia of the sanatorium is reinforced through all active senses:

> When I returned to the sanatorium I would find in whispers its old pains and its moldy, chloroform smelling life, enclosed in bleak corridors and numbered rooms, where dramas would waste away and fade, as if on small stages without spectators, with a pulled curtain[62].

The confined spaces of the sanatorium labyrinth are mirrored in the overarching metaphor of the novel, the intimate cavern of the body's lightened burrow, where, in pure intimacy with himself, Blecher's alter-ego contemplates the flowing of his own blood, a carnal torrent of biological zest.

The Lightened Burrow could be read as Blecher's prefiguration of death, as it proposes one of the writer's most powerful creeds regarding biological existence: "All that surrounds human life is destined to worms and filth exacly like the body and people end up in stench with the entire cortege of fine objects in their lives"[63]. The novel ends with the allegoric image of the sanatorium lying down like a dead animal, rotting away, disintegrating as it is eaten by beetles and worms. Agony has ended and death returns organic matter to the foreign and hostile material world.

Blecher's medical body, a core element of his poetics, could be assumed as the defining concept of his oeuvre, reuniting biography and fiction in order to reveal the authenticity of his personal truth, as a lover of medicine, a patient and an explorer of the unreal.

---

[59] *Ibidem*, p. 396.
[60] *Ibidem*, p. 399.
[61] *Ibidem.*
[62] *Ibidem*, p. 403.
[63] *Ibidem*, p. 460.

WORKS CITED

BLECHER, M., *Opere. Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Proză scurtă. Aforisme. Poezii. Traduceri. Publicistică, Scrisori. Arhivă. Documentar. Mărturii. Iconografie* [*Works. Adventures in Immediate Irreality. Scarred Hearts. The Lightened Burrow, Short Prose. Aphorisms. Poetry. Translations. Newspaper Writings, Letters. Archive. Documentary. Confessions. Iconography*]. Ediție critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante și cronologie de Doris Mironescu, București, Academia Română, Fundația Română Pentru Știință și Artă, Muzeul Național al Literaturii Române, 2017.

BLECHER, Max, *Adventures in Immediate Irreality*. Translated by Michael Henry Heim, with a preface by Andrei Codrescu, New York, New Directions, 2015

BLECHER, Max, *Scarred Hearts*. Translated by Henry Howard with an introduction by Paul Bailey, London, Old St. Publishing, 2008.

CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*History of Romanian Literature from Its Origins to the Present*]. Ediție îngrijită de Al. Piru, Craiova, Vlad & Vlad Publishing, 1993.

CHARON, Rita, *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles, *Foucault*. Translated by Sean Hand, Minnesota, University of Minnesota Press, 1988.

FAUBION, James. D., *Essential Works of Foucault. 1954–1984. Aesthetics, Method and Epistemology*, New York, New Press, 1998.

FOUCAULT, Michel, *The Birth of the Clinic*. Translated by A.M. Sheridan, London, Routledge, 2004.

GREGG, Melissa, SEIGWORTH, Gregory J. (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham – London, Duke University Press, 2010.

MARTINI, Michel, *Tuberculosis of the Bones and Joints*, Berlin, Springer Verlag, 1988.

MITCHELL, David T., SNYDER, Sharon L., "Representation and its Discontents: The Uneasy Home of Disability in Literature and Film", in Gary L. Albrecht, Katherine D. Seelman and Michael Bury (eds.), *Handbook of Disability Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2001, pp. 195-218.

PELLEGRINO, Edmund D., "To Look Feelingly – The Affinities of Medicine and Literature", *Literature and Medicine*, Volume 1, 1982, pp. 19-23.

POTT, Percival, *Remarks on that kind of palsy of the lower limbs: which is frequently found to accompany a curvature of the spine, and is supposed to be caused by it; together with its method of cure: to which are added, observations on the necessity and propriety of amputation, in certain cases, and under certain circumstances*, J. Johnson, No. 72, St. Paul's Church-Yard, MDCCLXXIX, 1779.

SONTAG, Susan, *Illness as Metaphor*, London, Allen Lane – Penguin Books, 1979.

TANKARD, Alex, *Tuberculosis and Disabled Identity in Nineteenth Century Literature: Invalid Lives*, New York, Palgrave Macmillan, 2018.

AS HE LAY DYING: MAX BLECHER'S MEDICAL BODY
(*Abstract*)

Max Blecher's decade-long illness permeates his literary oeuvre much like an incontestable biographical truth. Documented in his correspondence with some prominent Romanian intellectual friends, the writer's life as a patient of tuberculosis sanatoria and his prolonged agony could be

assumed as the dominant background of his works. I intend to argue that Blecher's exploration of the body as the object of medical investigation projects a particular regime of affective expression. Blecher's fiction of the body favors a double approach to the issue of identity and self, as revealed throughout his work: the intimacy of suffering is a potent coagulant that favors the illusion of a coherent of identity, mediated by the body, while medical intervention reveals its objectification and foreignness. My analytical endeavor intends to identify the connections between affective discourse, in the context of Blecher's real relationships (as proved by his correspondence) and his fictional ones (as outlined mainly in his two novels *Scarred Hearts* and *The Lightened Burrow*, concerning the body, illness and medical intervention). I would also highlight the periphery as an amplifier of isolation and suffering, revealed through his native city of Roman, where he spent his last years, and the sanatorium, where he sought treatment, and which is also the topos of his last two novels. Sickness and medical aid are minimally present in Max Blecher's debut novel, *Adventures in Immediate Irreality*, as the experiences of the protagonist are mainly metaphysical and erotic. Deepening the perspective, his other two novels, *Scarred Hearts* and *The Lightened Burrow* are brutal confessions of the pain and physical deterioration caused by disease. Blecher's protagonists, obvious auctorial alter-egos, are entrapped (literally and metaphorically) in shell-like bodies, enduring exhausting, unbearable pain and desperately seeking sexual relief. In language and in narrative, medicine reveals its potential as an agent of hope, emotion, despair and, at times, of the promise of death. Fueled by the conscience of imminent demise, laced with harsh existentialism and forged by the powerful, surreally calibrated awareness of his biological vulnerability, Blecher's dreamlike, visionary prose is a defining instance of a reunion between fiction and biographical affective contexts expressing medical trauma and bodily breakdown.

Keywords: literature and medicine, disability literature, tuberculosis, medical narrative, sanatorium, illness.

PE PATUL DE MOARTE: CORPUL MEDICAL LA MAX BLECHER
(*Rezumat*)

Boala de care Max Blecher a suferit mai bine de un deceniu se impregnează în opera sa literară asemeni unui adevăr biografic incontestabil. Descrisă în corespondența cu câțiva prieteni intelectuali români, viața de pacient a scriitorului în sanatoriile pentru tuberculoși, precum și lunga sa agonie, pot fi considerate fundalul dominant al operei sale. Intenționez să argumentez că explorarea corpului ca obiect al investigației medicale de către Blecher proiectează un regim aparte al expresivității afective. Ficțiunile corporalității favorizează o dublă abordare a problematicii sinelui și identității, așa cum aceasta transpare în toate scrierile autorului: intimitatea suferinței e un puternic coagulant ce favorizează iluzia unei identități coerente, intermediate de prezența corporală, în timp ce intervenția medicală revelează obiectificarea corpului și înstrăinarea lui. Analiza mea urmărește prezența discursului afectiv – înțeles prin spectrele relațiilor pe care scriitorul le conturează real (în corespondență) și ficțional (în principal în romanele *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*) – în scrieri vizând corpul, boala și intervenția medicală. Consider, de asemenea, important contextul periferiei, ca amplificator al izolării și suferinței, redat prin decorul orașului natal al autorului, Roman, unde acesta și-a scris opera de ficțiune și corespondența, dar și prin cel al sanatoriului, unde scriitorul a urmat numeroase tratamente și unde se desfășoară acțiunea ultimelor sale două romane. Boala și intervenția medicală sunt prezente minimal în romanul de debut al lui Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată*, deoarece experiențele protagonistului sunt în mare măsură metafizice și erotice. Adâncind perspectiva, *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată* conțin confesiuni brutale ale suferinței și deteriorării fizice implicate de boală. Protagoniștii lui Blecher, alter-ego-uri evidente, sunt captivi (literal și

metaforic) în corpuri-carcasă, îndurând dureri atroce şi căutând cu disperare eliberarea sexuală. În limbaj şi în narațiune, medicina îşi dovedeşte potențialul de agent al speranței, al emoției, al disperării şi, uneori, al promisiunii morții. Alimentată de conştiința iminenței morții, conținând elemente ale unui existențialism brutal, modelată de o puternică, suprarealist calibrată conştiință a propriei existențe biologice, proza onirică şi vizionară a lui Blecher e un exemplu definitoriu de reuniune între ficțiune şi contexte biografice afective exprimând trauma medicală şi dezintegrarea corporală.

Cuvinte-cheie: literatură şi medicină, literatura dizabilității, tuberculoză, narațiune medicală, sanatoriu, boală.

VALÉRIE CAVALLO

À L'ENTRELACS DU RÉCIT DE SOI ET DE LA PAROLE DE L'AUTRE : LES EXISTENCES CONTÉES DE VALÉRIE MRÉJEN

Depuis une vingtaine d'années, Valérie Mréjen élabore un travail artistique fait d'observations et de collectes de paroles et d'images. S'y déroulent les vies de personnes anonymes ou identifiées, et particulièrement celles de ses proches[1], en autant de moments où se nouent ou se dénouent des liens souvent problématiques, dont elle distancie le maillage par une méthode apparemment simple et discrète : au fil des projets, sa pratique repose ainsi sur un geste visant à enregistrer les moindres faits de l'existence – cela, comme le souligne Bertrand Schefer, « dans les gens, sur les objets, partout où un regard assez aigu sait transformer les choses muettes en machines à parler et les êtres parlants en images gorgées de silence »[2]. Valérie Mréjen procède de la sorte à des portraits en creux, grâce auxquels elle esquisse des êtres, en leur teneur affective et pensive. Son geste artistique, dans la mesure où il effleure la psyché, laisse alors entrevoir un processus aux fondements complexes, dont l'acte d'enregistrement n'est qu'un élément parmi d'autres, leur assemblage motivant un jeu narratif qu'il s'agit d'examiner en fonction des structures langagières, de même qu'à l'entrelacs du dialogue et des relations entre les personnes. Nous proposons ici d'en étudier les diverses figures.

Un récit fait de prélèvements et de montages

Dès ses premières œuvres, qui correspondent plutôt à des pièces écrites, Valérie Mréjen prélève avec minutie de multiples noms et prénoms qu'elle découpe dans les annuaires, et classe par familles sous forme de listes. C'est par exemple la « Liste des invités »[3], au fil de leur placement espéré a-conflictuel, et

[1] D'où le sujet, voire le titre, de plusieurs de ses œuvres d'écritures ou d'images consacrées aux grands-parents (*Mon grand-père*, 1999), au père (*Eau sauvage*, 2004), à un amoureux au caractère quelque peu acide (*L'agrume*, 2001), à l'enfant (*Troisième personne*, 2017), aux amis (*French Courvoisier*, 2009) qui incarnent, entre autres, de même que son compagnon Bertrand Schefer, nombre de ses portraits filmés. Cf. Valérie Mréjen, *Mon grand-père*, Paris, Allia, 1999; Valérie Mréjen, *Eau sauvage*, Paris, Allia, 2004; Valérie Mréjen, *L'Agrume*, Paris Allia, 2001; Valérie Mréjen, *Troisième personne*, Paris, P.O.L, 2017; Valérie Mréjen, *Ping Pong* [livre et DVD], Paris, Le Jeu de Paume et Allia, 2008; Valérie Mréjen, *Valérie Mréjen*, Site de l'artiste [en ligne], http://valeriemrejen.com/folio/.

[2] Bertrand Schefer, « Présentation du travail de Valérie Mréjen : « spectateurs 2012 » pour le T2G, *L'Art comme expérience au théâtre de Gennevilliers*, [en ligne], consulté le 1er octobre 2017, http://www.theatre2gennevilliers.com/2012-13/fr/le-lieu-la-ville/spectateurs--valerie-mrejen.

[3] Valérie Mréjen, *La liste des invités (les guère épais),* Paris, Plurielle, 1996.

qui pourtant résulte d'un véritable casse-tête ; c'est encore la « Liste rose »[4] inspirée par les petites annonces des rubriques de rencontre, dont les formules conduisent le filigrane d'attentes sans désir véritable et replient la recherche de l'âme sœur sur le profil du rédacteur ; ce sont enfin de simples listes alphabétiques[5], dont le récolement effeuille des ensembles sémantiques issus de la vie sensible, qu'il s'agisse de noms liés au climat, à l'expérience temporelle, ou de noms mettant en évidence un lien familial ou social, chaque être associé à une appellation s'avérant par ces signes, comme prédéterminé quant à son apparence et aux actes de son existence.

Dans ces pièces paginées, souvent éditées sous forme de livres et qui visent à associer les inscriptions à des images, figurent à l'évidence ces jeux de mots dont use la presse quotidienne et qui, derrière le sourire premier provoqué par l'effet d'un humour de surprise, distillent également de la contrariété, du malaise, éventuellement un cynisme de circonstance, ou tout au moins une interrogation à l'adresse d'un tiers.

Avant de nous pencher sur ces mécanismes, attardons-nous cependant à la sobriété des travaux proposés par Valérie Mréjen comparativement à l'effet qu'ils induisent. Car, si l'artiste cite en les prélevant et en les répétant des noms propres et autres prénoms qui toujours demeurent attachés à des personnes, d'une part, comme l'étymologie du mot « citer » l'indique[6], elle convoque aujourd'hui pour chacune de ces appellations plus ou moins subies une situation de juste jugement s'adressant à témoins, et d'autre part, en doublant l'impact de ces dénominations, elle en décline certes les identités, mais cela, pour mieux les élire actrices au premier chef d'une formulation qui les représente. De cette façon, elle leur ouvre la possibilité d'un récit, par lequel elle interroge aux yeux de tous rien moins qu'une structure d'énonciation intensive. Il est d'ailleurs remarquable que la citation des listes ici composées soit sans cesse à reconduire par un lecteur potentiel. Ses travaux affirment ainsi une *récitation* qui s'appuie sur le caractère littéral des mots, dont l'agencement et l'emplacement produisent une connotation incongrue. Par ce biais, le signifié premier d'une parole utilisée pour nommer ou qualifier une chose ou une personne est semble-t-il parasité, comme c'est le cas lorsque Valérie Mréjen prend soin de choisir le titre *Eau sauvage* pour un ouvrage consacré à son père, dont elle prélève les messages téléphoniques laissés régulièrement sur son

---

[4] Valérie Mréjen, *Liste Rose* [1997], Paris, Allia, 2007.

[5] Valérie Mréjen, *Liste de noms*, 2004, Collection particulière [collages à partir de noms découpés dans l'annuaire]. Cf. Élisabeth Lebovici et Valérie Mréjen, *Valérie Mréjen*, [livre et DVD], Paris Éditions Léo Scheer, 2005, premières pages.

[6] « Citer » vient du latin *citare* qui signifie « proclamer devant la justice ». Cela induit généralement une victime et des témoins, ainsi que la nécessité d'une justesse d'énonciation qui met en lumière une vérité. Cela nécessite également de s'en tenir aux faits et de révéler leur teneur par un jugement qui relève du discernement. Voir le Centre National de Recherche Textuelle et Lexicale. Cf. C.N.R.T.L, [en ligne], consulté le 2 octobre 2017, http://www.cnrtl.fr/definition/citer.

répondeur[7]. Elle révèle alors un homme aimant, drôle, et tout autant impatient, quand il n'est pas un peu intrusif, lui, ce père vieillissant qui élabore au fil des jours un discours contradictoire, cependant qu'il se parle à lui-même en lâchant des mots et des phrases qui bientôt seront recueillis par un geste artiste et retranscrits tels quels, en association avec l'image étiquetant le parfum qui embaume la salle de bain du monsieur.

Or, cette économie de moyens à l'origine de la démarche de Valérie Mréjen, se complique, dès l'instant où elle en vient à assembler des phrases et des visuels. En témoigne notamment le travail opéré à partir des illustrations des catalogues *Manufrance* de la décennie 70[8] : le principe, cette fois, est de filmer une à une les images publicitaires de la célèbre firme, selon un ordre qui n'est pas nécessairement celui des éditions de la firme. À partir de photographies choisies pour répondre au déroulé des vingt-quatre heures de la vie d'une femme au foyer est donc construit un texte qui commente en voix off et à la première personne une série de saynètes abordées de façon descriptive. En voici un extrait, énoncé par l'artiste, d'une voix morne :

> Je m'réveille. J'vais dans la salle de bain. Je m'remets un peu au lit. Je traine, Je range. J'profite de la chambre. Je m'détends. Je m'prépare. J'commence à cuisiner. J'vais lire au salon. J'écoute un disque. J'ai un peu de bricolage à faire. J'ai d'la couture. Je m'relaxe. Je range les placards. Je vais me recoiffer. J'écoute un autre disque. Je retourne à la cuisine. Je sors les assiettes. J'attends qu'il téléphone[9].

Le résultat du montage obtenu, bien qu'il soit constatif d'une réalité donnée à voir par l'image photographique – à savoir, la réalité sociologique de bien des personnes de cette époque, dont atteste notamment l'aspect des meubles, des textiles et de tous les équipements vendus par *Manufrance* – met néanmoins l'accent sur le caractère joué des prises de vue publicitaires[10], c'est-à-dire sur des comportements symboliques, ainsi que sur les raccourcis de sens qu'établissent généralement les illustrations d'une réalité arrangée, comme le faisaient autrefois les images d'Épinal. Ces raccourcis sont d'autant plus lisibles aujourd'hui qu'ils articulent des matériaux démodés et des codes en grande partie obsolètes. D'où le pointage de la fabrication des images issues d'une fausse situation, d'un faux

---

[7] Valérie Mréjen, *Eau sauvage.*

[8] Il s'agit des années au cours desquelles sont édités ces catalogues commerciaux : on notera du reste que si en 1977 la firme stéphanoise possèdait à son apogée une centaine magasins, celle-ci est mise en règlement judiciaire au seuil des années 1980. Voir « Les Archives de Manufrance » in *Loire département* [en ligne], consulté le 5 octobre 2017, http://www.loire.fr/upload/docs/application/pdf/2017-03/intro_final.pdf.

[9] Valérie Mréjen, « Manufrance [2006] », in site de l'artiste, vidéos, [en ligne], consulté le 5 octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=manufrance.

[10] Il est ici intéressant de mentionner que nous en connaissons l'auteur, qui est par ailleurs photographe de théâtre. Il s'agit de Louis Caterin, dont la femme Kelly, pose pour plusieurs des images présentes dans la vidéo de Valérie Mréjen.

témoignage, de faux mouvements, et de comportements de faux semblants. Pour autant, si une suspicion est ici posée à propos de la véracité de l'image, le récit, lui, sonne juste : il l'est d'autant que dit à la première personne, il finit par pointer le profond malaise d'une femme-objet qui, d'un tableau photographique à l'autre, demeure interchangeable : femme seule s'occupant comme elle peut dans un décor dont elle ne sort pas, parce qu'entièrement soumise à l'attente de l'homme qui travaille et qui à son retour se détendra autour d'un *drink* en présence des amis invités.

Bien sûr, en tant que spectateurs de ces scènes et en les découvrant au son du ronron de la caméra et de la voix off de Valérie Mréjen, nous sommes, dans un premier temps, amusés par le décalage obtenu. Mais au fond de nous, l'identification s'opère à la mère, à la grand-mère ou à l'amie d'un autre âge, et nous voilà pris dans un filet de ressentis, où se mêlent l'envie de rire d'une situation ridicule et une profonde consternation à l'égard de la pauvreté relationnelle des vies qui se déroulent ainsi.

Un style neutre ?

Mais, en ce qu'elle s'abstient de prendre apparemment partie, Valérie Mréjen emploie-t-elle pour autant un style neutre ? Il nous est ici permis d'en douter. Car, si l'on examine de plus près le message diffusé par la vidéo « Manufrance », on convient que le « je » de la bande-son n'est jamais suivi d'une prononciation entière du pronom personnel : ainsi le « me » est-il tronqué, coupé par l'apostrophe, et le « moi » du sujet représenté se trouve de la sorte pris dans une action qui en amenuise la qualité réflexive. Ce « moi » avalé par le sujet parlant, ce « moi » agit par un verbe que l'on exprime par une inflexion trainante place alors la figure à laquelle il est associé dans ce que nous entrevoyons au sens d'une valeur dépressive de l'exister. Il en est le symptôme linguistique et cela quand bien même – et peut-être surtout – le monologue entier de la vidéo s'en tient à la simple désignation de l'action essentielle à chaque image.

Or, corollairement, ce qui est mis au travail dans « Manufrance » ne s'arrête pas à la seule exposition distanciée de la condition navrante des femmes, telle qu'à l'instar de bien d'autres artistes du contemporain, elle est ici décrite. En effet, parce que l'auteure se penche volontairement sur une précédente génération de femmes, non seulement elle en condense les états d'âmes et les vanités, mais elle les confronte également à une forme de passivité, en l'occurrence celle de faire malgré tout bonne figure sur le cliché. L'accent est alors mis sur la ridicule complaisance des femmes « modèles »[11], quant à leur ennui et leur enfermement. Et comique, bien sûr, la vidéo l'est de part en part – cela, de façon progressive, à mesure que sont effeuillées les dernières images des groupes de personnes en robes

[11] Le mot est ici à prendre à double sens. Il est substantif et qualificatif.

de chambre et en pyjamas, un verre d'alcool ou de jus d'orange à la main. Car, à ce stade de la journée-type des couples ici montrée, le montage du fil narratif se met à dérailler, pointant, atteignant, renforçant, pour le dire en termes freudiens, la « faute de pensée »[12] déjà présente dans les premières images publicitaires, dont l'effet burlesque, souligné par le récit de Valérie Mréjen, bouleverse avec humour tous les codes attendus.

Nous voilà donc en présence du fameux *Witz*[13], ce « trait d'esprit », dont Freud relève l'éclat inconscient. Car, sous couvert de saynètes colorées visant à montrer une vie occupée et matériellement enviable, l'aspect absurde et comique des codes sociaux – aspect masquant les véritables aspirations des êtres – est ici mis au jour par un discours écrit de façon littérale, puis énoncé en présence et au contemporain d'une *vidéo* qui effectivement, comme l'indique l'étymologie du médium, donne à « voir », par enregistrements de signaux, les paradoxes des existences figurées qui font la vitrine du catalogue *Manufrance*.

Encore s'agit-il de rappeler que le *Witz* est bien, selon Freud – et même s'il ne s'arrête pas à cette définition – « une trouvaille poétique ou une œuvre d'art en miniature reposant sur une intuition opportune »[14]. Mais, sans doute est-il utile d'ajouter que ce « trait d'esprit », en s'appuyant sur un double sens ou un contresens, voire sur un pointage de l'absurde, tout en se jouant d'une semblance, procède essentiellement, par condensation métaphorique et par déplacement métonymique, en unifiant au passage des unités de sens qui permettent d'élaborer une figure de substitution. Dans cette perspective, le *Witz* articule un comique indirect, dont la teneur libidinale (puisque le propre du trait d'esprit, au service du désir, est de procurer un plaisir) est susceptible de convoquer également un certain malaise, comme c'est le cas ici, au sujet du pointage de l'ennui des femmes et des couples. Il arrive ainsi que la portée agressive de ce comique soit en mesure de blesser et de disqualifier, ce dont témoigne précisément Mercedes Blanco lorsqu'elle parle de « la face polémique du *Witz* »[15].

Toutefois, si le trait d'esprit est chez Valérie Mréjen chargé d'affects, jamais il ne sombre dans la violence, sauf à la dénoncer. Dans ses travaux, il n'y a par conséquent pas de victimes, parce qu'il y a de l'autre ; mieux, dans la mesure où le geste artistique se tend vers l'autre, il relève assurément plutôt du *tendre* et d'un

---

[12] Sigmund Freud (*Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1909]. Traduit par Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1978, p. 55) parle de « faute de raisonnement » et d'une « technique de non-sens » obtenue par déplacement et contresens. Il s'agit pour lui d'une déviation de la pensée normale.

[13] *Ibidem.* Voir également l'article de Mercedes Blanco sur ce sujet, « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », *Savoirs et clinique*, 2002, 1, „L'Enfant et l'objet", pp. 75-96.

[14] Mercedes Blanco, « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », p. 76.

[15] *Ibidem*, p. 78. Cette tendance agressive est du reste classée par l'auteur en quatre stades : grivois, agressif, cynique, septique. Selon elle, cet ensemble enfreint non seulement l'effet de plaisir, mais il détruit aussi l'effet spirituel du *Witz*.

regard apaisant/apaisé sur les êtres et les choses, regard qui met à distance ce qui fâche ou rend malheureux, regard qui travaille les images et l'écriture – c'est-à-dire un langage – en ce qu'il constitue un *pharmakon*, regard, surtout, qui dédramatise par le rire et la joie de vivre.

En tant que récepteurs, nous sommes donc accueillis avec nos humeurs, à la rencontre de celles de nos *alter ego*, dont il s'agit de partager le vagabondage, en vertu d'un jeu linguistique qui désarme ce qui chagrine et qui prend soin : on appelle cela *humour*. Or cet humour que véhicule le mot d'esprit, de même que ces humeurs exprimant le tempérament d'une personne, en leur fluidité, leur souplesse, leur plasticité, il convient de souligner qu'ils se forment à la faveur d'une activité psychique, et donc de la vie sensible d'un individu, là où s'empilent les mots, les images, les regards, les liaisons et déliaisons avec d'autres que soi, là où les rencontres, quelles qu'elles soient, transforment les êtres, c'est-à-dire les élancent et les rendent agiles quant à leurs rapports, tout comme elles offrent le cas échéant la possibilité d'un décalage, quand la situation est trop difficile à vivre. D'où, certainement pour cette artiste, le choix de l'image-mouvement comme médium privilégié, en ce que s'y écoulent des motions et émotions, à l'intérieur d'une image qui sédimente les attitudes et les paroles, pour mieux en révéler les constructions artificielles qui pourtant peinent à dissimuler l'intime, en ses vibrations et ses pulsions. D'où, effectivement, une approche accrue des personnes, qui, si elle existe dès les premiers travaux, constitue le leitmotiv du travail de la décennie 2000, avec un intérêt particulier pour les figures et autres portraits filmés, en raison de ce que, non figés, ils contiennent leurs propres mobiles à exister et tous les devenirs qui y sont associés.

Premières figures en situations : cerner les rapports qui affectent les personnes

Les premières figures filmées par Valérie Mréjen, isolées ou en groupe, sont en premier lieu jouées par des comédiens et font état de situations faussées ou désagréables, mais aussi de la banalité déplaisante des tics de langage qui, au lieu d'adresser à autrui une considération, l'amenuisent ou le gomment sans raison : « Bouvet »[16], par exemple, donne le ton, sous couvert du visage tout-puissant d'un acteur suffisant qui s'adresse à un « ami » venu le voir jouer, en utilisant des formules toutes faites et surtout en montrant une irritation croissante vis-à-vis de

[16] Valérie Mréjen, « Bouvet », Vidéo, 1'35, 1997, collection particulière, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=bouvet. Voir Élisabeth Lebovici et Valérie Mréjen, *Valérie Mréjen*, [livre et DVD], Paris, Éditions Léo Scheer, 2005, p. 60. On remarquera ici que Bouvet, qui est le nom de l'acteur principal Jean-Christophe Bouvet, peut aussi correspondre à la contraction de *Bouvard et Pécuchet*, le roman de Flaubert, dont la trame campe la rencontre de deux personnages qui exercent le métier de copiste, lesquels incarnent la bêtise et le manque de pensée, ou pour le dire autrement la vanité de la petite bourgeoisie de province quand elle se sent de toute importance.

ce dernier. L'acteur ainsi en prise à son propre personnage peut alors relever à loisir que l'autre « n'a rien à raconter d'extraordinaire », il peut en outre s'autoriser des propos de plus en plus désobligeants, quand ils ne sont pas absolument méprisants. Nous pourrions également citer la vidéo « Sympa »[17], dont l'actrice répète à tout bout de champ à propos de sa soirée de la veille que « c'était sympa », que toute chose était « sympa », qu'une telle et un tel sont vraiment « sympas », de même que l'appartement où ils vivent, et surtout leur environnement. Par l'usage excessif d'un vocabulaire volontairement positif qui en général qualifie une bonne entente entre les personnes, elle révèle de la sorte le déni d'une situation pas si plaisante que ça, ce que du reste trahit son visage embarrassé qui essaie malgré tout de garder le sourire...

À ces courtes pièces qui s'étendent sur une minute ou deux, on peut ajouter celles dont les situations interrogent le rapport au désir ou plutôt à son manque, comme « Jocelyne »[18] qui raconte sa nuit d'amour sur un ton dénotatif, nuit dont elle est l'objet plutôt que le sujet et qui se termine par les ronflements du partenaire. Le constat de l'impossible rencontre, voire de la dispute au sein du couple, devient alors une problématique récurrente. En témoigne notamment « Le goûter »[19], où un jeune homme apparait au fil de la discussion être le seul invité à venir, parce que les autres n'ont sans doute pas été conviés. Déconvenue, embarras, sentiment d'être pris au piège ou que l'autre ne comprend pas, sont ainsi rassemblés en autant d'affects rentrés, cependant policés par le langage et par une attitude courtoise qui tente désespérément de sauver les apparences, mais qui tend parallèlement à les faire partir en fumée. Ainsi, les saynètes jouées, en privilégiant un enregistrement en plan fixe, de même qu'une direction d'acteurs misant sur un texte récité plutôt qu'incarné, nous emmènent-elles dans ce petit théâtre de la vie quotidienne où, nous avons tous à nous démener. Et si dans « Anne et Manuel »[20], dans « Titi ou les kiwis »[21] ou dans « Le projet »[22] de travail en groupe, la dispute affleure avec ses mécanismes tout à fait prévisibles, nous, spectateurs, sommes les principaux destinataires de situations émotionnelles, dont nous reconnaissons l'expérience plus ou moins malheureuse : cela nous permet d'en rire un peu, et de nous sentir plus légers à mesure que ces situations se représentent, notamment

[17] Valérie Mréjen, « Sympa », Vidéo, 1'10, 1998, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sympa.
[18] Valérie Mréjen, « Jocelyne », Vidéo, 2'10, 1998, avec Jocelyne Desverschère, collection particulière et collection du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
[19] Valérie Mréjen, « Le goûter », Vidéo, 4'03, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=le-gouter.
[20] Valérie Mréjen, « Anne et Manuel », 2'15, 1998, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=13.
[21] Valérie Mréjen, « Titi ou les kiwis », Vidéo, 1'27, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=titi-ou-les-kiwis.
[22] Valérie Mréjen, « Le projet », Vidéo, 1'54, 1999, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=le-projet.

quand, à l'occasion d'une soirée ou d'un vernissage, nous croisons des connaissances qui prennent le masque de l'hypocrisie la plus totale, mais aussi la plus visible, comme c'est le cas dans « Blue bar »[23], où la plupart des personnes viennent par obligation voir les réalisations d'une artiste dont elles n'apprécient pas spécialement le travail ; mais, dans ces milieux aux manières de courtisans, il faut bien se montrer un peu, quitte à céder ici et là à quelques bouderies et autres désintérêts pour une œuvre qui s'avère accessoire, puisque d'ailleurs elle n'entre pas dans le champ de la caméra.

En quête de personnages

Au cours des années qui suivent, les travaux de Valérie Mréjen gagnent en profondeur, notamment lorsqu'elle demande à des acteurs d'incarner des « personnages » qui racontent des souvenirs marquants. Les films et vidéos de cette période, dont fait état le court-métrage « Chamonix »[24], ne mentionnent pas si ces anecdotes appartiennent ou non aux figures qui les énoncent. Mais, qu'elles soient anonymes ou non, ce qui prime est que toutes ces histoires n'en sont pas moins des récits issus de vécus personnels et qu'ils témoignent des petites et grandes catastrophes de l'existence en regard d'un point de bascule qui, dans le meilleur des cas, donne lieu à des actes manqués, et dans les moins bons, à des bifurcations ou à des ruptures. Entre vacillements et ébranlements, force est alors de constater que les faits vécus impactent la vie du sujet de tout un lot de frustrations, de hontes, ou même de sidérations, manifestement intégrées en tant que blessures qui atteignent physiquement et/ou moralement – blessures qui troublent la conscience, voire la désenchantent à tout jamais. Or, en un style qui nous est maintenant familier, cela est exprimé par les figures filmées, avec un sérieux et une distance qui laissent le spectateur juge de la situation ou plus exactement en capacité d'en tirer lui-même une possible réflexion, à la fois en fonction de son expérience et de là où il se situe quant à ses rapports avec les autres. En ce sens, on ne peut pas présumer que ces travaux vidéo visent pleinement une finalité cathartique, même si celle-ci est malgré tout sous-jacente. L'enjeu des récits filmés est en effet entièrement déterminé par cet autre qui voit et écoute un homme ou une femme énoncer un fait vécu à son adresse – autre, dont l'empathie peut-être comprendra, ou autre qui, dans ces conditions, se sentira

[23] Valérie Mréjen, « Blue bar », Vidéo, 2'47, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=blue-bar.

[24] Valérie Mréjen, « Chamonix », Court-métrage, 12', 35mm couleur, 2002, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 15 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=chamonix. Le titre « Chamonix » est issu de l'un des récits énoncés contant l'aveuglement d'une tante qui après avoir donné tous ses biens à l'homme qu'elle aimait et notamment envoyé leur enfant à l'étranger, sest retrouvée, seule, dépouillée et sans nouvelles, alors contrainte de faire sa vie toute seule à Chamonix.

moins seul à porter petits chagrins et grands désarrois, et, bien sûr, autre qui pourra sourire un tant soit peu de ce qui se passe, puis passe et parfois repasse. Se révèle ici encore de la part de l'artiste, comme des personnes qui participent à ses œuvres, une générosité qui prend soin, générosité qui prévient, ou qui partage, en fonction de celui ou celle qui regarde.

Néanmoins, les situations de malaise n'en finissent pas de retenir Valérie Mréjen, et ce sont encore ceux qu'elle appelle des « personnages », dont quelques-uns sont des acteurs professionnels et d'autres pas, qu'elle souhaite bientôt filmer dans « *Ils respirent* [25] », cette fois, attentive à des visages mutiques qui laissent tourner en boucle la machine infernale de leurs ruminations intérieures. Si donc les figures sont maintenant silencieuses, et que leurs yeux délaissent le contact de la caméra, trop occupés à entrevoir les images qu'ils déroulent en leur conscience pensive, par le truchement de la voix off, nous avons pourtant un plein accès à l'ensemble des récits intimes qui agitent ces *personae,* là, en ces corps, où se sédimente un impossible à dire, quand en famille ou entre amis il faut faire bonne figure, alors qu'un vivre ensemble paraît insupportable et qu'on voudrait pouvoir y échapper. Sont ainsi, cernés de près, des visages au seuil desquels affleurent autant de lassitudes, d'inquiétudes, de déceptions et d'agacements qui tous demeurent contenus. Depuis ces traits fermés, rétractés, froissés, point cependant la crise de ce qui n'est pas exprimable, crise qui sépare l'être de son apparaître, alors qu'un masque de circonstance fait obstacle à l'autre, autant qu'il le considère comme un obstacle à exister. L'intérêt de cette vidéo est ainsi, contre toute attente, d'approcher une certaine authenticité des visages – et ce, malgré le fait que, selon la célèbre formule, « ils avancent tous masqués[26] », notamment par le biais de personnages mis en rôle et filmés pour ce qu'ils contiennent de non-dits et de mensonges vis-à-vis de leur entourage. La vérité affective des situations ici incarnées, loin de faire du comédien la marionnette de son rôle, l'incarne donc du dedans, et cela quand bien même ces situations ne sont pas tout à fait réelles parce qu'elles reposent sur des récits arrangés, différés, joués, puis ajoutés au final à la bande-son. Il y a donc bien un paradoxe opérant, entre comportement et pensée, mais ce paradoxe est lisible dès lors que le sujet parlant est contraint par un jeu social où le dialogue n'est pas aisé ou par une situation qui ne lui convient pas.

[25] Valérie Mréjen, « Ils respirent », Vidéo, 7', 2008 in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 15 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=ils-respirent.

[26] La célèbre formule de Descartes est, nous le savons bien, abondamment reprise et notamment par la théorie lacanienne.

Incarner ou s'incarner :
les « portraits filmés », entre souvenirs et questions posées

Il semble donc que Valérie Mréjen révèle progressivement et d'une manière singulière, quelque chose d'un *ça à être* qui anime notre chair et ainsi nous *incarne,* à partir des mots et du langage, y compris quand celui-ci est en cours de structuration ou qu'il peine à se dire à travers des modalités que nous croyons contrôler. Cette tentative de discerner, au cœur de la semblance, quelque chose de juste, de vrai, d'authentique, explique sans doute la raison pour laquelle une grande partie de ses travaux tendent désormais à émousser la présence de personnages actés au profit d'amis ou de connaissances qui acceptent de venir face à la caméra pour faire l'anamnèse d'un souvenir particulier de leur propre vie[27]. Dans ces circonstances, nous ne sommes plus attelés à des figures enrôlées, mais nous nous trouvons devant des *portraits filmés*, dont il est opportun de rappeler la structure intensive, puisque selon l'étymologie du mot relevée par Jean-Luc Nancy, il s'agit de *pour-traicts*, à savoir des traits d'une personne qui pour autrui sont tirés. Ici l'artiste ne se contente pas seulement de glaner la parole de l'un, dite par un autre, pour réaliser une œuvre qui, au passage, exprime un soi artiste : elle place le récepteur face à des personnes nommées qui sont identifiées et qui, par leur récit, partagent un vécu qui les a touchées. Ces personnes se situent ainsi dans la dynamique d'extraire de soi une histoire – leur histoire – faisant surgir bien sûr l'anecdotique, mais aussi une mémoire affective, dont l'ampleur va bien au-delà des faits racontés. Sans doute et davantage qu'au cœur des souvenirs récités dans *Chamonix*, dont les souvenirs étaient écrits au préalable, puis interprétés, la mémoire est-elle ici beaucoup plus spontanée. D'où ces expressions fugaces qui traversent les visages : expression d'angoisse pleine de culpabilité de Stéphane Bouquet qui, petit, ne voulait pas saluer un homme au prétexte qu'il était laid, et qu'il a trouvé pendu le lendemain[28]. Outre la stupeur qu'exprime son corps et son regard au moment où il se livre, cela explique peut-être la raison pour laquelle il indique bien des années plus tard lors d'un entretien : « peut-être que la poésie est capable d'activer dans la langue ce que la vie aurait manqué dans le monde », Stéphane bouquet est en effet devenu écrivain.

---

[27] Plusieurs vidéos mettent ainsi au travail ce sujet : « 14 souvenirs ou portraits filmés », vidéo, 4', 2002, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 17 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=portraits-filmes-14-souvenirs et « Ritratti », Vidéo, 4', 2003, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 17 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=ritratti.

[28] On notera par ailleurs que lors d'un entretien à propos de son travail d'auteur il déclare : « Peut-être que la poésie est capable d'activer dans la langue ce que la vie aurait manqué dans le monde »... (Stéphane Bouquet, « Entretien avec Johan Faeber, le 8 novembre 2016 », *Diacritik*, [en ligne], consulté le 20 Octobre 2017, https://diacritik.com/2016/11/08/stephane-bouquet-peut-etre-que-la-poesie-est-capable-dactiver-dans-la-langue-ce-que-la-vie-aurait-manque-dans-le-monde-le-grand-entretien/).

Mais, il ne faudrait pas croire que Valérie Mréjen observe une complaisance à se nourrir de la gravité des faits. Pour elle, bien au contraire, quels que soient les évènements dramatiques ou pénibles qui marquent les vies – une pauvre baffe lâchée, par exemple, par un parent énervé et inquiet, comme le relate le portrait de Kiko Herrero[29] – peut aussi transformer une saine colère en un grand rire familial qui plus tard se raconte et se revit comme tel, dans cette belle formule selon laquelle : « on en rit encore... ». L'éclat agressif peut ainsi éventuellement changer de sens, lorsque son débordement est, par une assemblée aimante, infléchi au profit de ce rire magnifique de l'enfance qui est aussi le rire nietzschéen d'un gai savoir qui dit oui à la vie, et pour toujours.

Du charme et de la grâce

Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que l'artiste en vienne à réaliser le portrait des plus jeunes, adolescents ou enfants. Parmi ses œuvres plus récentes, on retiendra pour clore cette analyse, le travail élaboré auprès d'une trentaine d'adolescents auxquels ont été posées les questions suivantes : « Avez-vous des modèles ? », « De quoi avez-vous peur ? », « Quel est votre meilleur souvenir ? ». Le résultat donne lieu, cette fois, à une série de portraits vidéos[30], où les codes adolescents tombent comme des masques dans les réponses qui sont données. Cela, d'une part, en raison de ce que les questions choisies articulent, puis privilégient l'être au paraître, et d'autre part, parce que les visages filmés sont à la fois intimidés, surpris, et qu'ils se concentrent à répondre avec sincérité : ainsi, emmènent-ils le récepteur à découvrir non seulement leur individualité, mais encore, un *charme* (rappelons que le mot « charme » vient de *carmen*, au sens d'une chair animée), charme qui enchante au passage de l'être, et dont la philosophie de Jankélévitch a su souligner : « les qualités labiles qui comme l'humour, l'intelligence et la modestie, n'existent que dans la parfaite innocence et dans la nescience de soi [...] : ce que je suis, je ne le sais pas ; et ce que je sais, je ne le suis pas »[31].

---

[29] Valérie Mréjen « 14 souvenirs ou portraits filmés », à 12'32''.

[30] Valérie Mréjen, « C'est tout », vidéo, 6', 2008, in, *valeriemrejen.com* [en ligne], consulté le 19 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=voila-cest-tout.

[31] Vladimir Jankélévitch, « Du charme », in *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974, pp. 344-348. Voir aussi Vladimir Jankélévitch, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien : la manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980, p. 97. Notons que, dans son « Traité des vertus », le philosophe s'emploie à définir le charme, dont il relève le caractère ambivalent, c'est-à-dire, certes, une possible manière de séduction, où le charme maitrisé est alors « hameçon » et sidération de l'autre à la traversée des apparences, mais il en relève également et surtout le passage ineffable, en ce qu'il oscille entre un « je-ne-sais-quoi » et un « presque rien », où il y a grâce-à-être irreductible et fragile, parce qu'éphémère. La belle phrase « ce que je suis, je ne le sais pas ; et ce que je sais, je ne le suis pas » est reprise à Angelus Silesius. Jankélévitch y ajoute que « *pour être*, il ne faut pas *avoir*, et pour avoir il faut pas savoir. Car, au moindre pli de conscience pour réunir le *quid* et le

Dès lors le récepteur de ces visages approchés peut s'entendre dire qu'ils n'ont pas « de modèle fixe » ou que le recours à la référence « est super cliché ». Et pour cause, car le *je-ne-sais-quoi* des portraits filmés par Valérie Mréjen, n'est pas plus figé qu'il ne fige celui qui les aperçoit : s'il est « essentiellement évasif[32] », par-delà les mots et au hasard d'une mimique – d'un *air* – qui passe sur un visage en pensée, c'est qu'il est *anima*, souffle qui accompagne l'étincelle auratique et brillante de l'occasion d'image, en compensant le chatoiement de son apparence et de sa capture intentionnelles (à savoir : une esthétique fascinante), par le rien, le *presque-rien,* qui s'évanouit dans l'éphémère. Alors, le visage peut dire que son meilleur souvenir, « c'est euh, quand j'écoutais de la musique, et euh, j'étais assise sur le rebord de la fenêtre en train de fumer une clope, et je regardais le ciel, et j'étais bien, je sais pas pourquoi, mais j'étais vraiment très heureuse d'être là, et c'est ça, mon meilleur souvenir[33]. » Le charme de ce qui se donne ici, au passage de l'être, est ainsi, grâce échangée. Il est manière de l'âme et « mouvement du cœur[34] », pour le dire encore avec Jankélévitch, il est enfin « chose légère entre toutes les choses légères[35]», le temps d'une rencontre qui, devant nos yeux, se renouvelle, par une apparition évanescente à la surface mouvante de l'image.

Retour sur le geste artistique

Dans ce mouvement de l'être ouvert à l'ineffable de sa vie, nous entrevoyons le geste de l'artiste, en ce qu'il oscille entre saisissement et dessaisissement. Car, bien qu'assurément il enregistre, dans la mesure où ce geste procède d'une écoute dialogique qui reste en retrait, jamais il ne dépossède les êtres de leur parole ni de leur apparaître, mais leur offre au contraire la possibilité d'en demeurer les figures charmantes, au partage de leurs désarrois ou de leurs enchantements du monde et de l'exister. En offrant cette possibilité d'adresse à un autre que l'on ne connaît pas, ce geste ouvre ainsi un dire, où l'on aperçoit le mobile implicite d'une femme artiste qui espère, si l'on reprend les mots d'un des visages sur lequel elle s'attarde : « que sa vie n'aura pas servi à rien, et qu'elle n'aura pas été banale et monotone et vraiment inintéressante[36]. »

En chemin, l'auteur a infléchi son égo. Et tandis qu'au début de cet article, nous doutions de la neutralité de son processus artistique, peut-être pouvons-nous reconsidérer ce problème, en nous aidant à l'occasion de la définition barthésienne

---

quod, l'affectation a dissipé le charme. » « Le charme converti en chose n'est plus qu'un talent ridicule », ajoute-t-il.

[32] *Ibidem.*

[33] Valérie Mréjen, « C'est tout ».

[34] Cité par Joëlle Hansel*, Jankélévitch : une philosophie du charme*, Paris, Éditions Manucius, 2012, p. 36.

[35] *Ibidem.*

[36] Valérie Mréjen, « C'est tout ». Voir Valérie Mréjen, *Ping Pong*, p. 97.

du neutre. Car, le neutre, disait Barthes, « est une inflexion qui esquive ou déjoue la structure paradigmatique oppositionnelle du sens et vise par conséquent à la suspension des données conflictuelles du discours[37] ». Ce à quoi, nous semble-t-il, Valérie Mréjen s'emploie inlassablement au profit d'un travail réflexif, aussi bien pour un soi artiste, que pour un autre en dialogue, que celui-ci soit envisagé à la traversée de l'écrit et de l'image, ou qu'il en soit le spectateur inconnu.

BIBLIOGRAPHIE

« Les Archives de Manufrance », in *Loire département* [en ligne], consulté le 5 octobre 2017, http://www.loire.fr/upload/docs/application/pdf/2017-03/intro_final.pdf.

BARTHES, Roland, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002.

BLANCO, Mercedes, « Le trait d'esprit de Freud à Lacan », *Savoirs et clinique*, 2002, 1, „L'Enfant et l'objet", pp. 75-96.

BOUQUET, Stéphane, « Entretien avec Johan Faeber, le 8 novembre 2016 », *Diacritik*, [en ligne], consulté le 20 Octobre 2017, https://diacritik.com/2016/11/08/stephane-bouquet-peut-etre-que-la-poesie-est-capable-dactiver-dans-la-langue-ce-que-la-vie-aurait-manque-dans-le-monde-le-grand-entretien/.

FREUD, Sigmund, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient* [1909]. Traduit par Marie Bonaparte et M. Nathan, Paris, Gallimard, 1978.

HANSEL, Joëlle, *Jankélévitch : une philosophie du charme*, Paris, Éditions Manucius, 2012.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, « Du charme », in *Fauré et l'inexprimable*, Paris, Plon, 1974.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien : la manière et l'occasion*, Paris, Seuil, 1980.

LEBOVICI, Élisabeth et MRÉJEN, Valérie, *Valérie Mréjen*, [livre et DVD], Paris, Éditions Léo Scheer, 2005.

MRÉJEN, Valérie, « 14 souvenirs ou portraits filmés », vidéo, 4', 2002, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 17 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=portraits-filmes-14-souvenirs.

MRÉJEN, Valérie, « Anne et Manuel », 2'15, 1998, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=13.

MRÉJEN, Valérie, « Blue bar », Vidéo, 2'47, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=blue-bar.

MRÉJEN, Valérie, « Bouvet », Vidéo, 1'35, 1997, collection particulière, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=bouvet.

MRÉJEN, Valérie, « C'est tout », vidéo, 6', 2008, in, *valeriemrejen.com* [en ligne], consulté le 19 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=voila-cest-tout.

MRÉJEN, Valérie, « Chamonix », Court-métrage, 12', 35mm couleur, 2002, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 15 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=chamonix.

MRÉJEN, Valérie, « Ils respirent », Vidéo, 7', 2008 in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 15 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=ils-respirent.

[37] Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977–1978)*. Texte établi, annoté et présenté par Thomas Clerc, Paris, Seuil IMEC, 2002, p. 261. Et Barthes d'ajouter à la page suivante que « le neutre, son neutre, ne correspond pas forcément à l'image plate, dépréciée, qu'en a la Doxa, mais peut constituer une valeur forte, active ».

MRÉJEN, Valérie, « Jocelyne », Vidéo, 2'10, 1998, avec Jocelyne Desverschère, collection particulière et collection du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.
MRÉJEN, Valérie, « Le goûter », Vidéo, 4'03, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=le-gouter.
MRÉJEN, Valérie, « Le projet », Vidéo, 1'54, 1999, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=le-projet.
MRÉJEN, Valérie, « Manufrance [2006] », in site de l'artiste, vidéos, [en ligne], consulté le 5 octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=manufrance.
MRÉJEN, Valérie, « Ritratti », Vidéo, 4', 2003, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 17 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=ritratti.
MRÉJEN, Valérie, « Sympa », Vidéo, 1'10, 1998, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=sympa.
MRÉJEN, Valérie, « Titi ou les kiwis », Vidéo, 1'27, 2000, in *valerieMrejen.com* [en ligne], consulté le 10 Octobre 2017, http://valeriemrejen.com/folio/?portfolio=titi-ou-les-kiwis.
MRÉJEN, Valérie, *Eau sauvage*, Paris, Allia, 2004.
MRÉJEN, Valérie, *L'Agrume*, Paris Allia, 2001.
MRÉJEN, Valérie, *La liste des invités (les guère épais),* Paris, Plurielle, 1996.
MRÉJEN, Valérie, *Liste de noms*, 2004, Collection particulière [collages à partir de noms découpés dans l'annuaire]. Cf. Élisabeth Lebovici et Valérie Mréjen, *Valérie Mréjen*, [livre et DVD], Paris Éditions Léo Scheer, 2005, premières pages.
MRÉJEN, Valérie, *Liste Rose* [1997], Paris, Allia, 2007.
MRÉJEN, Valérie, *Mon grand-père*, Paris, Allia, 1999.
MRÉJEN, Valérie, *Ping Pong* [livre et DVD], Paris, Le Jeu de Paume et Allia, 2008.
MRÉJEN, Valérie, *Troisième personne*, Paris, P.O.L, 2017.
MRÉJEN, Valérie, *Valérie Mréjen*, Site de l'artiste [en ligne], http://valeriemrejen.com/folio/.
SCHEFER, Bertrand, « Présentation du travail de Valérie Mréjen : « "spectateurs 2012" » pour le T2G, *L'Art comme expérience au théâtre de Gennevilliers*, [en ligne], consulté le 1er octobre 2017, http://www.theatre2gennevilliers.com/2012-13/fr/le-lieu-la-ville/spectateurs--valerie-mrejen.

BETWEEN INTROSPECTION AND THE STORIES OF OTHERS: THE AUTOBIOGRAPHICAL WORKS OF VALÉRIE MRÉJEN
(*Abstract*)

At the same time a writer and a videographer, Valérie Mrejen is an artist who explores the stories of self and others. Thus she associates authentic words and narrative inventions, recorded pictures and fabricated images, in order to manufacture, even to interlace the acts or to play their offsets. However, if her first works are taken to the source of autobiographical dialogues or have reappropriated the vocabulary and the methods of communication, in recent years, Valérie Mréjen is more dedicated to video portrait. It is therefore through the memory and introspection, or by the enchanted narrative of a relation to everyday life, that she renews the figures inherent of the small and large stories, and proposes, with delicacy and humor, an experience of the intimate to share with another who is still located in reflexive position. Finally, Valérie Mréjen ask a question that may seem simple and easy, but witch is in reality very complex, because she demands *who* – from the artist or the people who compose the work as a speech – is the storyteller of the story? If we refrain from arbitrarily answering this question, we have the choice to be able to resolve the problem and the impact of the "vis-à-vis" that we can see.

Keywords: Valérie Mrejen, video portrait, memory, introspection, storyteller.

ÎN INTERVALUL DINTRE NARAȚIUNEA SINELUI ȘI ROSTIREA CELUILALT: EXISTENȚELE POVESTITE ALE LUI VALÉRIE MRÉJEN (*Rezumat*)

Deopotrivă scriitor şi videograf, Valérie Mrejen este un artist care explorează poveştile sale şi ale altora. Astfel, ea asociază cuvintele autentice cu invenţiile narative, fotografiile cu imaginile fabricate, pentru a construi şi a interconecta acțiunile cu ramificațiile lor sau pentru a le dejuca. Cu toate acestea, dacă primele sale lucrări au ca sursă dialoguri autobiografice, printr-o înnoire a vocabularului şi a metodelor de comunicare, în ultimii ani Valérie Mrejen s-a dedicat mai mult portretelor video. Astfel, fie prin memorie şi introspecție, fie prin povestea încântătoare a relaţiei cu viaţa de fiecare zi, ea înnoieşte structurile inerente ale povestirilor mai întinse sau mai sumare şi propune, cu delicateţe şi umor, o experienţă a intimităţii împărtăşite cu celălalt, încă aflat într-o poziţie reflexivă. În final, Valérie Mrejen adresează o întrebare aparent facilă, dar în realitate foarte complexă, şi anume: între artist şi oamenii care compun lucrarea ca discurs *cine* este povestitorul poveştii? Dacă am reuşi să ne reprimăm arbitrariatea pentru a răspunde la această întrebare, am avea opţiunea de a putea rezolva problema şi impactul acelui *vis-à-vis* pe care îl vedem.

Cuvinte-cheie: Valérie Mrejen, portret video, memorie, introspecție, povestitor.

NICOLE PIETRI

CHRISTIAN BOLTANSKI : UN ARTISTE MINIMALISTE EXPRESSIONNISTE

Christian Boltanski est un artiste français né le 6 septembre 1944, quelques jours après la libération de Paris. L'artiste vit et travaille dans son atelier de la banlieue parisienne, à Malakoff. Il est reconnu internationalement et ses œuvres sont présentes dans de prestigieuses collections privées ou dans celles des plus grands musées du monde. Son activité artistique qu'il poursuit encore aujourd'hui couvre près d'un demi-siècle. Vers l'âge de 14 ans, Christian Boltanski a quitté l'école et a commencé à peindre des œuvres figuratives en couleurs, de grands formats, et il a ensuite abandonné ce médium à la fin des années soixante. Les œuvres qu'il produit aujourd'hui ne sont plus des peintures et Christian Boltanski est surtout connu pour ses installations. Cependant, malgré que toute peinture soit absente de sa production plastique, il continue à revendiquer une filiation avec la peinture traditionnelle et, depuis sa première exposition en mai 1968 au cinéma Le Ranelagh, l'artiste se dit « peintre »[1]. Il situe son travail entre minimaliste et expressionnisme. Ce qui semble, au premier abord tout à fait paradoxal, ce n'est pas que Christian Boltanski se présente comme un peintre alors qu'il ne peint plus, c'est qu'il associe l'expressionnisme au minimalisme. En effet, ces deux courants artistiques ne sont-ils pas aux antipodes ?

Un art qui hurle ?

En évoquant ses débuts dans la peinture, Christian Boltanski déclare à l'historienne d'art Catherine Grenier avec laquelle il a réalisé un livre d'entretiens en 2007 : « Je pense vraiment que je suis un peintre expressionniste » tout en précisant : « Ce que j'aime, c'est l'art expressionniste, l'art qui hurle » tout en concédant qu'il « n'aurait jamais osé dire ça il y a vingt ans »[2]. En se positionnant du côté de l'art qui hurle, Boltanski semble se référer à l'expressionisme du début du vingtième siècle. Dans l'article que Sylvain Bourmeau lui consacre, Christian Boltanski précise : « Je suis un peintre figuratif, tout à fait figuratif, très traditionnel, un peintre qui travaille sur les émotions » et l'artiste ajoutait : « à quelques différences près, je ne pense pas que mon exposition actuelle soit très différente d'une exposition de tableaux : c'est une sorte de grande fresque

[1] Delphine Renard, « Entretien avec Christian Boltanski », in *Boltanski*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, p. 85.
[2] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski* [2007], Paris, Seuil, 2010, p. 99.

expressionniste »[3]. L'œuvre de Christian Boltanski, comme on l'a si souvent noté, n'est-elle pas, comme nombre de celles produites par les expressionnistes, marquée par la mort ? En effet, Christian Boltanski fait ici référence à son exposition intitulée *Concessions* qui s'est tenue à la galerie parisienne d'Yvon Lambert du 24 février au 13 avril 1996 et dans laquelle on pouvait voir des images de cadavres tirées de la revue à sensation espagnole *El Caso*. La vue de ces photographies, installées aux murs, n'étaient pas directement accessibles à la vue car elles étaient recouvertes de tissus que de petits ventilateurs soulevaient très légèrement. Christian Boltanski, par les réponses qu'il apporte au travers des propos rapportés par Catherine Grenier et Sylvain Bourmeau, nous donne des éléments clés pour aborder son œuvre, sans faire de la peinture, l'artiste n'était-il pas attaché à l'image et à la dimension figurative, narrative et expressionniste de son œuvre ? Néanmoins, Christian Boltanski confiait à Étienne Hatt qu'il a commencé son activité artistique à la période du minimalisme et que cela avait « refroidi son travail »[4]. De même que, interrogé par Catherine Grenier, Christian Boltanski explique que son « vocabulaire, depuis le début, est principalement minimaliste »[5]. L'artiste se réfère à la boîte à biscuit qui occupe une place importante dans son œuvre : elle est présente dans sa pratique plastique depuis les années soixante-dix et on la retrouve depuis, *de facto*, dans un très grand nombre d'installations. De plus, l'artiste l'avait lui-même qualifiée d'objet « minimaliste »[6]. Néanmoins, on ne sera pas surpris que Christian Boltanski envisage la boîte à biscuits à la fois sous l'angle du parallélépipède rectangle et à la fois comme une urne funéraire. Du reste, Christian Boltanski, évoquant ses *Reconstitutions*[7], dissocie le contenu de ces boîtes (vitrines ou tiroirs) qu'il qualifie d'« ob-jets expressionnistes » du contenant qu'il compare à des « tiroirs de morgue »[8] et de l'artiste minimaliste Donald Judd.

Ne pourrait-on prêter à Christian Boltanski ces mots du précurseur de l'expressionnisme Edward Munch : « Dès l'instant de ma naissance, les anges de

---

[3] Sylvain Bourmeau, « Christian Boltanski – Le prêche de l'escroc », *Les Inrocks*, [en ligne], 3 avril 1996, consulté en février 2018, disponible sur http://www.lesinrocks.com/1996/04/03/musique/concerts/christian- boltanski-le-preche-de-lescroc-11236259/.

[4] Étienne Hatt, « D'autres vies que la mienne », in Alain Fleischer, Étienne Hatt, Richard Leydier, Michel Nuridsany, Didier Semin, *Les grands entretiens d'Artpress : Christian Boltanski*, Paris, IMEC éditeur – Artpress, 2014, p. 59.

[5] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 99.

[6] Elisabeth Lebovici, « Bacon s'est mis à avoir l'air d'un Bacon, moi, d'une boîte de biscuits », *Libération*, le 1 novembre 2003, 6989, pp. 42, 43.

[7] Dans ses « Reconstitutions », il y a des objets réalisés par l'artiste comme nous l'indique le titre de l'œuvre conservée au Musée d'art moderne de Saint Etienne : *Reconstitution, essai de reconstitution en pâte à modeler effectué le 15 novembre 1970 d'un fusil en bois que possédait C.B. entre 1949 et 1951*.

[8] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 99.

l'anxiété, de l'inquiétude et de la mort se tinrent à mes côtés »[9] ? N'a-t-il pas été très marqué par les circonstances qui ont été à l'origine de sa naissance ? Ses parents inquiets de la tournure que prenaient les évènements en France et conscients du danger que cela représentait pour les juifs, avaient simulé une violente dispute pour être entendus de leurs voisins, puis son père avait disparu. Pour accréditer leur histoire et protéger ses biens, sa mère, catholique, avait divorcé. Comme beaucoup de juifs, son père Etienne Boltanski s'était résigné à se cacher ; il vivra ainsi près de deux ans dans un petit espace qui se trouvait entre les étages de l'appartement que la famille Boltanski occupait rue de Grenelle à Paris.

Christian Boltanski a été conçu pendant cette période-là et il a, dès son plus jeune âge, entendu des histoires de survivants racontées par les amis de ses parents qui tous s'étaient cachés ou revenaient des camps. Christian Boltanski raconte qu'il a vécu une enfance pour le moins étrange et fortement anxiogène en raison de ces récits dont on imagine aisément l'émotion qui devait s'en dégager. De plus, ces récits étaient particulièrement présents puisqu'ils constituaient comme nous le dit Christian Boltanski « l'unique sujet de conversation »[10]. L'ambiance dans laquelle Boltanski a baigné durant son enfance ne le conduisait-il pas à être particulièrement proche de l'expressionnisme à la fois par les émotions qu'il entend susciter chez ceux qui abordent son œuvre et par les images qu'il réalise ? La boîte à biscuits, parallélépipède rectangle et élément emblématique de son œuvre, le rapproche-t-elle davantage du minimalisme ? L'expressionnisme ne relève-il pas d'un cri, d'une souffrance qui s'expriment de façon exacerbée, tandis que le minimalisme tient à évacuer toutes formes d'affects et de subjectivité ? Comment l'artiste a-t-il géré ce paradoxe au sien de son œuvre ?

Le cri traverserait-il l'œuvre de Boltanski ?

En ce qui concerne la relation de Christian Boltanski à l'expressionnisme et aux images et plus particulièrement à ses peintures, rappelons que Christian Boltanski racontait à Catherine Grenier que, lorsqu'il peignait, l'un de ses deux sujets de prédilection était le *Massacre des Innocents*[11]. A l'époque où Boltanski peint *Le Massacre des innocents*, en 1961, il s'inscrit dans une tradition picturale. Il revisite avec plus ou moins de bonheur, un thème qui a inspiré des artistes à différentes époques et bien avant l'avènement de l'expressionnisme et qui relate un épisode de l'Evangile selon saint Matthieu. Le roi Hérode avait ordonné l'exécution de tous les enfants mâles de moins de deux ans de la région de Bethléem car des Mages lui avaient annoncé la naissance d'un enfant appelé à

[9] Reinhold Heller, *Munch* [1984]. Traduit par Sabine Boulongne, Paris, Flammarion, 1991, p. 10.
[10] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 21.
[11] *Ibidem*, pp. 25-26.

devenir le roi des Juifs[12]. Dans sa peinture représentant *Le Massacre des Innocents*[13], Nicolas Poussin met au premier plan de son tableau une femme la bouche grande ouverte : la raison qui pousse cette femme à crier est explicite et la scène représentée par le peintre parfaitement lisible. Il s'agit d'une femme qui crie parce qu'un soldat s'apprête à tuer son enfant gisant au sol et déjà blessé. Le titre du tableau nous conforte dans cette interprétation par sa référence à un épisode biblique connu. Malgré tout, cette histoire racontée par le tableau de Poussin est indépendante de son auteur. Elle fait partie d'une culture commune, que nous partageons et qui relève d'une narration et d'une fiction, ce qui n'est pas sans faire écho à la production plastique de Christian Boltanski et à son histoire car il n'a pas directement vécu la Shoah, qui fut l'un des plus grands massacres de ce vingtième siècle.

A propos de la Shoah, l'artiste dira à Catherine Grenier que « c'est sans aucun doute l'évènement principal qui a totalement conditionné ma vie »[14]. Le trop petit nombre des peintures de Boltanski auxquelles nous avons accès ne nous permet pas de nous prononcer sur le caractère expressionniste de son œuvre picturale. Toutefois, on peut noter que la question de la mort, de la mort de l'enfant, est déjà au centre des représentations que Christian Boltanski produira par la suite. Néanmoins, lorsque Boltanski s'entretient avec Catherine Grenier, c'est sur le massacre en tant que tel qu'il insiste en précisant : « j'aimais beaucoup les massacres. Je peignais toujours des scènes d'horreur, de guerre, avec plein de personnages, beaucoup de sang »[15]. Ainsi, Christian Boltanski présente à Catherine Grenier, une version dramatisée de sa relation à la peinture en y ajoutant l'horreur et le sang. Toutefois, en affichant son goût pour les massacres, Boltanski nous renvoie aussi du côté d'une représentation figurative remplie de cris. L'artiste abandonnera la peinture mais poursuivra son travail avec des équivalents de ses personnages peints. En effet, Christian Boltanski explique à Marie De Brugerolle qu'il avait « décidé que les personnages devaient sortir du tableau » et qu'il avait « fabriqué des grandes poupées grandeur nature »[16]. On pourrait aussi reconnaître la proximité de l'œuvre de Christian Boltanski et du dramaturge polonais Tadeusz Kantor, notamment au travers de *La Classe morte*[17] que Boltanski avait

[12] La famille de Jésus avait fui en Egypte. Ce thème a été traité de nombreuses fois dans la peinture, comme l'a montré l'exposition Poussin, *Le Massacre des Innocents*, Salle du Jeu de Paume du Domaine de Chantilly, 11 septembre 2017 au 7 janvier 2018.

[13] Nicolas Poussin, *Le massacre des Innocents*, vers 1628, huile sur toile, 1790 x 1180 cm, Domaine de Chantilly, musée Condé.

[14] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 21.

[15] *Ibidem*, pp. 25-26

[16] Marie de Brugerolle, « Christian Boltanski. Entretien », in *Hors limites. L'art et la vie, 1952–1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 245-253.

[17] De 1975 et joué à Paris, au Théâtre national de Chaillot le 11 octobre 1977. Toutefois Christian Boltanski situe sa rencontre avec le théâtre de Tadeusz Kantor vers 1983. Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 95.

probablement pu voir quelques années plus tard, en 1977, à Paris. Dans cette œuvre de Kantor, chacun des vieillards qui constituent cette classe portent sur leur dos un mannequin : leur double enfantin mort. Du reste l'artiste ne déclarait-il pas à Catherine Grenier : « Je suis mille fois plus proche de Kantor que d'aucun artiste plasticien, c'est absolument mon univers »[18]. Dans les années qui ont suivi la réalisation de ses œuvres peintes et de la représentation des massacres, Christian Boltanski a produit une série de petits films dans lesquels la dimension expressionniste est plus flagrante et le cri plus présent.

De l'image au film

Christian Boltanski avait intitulé sa première exposition en mai 1968, au cinéma Le Ranelagh : *La Vie impossible de C.B*. L'artiste présentait .une quinzaine de tableaux et de grandes poupées grandeur nature installées dans d'énormes boîtes sur roulettes (sauf une cachée dans l'escalier) et dans lesquelles on pouvait entrer et voir le film *La Vie impossible de Christian Boltanski*[19]. Cette exposition rassemblait les éléments qui constituent toute la production plastique de l'artiste, passée et à venir. En effet, reprenant ce qu'il avait déjà dit à Marie De Brugerolle quelques années plus tôt et en le développant, Christian Boltanski expliquera à Catherine Grenier qu'il est passé des « tableaux plein de personnages » puis il a ajouté du relief à ses tableaux et ensuite, quittant les tableaux, aux poupées et aux films[20]. En effet, Dans ses films, Christian Boltanski joue de cette ambiguïté entre le personnage qu'il met en scène, l'acteur ou l'actrice (personne réelle) et le mannequin ou la poupée.

Dans un film qu'il a co-réalisé avec Alain Fleisher en 1969, Christian Boltanski met en scène une femme : Christine Pietri[21] est assise face à la caméra. Malgré tout, son attitude statique et sa chevelure en désordre, sans doute une perruque, font davantage penser à une poupée. Le cadrage est centré sur la partie supérieure de son corps et on ne dispose pas d'élément pour la situer dans un décor. Au début du film, elle sourit, mais elle passe progressivement du sourire à ce que l'on identifie comme un cri, voire un hurlement. Ce film est silencieux, on n'entend pas un cri. A la façon dont la scène est filmée, on pourrait dire que l'image de cette femme qui hurle, sans que l'on entende le moindre son sortir de sa

---

[18] *Ibidem*, p. 95.

[19] Premier film de Christian Boltanski daté de 1968 et dans lequel il mettait en scène les poupées qu'il avait fabriquées. (Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 35).

[20] *Ibidem*.

[21] Christine Pietri sera également l'interprète du film de Christian Boltanski co-réalisé avec Alain Fleischer et intitulé *Derrière la porte* (1970), film cinématographique 16 mm noir et blanc, sonore, 2'15", distributeur : Light Cone, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

bouche, est comme une suite de tableaux. Ce film silencieux dure trente-cinq secondes. A l'instar du cri de Munch[22], on imagine le son sortir de sa bouche et un cri, qui, en quelque sorte, est aussi le nôtre. De plus, lorsque la caméra recule, on entrevoit une blessure. On ne sait pas si c'est cette blessure qui a provoqué son hurlement ou à l'inverse, si, c'est à cause de cette blessure, qu'elle hurle. En tout cas, le titre du film *Comment pouvons-nous le supporter ?*[23] nous interroge sur ce que nous voyons et sur ce que l'on a du mal à supporter de voir et en même temps nous insupporte, parce que d'une certaine façon nous fait violence et c'est peut-être pour cette raison que le cri de cette femme se confondrait avec le nôtre. Ce film pourrait rejoindre le désir de Francis Bacon de « peindre le cri plutôt que l'horreur » : la source ni la cause du cri ne sont connues. Christian Boltanski affirme « qu'être artiste, c'est mener une très lente psychanalyse sauvage, essayer de résoudre un problème originel ». Selon Boltanski, l'art ne permet pas de résoudre les problèmes mais de mieux vivre avec. Christian Boltanski cachait-il alors ses propres blessures sous des œuvres qui, peut-être, parlaient pour lui, voire hurlaient à sa place ? Néanmoins, selon ses propres dires, Boltanski n'a pas voulu se laisser aller à devenir réellement un artiste expressionniste, il n'a pas voulu se laisser aller à être uniquement celui qui, selon ses propres mots, « crache et étale ». Pourtant, il réalisera un film durant lequel un homme, assis par terre, au fond d'une petite pièce vide à peine éclairée, tousse jusqu'à cracher du sang pendant trois interminables minutes[24]. Une fois de plus, Christian Boltanski établit lui-même ce parallèle entre ses personnages peints et les poupées qu'il fabriquait : « l'image de l'homme qui tousse » dit-il, « c'est exactement comme une poupée… »[25], une poupée avec laquelle l'artiste joue, un jeu d'une violence qui provoque un certain malaise chez le spectateur. Dans ce film, *L'homme qui tousse*, cette fois-ci le son est très présent et donne une dimension expressive très forte à la scène que nous avons sous les yeux. Quel serait le cri de Christian Boltanski ? Celui que l'on entendrait, le sien ou celui d'un autre ou des autres qui ont crié avant lui ?

De la boîte au minimalisme

---

[22] Entre 1893 et 1917, Munch a réalisé cinq versions de son cri : une tempera sur carton se trouve au musée Munch d'Oslo (83,52 x 66 cm), une peinture à l'huile, tempera et pastel sur carton, à la Galerie nationale d'Oslo (91 x r 73,5 cm), une troisième version appartient également au musée Munch, tandis que la quatrième appartient et une lithographie au Munch d'Oslo (35,5 x 25,4 cm).

[23] Christian Boltanski, *Comment pouvons-nous le supporter ?* (1969), film cinématographique 16 mm couleur, silencieux, 35", distributeur : Light Cone, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

[24] Christian Boltanski, *L'Homme qui tousse* (1969), film 16 mm couleur, sonore, co-réalisation : Jean-Claude Valesy, Cameraman : Alain Thierry, distributeur : Light Cone, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

[25] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 35.

L'année 1969 durant laquelle Christian Boltanski réalise ses films, marque aussi le début de l'activité artistique qui va compter pour lui. En effet, comme il le dit à Catherine Grenier, il a « commencé à voir des œuvres contemporaines, à comprendre ce qui se passait en art ». Il raconte qu'il a compris que le minimalisme et l'art conceptuel étaient ce qu'il y avait de plus intéressant à l'époque. De plus, Boltanski ne cache pas sa volonté de se situer dans la continuité de l'Histoire de l'art. Né aux Etats-Unis, au milieu des années soixante, le minimalisme réagissait à la subjectivité de l'Expressionnisme abstrait des années quarante. Cependant l'expressionnisme de Boltanski qui n'avait pas rejeté la figuration, se rapproche davantage de celui que l'on a connu en Allemagne ou en Europe au début du XX^{e} siècle, celui dans lequel l'expression des affects était manifeste et violente. Donald Judd, l'un des principaux représentants du minimalisme, est plus âgé que Boltanski et a exposé dans la même galerie que lui, à la galerie Templon à Paris. Comme Boltanski, Judd a débuté son activité artistique par la peinture et comme Boltanski, il abandonnera la peinture. Judd croit que l'art ne devrait pas représenter quoi que ce soit, qu'il doit simplement exister. Néanmoins, une des structures en contreplaqué présentée par Judd à la galerie Templon en 1972 était intitulée *Box*, boîte. Par la suite Judd ne donnera plus de titre à ces œuvres ou tout du moins les nommera *sans titre*. Judd ne voudra plus orienter la lecture de ses œuvres vers autre chose que ce qu'il donne à voir. Or, *La boîte* est un titre qui renvoie à l'idée de contenant et par là, même si elle est vide, à ce qu'elle pourrait contenir. La boîte pourrait devenir la boîte de Judd et être pensée en termes de subjectivité, alors que précisément, Judd cherche à mettre à distance la part de subjectivité de l'artiste. D'ailleurs, si Judd exécute ses premières œuvres lui-même et en collaboration avec son père, dès 1966, il se retirera du processus de leur fabrication en la déléguant à des artisans professionnels. Il n'utilisera quasiment plus que le métal. De la même façon, il retirera tout ce qui pourrait renvoyer à une quelconque signification et ses titres deviendront des *sans titres*: la boîte usinée gardera la même forme mais ne sera plus une boîte, mais un parallélépipède rectangle creux. La machine a remplacé la main de l'artiste. L'œuvre fabriquée de façon industrielle assure à l'artiste d'éliminer tout trace d'imperfection et le *sans titre* par sa neutralité, permet d'évacuer toute trace qui pourrait renvoyer au vécu de l'artiste ou à celui du regardeur. Le travail de Donald Judd ne nous donne plus à penser qu'il y a quelque chose à chercher à l'intérieur de la boîte. Ainsi, l'œuvre, débarrassée de tout caractère artisanal et de tout affect, de tout ce qui pourrait renvoyer à une figuration, ne fait référence à rien d'autre qu'à elle-même. Seuls comptent la présence du parallélépipède, sa forme, son poids, le matériau dans lequel elle a été fabriquée, ses couleurs et l'agencement des modules qui la constituent. Il n'y a plus de boîte et le moindre contenu à mettre dedans disparaît : désormais, le creux s'est substitué au vide. En 1972, à l'époque où Judd présentait ce qui s'appelait encore *Boîte*, Christian Boltanski utilisait une sorte d'équivalent des boîtes avec

ses *Vitrines de référence*[26] dans lesquelles il archivait et recyclait des éléments de ses œuvres antérieures constitués d'archives et de la mémoire de sa vie qu'il veut préserver en la mettant sous vitrine. L'historienne d'art américaine Lynn Gumpert, qui est l'auteur de la première monographie sur Christian Boltanski, en 1992, a analysé son recours à la vitrine comme une façon de se « protéger du contenu parfois éprouvant de ses premières œuvres » mais aussi comme une façon de tenir ainsi « son propre travail à distance »[27].

Boltanski reconnaît par ailleurs qu'il a « un tempérament sans doute trop expressionniste »[28]. D'ailleurs, de son propre aveu, le minimalisme l'a amené à gommer le plus possible tout ce qui était expressionniste en lui, et plus particulièrement la dimension violente, brutale de l'expressionnisme, le plus possible, mais pas tout. Du reste, ce n'était pas son projet puisqu'il n'a pas voulu évacuer la dimension expressionniste de son travail qui touche aux affects. Boltanski a en quelque sorte seulement minoré la part expressionniste de son travail. Boltanski, comme Judd, va intégrer la boîte dans son vocabulaire plastique et privilégier son utilisation car la boîte présente la particularité d'être à la fois un objet minimaliste et expressionniste. Lorsque Boltanski fait référence à Donald Judd, il évoque une des ses œuvres qui, de son point de vue, lui rappelle le travail de Judd. Il s'agit de celle intitulée *Trois tiroirs*[29]. Boltanski rapproche cette œuvre de celui de Judd pour dire que ces tiroirs qu'il a utilisés sont comme des tiroirs de Morgue et ce qu'il retient alors du minimalisme de Judd, c'est que : « c'est extrêmement froid, métallique ». Il souligne les propriétés physiques des matériaux qui sont directement liées à l'interprétation que l'on peut faire de son travail et du sens qu'il lui donne. Car la sensation physique à laquelle nous renvoie le matériau est importante pour Boltanski, comme pour Judd. Le métal n'est pas, à l'instar du bois, utilisé dans les premières œuvres de Judd, un matériau qui engage au toucher, il est froid et maintient à distance par sa froideur. Du reste, la dimension visuelle des œuvres de Judd prime sur tous les autres sens. Boltanski est attiré par la froideur du matériau mais c'est aussi la présence humaine, la chaleur, la chaleur humaine dont parle Boltanski, c'est la chaleur de la présence humaine que l'artiste va s'appliquer à injecter dans la plupart de ses œuvres. Mais en même temps, la boîte en tant qu'objet minimaliste répond au désir de Boltanski comme il le dit lui-

---

[26] Christian Boltanski, *Vitrine de référence*, 1971, bois, Plexiglas, photos, cheveux, tissus, papier, terre fil de fer, 12 x 120 x 59,5 cm, boîte en bois peinte sous plexiglas et contenant 15 éléments de la vie de l'artiste : photos noir et blanc, cheveux, bribes de vêtements de l'artiste, échantillon de son écriture, page de son livre de lecture, entassement de 14 boulettes de terre, un piège composé de trois objets faits de morceaux de tissu, fil de fer, épingles, Paris, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

[27] Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, p. 30.

[28] Étienne Hatt, *D'autres vies que la mienne*, p. 59.

[29] Christian Boltanski, *Trois tiroirs,* 1970–1971, 44 cm x 60,5 cm x 40,5 cm, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou.

même de « refroidir son art ». On pourrait dire de la boîte qu'elle contient, au sens où elle réprime l'expressionnisme de Boltanski, elle en réprime le cri. Mais, elle reste malgré tout un contenant et elle est, avant tout un contenant qui permet à Boltanski d'apporter à ce minimalisme ce qu'il appelle une « une charge affective ». Les *Trois tiroirs* étaient fermés par un grillage et chaque tiroir portait une étiquette qui donnait des indications sur ce qui se trouvait à l'intérieur : des petits objets en pâte à modeler ou en plastiline qui reproduisaient ce qui auraient appartenu à Boltanski enfant. L'artiste range ces objets du côté de l'expressionnisme : il les a fabriqués, ils le ramènent à son enfance et ils sont insignifiants mais chargés d'affects car Boltanski associe le bricolage à l'émotion qu'il veut provoquer chez le spectateur « je pense que l'émotion vient d'un côté un peu bricolé, mal fait »[30]. De plus, ils sont fragiles et le fait de les protéger avec le grillage accentue le sentiment que l'on peut avoir de leur fragilité. Les tiroirs comme les vitrines ou les boîtes utilisés par Boltanski ont vocation à contenir quelque chose. La main de l'artiste est, comme pour Judd, exclue du processus de fabrication des tiroirs ou des boîtes, à la différence près que Judd a réalisé les dessins de ses œuvres tandis que la boîte qui va devenir un élément emblématique de Boltanski, on pourrait presque dire sa marque de fabrique, existe déjà dans une production industrielle et n'a pas été réalisée à la demande de l'artiste. Dans l'une de ses premières expositions à la Galerie Templon en 1971, on va voir des boîtes que Boltanski a disposées en piles contre les murs de la Galerie.

Par conséquent, on peut, du point de vue formel, rapprocher ce travail de celui de l'artiste américain Donald Judd. La boîte est interchangeable on peut la remplacer par une autre car rien ne distingue une boîte d'une autre. Elle est solide et faite pour durer alors que dans les objets fabriqués de la main de Boltanski, ceux qui sont à l'intérieur de la boîte, il y a un refus de la perfection et ils sont sans doute voués à disparaître et à emporter avec eux, son vécu, ses souvenirs, sa vie. L'œuvre intitulée *Deux boîtes* contient un objet long en mie de pain posé sur un carré de tissu blanc duquel sortent des aiguilles, on ne sait pas pendant combien de temps son intégrité sera préservée.

Dans un deuxième temps, Boltanski montrera des boîtes rouillées par ses soins. La répétition et l'empilement des boîtes constituent un tout qui n'effacera pas la singularité de chacune des boites, comme on peut le voir dans le mur de boîte de l'installation *Personnes*[31] au Grand Palais ou pour les sortes de tours de boîtes des *Réserve des suisses morts*[32] ou encore pour les archives de Christian

---

[30] Christian Boltanski, Catherine Grenier, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 259.

[31] Christian Boltanski a exposé cette installation durant la troisième édition de la Monumenta qui s'est tenue au Grand palais à Paris du 13 janvier au 21 février 2010.

[32] *Archives des Suisses morts*, 1990, 480 boîtes en métal, photographies et 15 lampes électriques, Musée d'art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole. Cette installation fait partie d'une série de travaux réalisés par l'artiste entre 1990 et 1991, et présenté à Lausanne cette même année lors de l'exposition *Les Suisses morts*.

Boltanski, *La vie impossible de C.B.*[33]. Ces boîtes rouillées sont en quelque sorte affectées par le temps. L'utilisation de la rouille ne serait-elle pas une façon de réintégrer une part d'affect dans les boîtes ? Cette part d'affect tenue à distance par le minimalisme ? La rouille qui agresse ses boîtes n'agirait-elle pas comme une blessure ? Mais Boltanski tient à ce que cette forme de violence faite à la boîte ne dépasse pas un certain seuil. L'atteinte de la matière par la rouille ne doit pas être excessive. Il regrette d'ailleurs que la corrosion des boîtes de l'installation du Grand Hornu en Belgique[34] soit, de son point de vue, trop importante. Ce n'est pas lui qui s'en est occupé et elles ont été, de son point de vue, trop rouillées.

En 2010, pour l'installation de la Monumenta dans la nef du Grand Palais à Paris, Boltanski fera du froid une composante de son œuvre en demandant que la Monumenta se tienne en hiver. Il jouera de ce froid pour augmenter l'impact physique et émotif de son installation sur les visiteurs. Boltanski, contrairement à Judd, orientera l'interprétation que nous pourrions faire de son œuvre en lui donnant pour titre *Personnes* (au pluriel) des personnes que l'on assimile à tous ceux de la Shoah, à tous ceux qui ne sont plus : il n'y a plus personne. Alors, dans le froid du Grand Palais et dans son expressionnisme *refroidi* par le minimalisme, Boltanski nous dira ce qu'il n'arrivait peut-être pas à dire autrement que dans un expressionnisme qui hurle et qui nous affectait, au point de nous demander, à l'image de son film intitulé *Comment pouvons-nous le supporter ?* si ce n'est en refusant d'entendre ce hurlement. Boltanski, en refroidissant son art avec le minimalisme tout en conservant une part d'affect, en réalisant une œuvre emplie d'affect mais dont le cri resterait comme en creux, ne nous permettrait-il pas de le supporter et en supportant ce cri, peut-être, enfin, de le faire entendre ?

BIBLIOGRAPHIE

BOLTANSKI, Christian, GRENIER, Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski* [2007], Paris, Seuil, 2010.

BOURMEAU, Sylvain, « Christian Boltanski – Le prêche de l'escroc », *Les Inrocks*, [en ligne], 3 avril 1996, consulté en février 2018, disponible sur http://www.lesinrocks.com/1996/04/03/musique/concerts/christian-boltanski-le-preche-de-lescroc-11236259/.

BRUGEROLLE, Marie de, « Christian Boltanski. Entretien », in *Hors limites. L'art et la vie, 1952–1994*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1994, pp. 245-253.

[33] Christian Boltanski, *La vie impossible de C.B.*, 2001, Bois, grillage métallique, lampe fluorescente, fil électrique, papier, photo, 150 x 87 x 12 cm, 10/15, ensemble de 20 vitrines accrochées au mur, Centre Pompidou – Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle.

[34] *Les Registres du Grand-Hornu* est la première pièce produite et acquise pour la collection du Musée des Arts Contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles au Grand-Hornu (MAC's) en 1997, installation, fer blanc, étiquettes, photographies noir & blanc, lampes de bureau, 472 × 4 015 × 19 cm.

GUMPERT, Lynn, *Christian Boltanski*. Traduit par Anne Rochette, Paris, Flammarion, 1992.
HATT, Étienne, « D'autres vies que la mienne », in *Les grands entretiens d'Artpress : Christian Boltanski*, Paris, IMEC éditeur – Artpress, 2014.
LEBOVICI, Elisabeth, « Bacon s'est mis à avoir l'air d'un Bacon, moi, d'une boîte de biscuits », *Libération*, 1 novembre 2003, 6989, pp. 42-43.
REINHOLD, Heller, *Munch* [1984]. Traduit par Sabine Boulongne, Paris, Flammarion, 1991.
RENARD, Delphine « Entretien avec Christian Boltanski », in *Boltanski*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 70-85.

CHRISTIAN BOLTANSKI:
A MINIMALIST EXPRESSIONIST ARTIST
(*Abstract*)

Christian Boltanski is an internationally renowned French artist. His work lies somewhere between two antinomic artistic trends, minimalism and expressionism. On the one hand, minimalism tends to remove all forms of emotions and subjectivity, on the other hand, expressionism expresses a cry, a suffering that would express itself in Boltanski's work. Christian Boltanski was born right after the end of the second world war. He did not directly experience one of the most shocking massacres of the twentieth century, but he grew up listening to the stories of his parent's friends who went into hiding, like his father, or managed to return from the camps. Christian Boltanski's childhood was deeply affected by the stories of those who had survived the Shoah, and the paintings he made at the beginning of his artistic activity represented massacres. Nevertheless, the expressionist dimension of Boltanski's work appeared the most when Boltanski started to explore cinematic art with small movies entitled "The Man who coughs" or "How can we cope with him?". Then, at the end of the 60s, Boltanski moved away from expressionism and turned to an object with geometric shapes industrially manufactured. The biscuit box, the showcase or the drawer, is given a central place in his work. The artist approached this object with minimalist forms from the angle of a rectangular parallelepiped. However, the box also represents a funeral urn whose function is to preserve the traces of a human existence. Thus, the box full of emotions responds to the artist's desire to transmit emotions to the spectators, while allowing him to contain and erase as much as possible the expressionist aspect of his work. This way, Boltanski's work appears to be the work of both a minimalist and expressionist artist.

Keywords: Christian Boltanski, minimalisme, expressionnisme, Shoah, emotions.

CHRISTIAN BOLTANSKI :
UN ARTIST MINIMALIST EXPRESIONIST
(*Rezumat*)

Christian Boltanski este un artist francez de renume mondial. Opera sa se plasează între două tendinţe artistice antinomice, minimalismul şi expresionismul. Pe de o parte, minimalismul tinde să reprime toate formele de afecte şi de subiectivitate, iar pe de altă parte, expresionismul exprimă un strigăt, o suferinţă care transpare în opera lui Boltanski. Christian Boltanski s-a născut la scurt timp după sfârşitul celui de-al doilea război mondial. Nu a trăit în mod direct ceea ce a constituit unul dintre cele mai şocante masacre ale secolului al XX-lea, dar a crescut ascultând poveştile părinţilor prietenilor săi, care fie s-au ascuns, la fel ca tatăl său, fie au reuşit să se întoarcă din lagăre.

Copilăria lui Christian Boltanski a fost profund afectată de poveştile supravieţuitorilor, iar picturile de la începutul activităţii sale artistice reprezintă masacre. Cu toate acestea, dimensiunea expresionistă a operei sale a devenit cel mai evidentă prin explorarea artei cinematografice, începând cu filme mici, intitulate „Omul care tuşeşte" sau „Cum îi putem face faţă?". Apoi, la sfârşitul anilor 1960, Boltanski s-a îndepărtat de expresionism şi s-a orientat către un obiect cu dimensiuni geometrice fabricat pe cale industrială. Cutia de biscuiţi, vitrina sau sertarul dobândesc un loc central în opera sa. Artistul abordează obiectul prin forme minimaliste, din unghiul unui paralelipiped rectangular. În acelaşi timp, cutia poate reprezenta şi o urnă funerară cu funcţia de a păstra urmele existenţei umane. Astfel, cutia plină cu emoţii răspunde dorinţei artistului de a transmite emoţii spectatorilor, îngăduindu-i să cuprindă sau să şteargă cât de mult posibil aspectul expresionist al lucrării. Prin urmare, lucrările lui Boltanski par a fi opera unui artist deopotrivă minimalist şi expresionist.

Cuvinte-cheie: Christian Boltanski, minimalism, expresionism, Shoah, emoţii.

D O C U M E N T

DORU GEORGE BURLACU
LILIANA BURLACU

D. POPOVICI – ION-HORIA RĂDULESCU CORESPONDENȚĂ

Dispariția prematură a universitarilor clujeni Ioana și Liviu Petrescu a adus în atenția istoricilor literari un bogat fond documentar. De câțiva ani, un alt universitar, Ioana Bican, și-a asumat sarcina recuperării și valorificării materialelor în cadrul cursurilor masterale și al școlii doctorale de pe lângă Facultatea de Litere a Universității Babeș–Bolyai, dezvoltând o colaborare cu Biblioteca Județeană „Octavian Goga" din Cluj, custodele arhivei „Popovici–Petrescu".

Pe această filieră ne-a parvenit un lot de 19 scrisori ce-i au ca parteneri de dialog pe istoricii literari Ion-Horia Rădulescu și Dumitru Popovici. O corespondență – pentru moment – cu sens unic, dinspre primul, aflat la București (și Paris), înspre cel din urmă, „refugiat" la Sibiu, cu Universitatea „Ferdinand I", după retrocedarea Transilvaniei, în 1940.

Din perspectiva conținutului informațional, misivele nu aduc noutăți. În linii generale, este vorba de vești privind stadiul publicării unor lucrări ale destinatarului, despre proiecte de cercetare ale expeditorului, reverberația de fundal fiind dată de proiectul editării unui volum omagial Dumitru Caracostea.

Nici stilistic textele nu impun prin originalitate, colocvialitatea necenzurată generând stridențe. La finele cărții poștale din 4 iulie 1941 aflăm o explicație: „Scuză stilul – conchide Ion-Horia Rădulescu: e al momentului". Vom vedea în continuare despre ce este vorba. Oricum, redactarea scrisorilor nu s-a făcut în vederea publicării, fapt pentru care oricare din următoarele puncte de vedere imaginate se susține. Astfel, dacă ne situăm pe poziția cititorului comun, documentele, în genere anoste, pot fi ignorate. Cum e improbabil ca acestea să cadă pe astfel de mâini, mai delicată devine sarcina specialistului, obligat la o operațiune de „arheologie literară", redusă, în fapt, la vulgarizarea unui pachet de date îndeobște cunoscute. Restabilim, în cele ce urmează, scurte repere istorico-literare.

Cronologic, misivele se încadrează în intervalul 26 octombrie 1940–15 iulie 1947. În cazul a trei dintre ele, datarea e incertă (12 aprilie 1942/1943), în vreme

ce o alta nu o are deloc. Şase scrisori sunt din 1942; patru aparţin anului 1941; anii 1940 şi 1943 au repartizate câte trei; din 1947 există doar una.

Evenimentele debutează în trimestrul patru al anului 1940. Moment întunecat în istoria ţării. Din septembrie, România devenea stat naţional-legionar, cu generalul Ion Antonescu şi Horia Sima, şeful Mişcării legionare, la conducere. În noiembrie se declanşa seria asasinatelor, stopate în ianuarie 1941, după revenirea de la Berlin a generalului Antonescu. La finele lui ianuarie, ţara e zguduită de rebeliunea verzilor. În iunie, România intră în război alături de Germania, trecând Prutul, pentru a se îndrepta spre începutul sfârşitului de la Stalingrad (septembrie 1942 – februarie 1943).

Sunt palide ecourile acestor convulsii istorice în paginile scrisorilor. În 1 decembrie 1940, spre exemplu, D. Popovici este întrebat dacă are cunoştinţă de „isprăvile româneşti, omeneşti şi creştineşti din ultimele zile! Nu mai e nevoie de comentariu", vizate fiind crimele legionare. În 20 februarie 1941, din zvonuri se află că „Herescu e bine şi continuă a fi şi la SSR şi la Fundaţie", în vreme ce „Pan[aitescu] e reţinut pentru anchetă împreună cu ceilalţi". Se mai vorbeşte şi despre „blamul" sentinţei judecătoreşti în cazul lui Dragoş Protopopescu. Intermitent, se adaugă „comunicatele" privind scurtele concentrări la regiment.

Altele sunt preocupările protagoniştilor. Ion-Horia Rădulescu este cel mai „solicitat". El dă tonul corespondenţei, lui revenindu-i sarcina să-şi informeze amicul sibian despre stadiul pregătirii de tipar a unei părţi a operei sale; să „recruteze" colaboratori pentru volumul omagial (ambii fiindu-i mai mult decât obligaţi profesorului D. Caracostea, nu doar ca dascăl în universitate, dar şi ca susţinător constant, Ion-Horia Rădulescu fiind bursier al statului francez, lector al Şcolii Române de la Fontenay-aux-Roses, responsabil cu editura la Fundaţii, al căror directorat revenise lui D. Caracostea, în vreme ce D. Popovici deţinuse nu numai gradul de asistent onorific al lui Caracostea, dar beneficiase şi de sprijinul acestuia în obţinerea bursei pariziene, a lectoratului la Sorbona, iar în 1935, pentru accesul pe porţile Facultăţii de Litere a Universităţii clujene, ca profesor plin, omiţând gradul de conferenţiar) şi, nu în ulltimul rând, să se preocupe de destinul propriei opere, cerând sfaturi ori raportând etape din elaborarea a ceea ce avea să devină ulterior, volumul *Le théâtre français dans les Pays Roumains (1826–1852)* (préface de M. Raymond Lebègue, Paris, M.J. Minard, 1965), principala sa contribuţie în cadrul istoriei noastre literare.

Cine a fost, însă, Ion-Horea Rădulescu? Iniţial, absolvent al Facultăţii de Litere din Bucureşti (1926), secţia română-latină. Ulterior, între 1933 şi 1935 funcţionează ca asistent (cursul de Limba şi literatura română) în cadrul Academiei Comerciale din Bucureşti. Din 1942 e referent al Fundaţiilor Regale pentru Literatură şi Artă „Carol II". Devine doctor în filologie al Facultăţii de Litere din Bucureşti în anul 1942, cu specialitatea istoria literaturii române moderne. Între 1935–1937 este bursier al guvernului francez, membru al Şcolii române în Franţa (1937–1939), răstimp în care, sub îndrumarea profesorilor Paul Hazard, Mario Roques, R. Labry, întreprinde studii de literatură comparată privind influenţa

teatrului francez în ţările române. După închiderea, în 1947, a Şcolii de la Fotenay-des-Roses, rămâne în Franţa. La şaizeci de ani se stinge din viaţă, fără să vadă tipărită cercetarea întreprinsă de-a lungul a două decenii, „un grand livre d'histoire théâtrale, un grand livre de « littérature comparée »" (Raymond Lebègue).

La cei 38 de ani, D. Popovici era ceva mai cunoscut. În corespondenţa de faţă, acesta este prezent prin volumul II din Ion Heliade Rădulescu, *Opere*, aflat sub tipar. Horia Rădulescu îi asigură corectura, supraveghează lucrările şi îl dinamizează pe autor, puţin dispus să trăiască în prezentul vremii sale („tu nu trăieşti în ziua de azi"), dar care reuşise, totuşi, să întemeieze un cămin, prin căsătoria cu fosta sa studentă, Antonia Elvira Kiffa, mariaj încununat cu apariţia primului copil, Ioana, viitorul critic, istoric literar şi universitar clujean, Ioana Em. Petrescu, soţia profesorului Liviu Petrescu.

Pe niciunul, corespondentul bucureştean nu-l uită în încheierea misivelor. Micuţei Ioana îi sunt făcute cadouri, iar mai târziu, când bolşevicii se vor fi instalat confortabil la cârma ţării, prietenului bolnav, strâmtorat financiar şi fără medicaţia recomandată, Ion-Horia Rădulescu va încerca să-i trimită din Occident remedii pentru trup, dar şi pentru suflet (revista *Revue de littérature comparée*).

D. Caracostea este prezent la rându-i prin referirile despre volumul omagial proiectat de către foştii studenţi, cu ocazia împlinirii a şase decenii de viaţă şi a douăzeci de ani de activitate în învăţământul superior. Iniţial reticent la aflarea veştii, sfârşeşte prin a accepta iniţiativa ce riscă să se împotmolească din cauza slabei implicări a colaboratorilor. Altminteri, profesorul se află într-un moment de maximă vizibilitate socială, iar scrisorile vizează doar numirea sa la conducerea Fundaţiilor Regale, devenite din Fundaţia pentru Literatură şi Artă de sub directoratul lui Al. Rosetti, Uniunea Fundaţiilor Culturale Regale. Corespondenţa nu lasă loc vreunor reacţii – numeroase, virulente şi venite dinspre personalităţi ale vieţii culturale a timpului (G. Călinescu sau Mihail Sebastian, ca să nu amintim decât două nume). Cum tinerii sunt „oamenii profesorului", opoziţiile nu-i privesc; dimpotrivă, caută să se bucure de toate privilegiile consecutive statutului.

Ultima scrisoare este datată 15 iulie 1947. O zi după înscenarea de la Tămădău, soldată cu arestarea fruntaşilor P.N.Ţ., sub acuza de tentativă de „fugă într-o ţară străină", şi cinci luni până la abdicarea regelui Mihai I şi proclamarea României Republică Populară. Epurările sunt în toi, Tribunalele Poporului lucrează la capacitate, lipsurile, de tot felul, majore. Cu sănătatea şubrezită, naiv, D. Popovici, cere titluri de lucrări, de opere şi speră să-i parvină lunar promisa revistă franceză. Mai speră şi la posibilitatea onorării invitaţiei de colaborare la *Mélanges Roques*.

Lectorii instituţiilor româneşti de învăţământ sunt rechemaţi acasă. Cei mai lucizi şi mai curajoşi nu dau curs cererii: Emil Turdeanu rămâne la Lyon, Claudiu Isopescu şi Gh. Caragaţă, la Roma, Ion-Horia Rădulescu însuşi, surmenat, părăseşte Şcoala Română de la Paris, abandonează scrisul şi se străduieşte să supravieţuiască. Pentru toţi, vieţuirea este o povară. Nu peste multă vreme, pentru cei din ţară, aceasta se va transforma într-un calvar.

Până la moartea survenită în 1952, D. Popovici va trebui să apeleze la tact şi diplomaţie spre a nu cădea în plasa justiţiei comuniste. Fostul moşier oltean, fostul universitar, academician, director, D. Caracostea, vor trebui daţi uitării...

*

Scrisorile au fost transcrise de Oana Rusu, prin consultarea documentelor conservate în arhiva „Popovici–Petrescu”[1], în cadrul unei lucrări de disertaţie care a restituit corpusul corespondenţei primite de D. Popovici, susţinută la Facultatea de Litere a Universităţii Babeş–Bolyai, sub îndrumarea prof. dr. Ioana Bican. Redactarea notelor, prin care ne-am străduit să acoperim, pe cât ne-a stat în putinţă, cât mai multe date numeroasele trimiteri existente în text, îi aparţine Lilianei Burlacu.

Modificările de ordin stilistic au fost minimale. Am intervenit, în schimb, pentru aducerea ortografiei la normele actuale.

Doru George Burlacu

1.

[26.10.1940]

Dragă Popovici[2],

Erai tu şi înainte, în ce priveşte scrisul, o mare enigmă; darmite acu’!

Dar, fiindcă poimâine [este] o zi mare de la Dumnezeu, hai să las ocara pe altă dată şi mai bine să te firitisesc de ziua matale[3], a Sf. Dimitrie, făcătorul de minuni. Şi să-ţi urez să-ţi meargă matale din plin ani mulţi şi norocoşi, să fii fericit împreună cu soaţa matale[4] şi gâlceavă împreună să n-aveţi!

Sf. Dumitru, patronul matale, poate o face şi minunea aceasta: să te îndemne să răspunzi la scrisori.

L-am văzut pe Uţă, în treacăt; nu eram singur nici eu, nici el. Mi-a spus doar atâta, că a primit ce i-ai trimis. Mai mult n-am citit.

---

[1] Corespondenţa pe care o restituim în continuare este păstrată, gestionată şi inventariată de Biblioteca Judeţeană „Octavian Goga” din Cluj într-un subfond arhivistic „D. Popovici”, în cadrul fondului „Popovici–Petrescu”. Scrisorile sunt referenţiate prin trimitere la numerele de înregistrare din catalogul fondului realizat în cadrul Bibliotecii Judeţene „Octavian Goga” (https://www.bjc.ro/new/files/fondul-popovici/fondul_popovici.pdf).

[2] Corespondenţă [dosar 3, nr. 48].

[3] D. Popovici s-a născut în 25 octombrie (1902). În 26 octombrie, Biserica Ortodoxă îl prăznuieşte pe Sf. Mare Mucenic Dimitrie.

[4] Elvira Antonia Kiffa, fostă studentă a profesorului D. Popovici, cu care acesta se căsătoreşte în 21 septembrie 1940.

Văd azi în ziare cumulul la Universităţi. Nu l-am găsit azi pe dl C.[5] – voiam să-l felicit. Se trudea de ani de zile şi cântărea la milimetru pe cine să aducă acolo, la Acad[emia] Comerc[ială]. Iată că a fost scutit de această gravă răspundere faţă de istorie!

Din lumea Universităţii locale, prea puţine ştiri. Se pare că împărţirea cursului şi a elevilor nu merge prea uşor. Dar cu un decan abil[6], ce nu e posibil!

Când ne vom vedea – dacă împrejurările n-or da termene prea lungi acestor dorinţe – , vom avea mai mult de discutat.

Înainte de încheiere o întrebare: Ce zici de gândul care mă zbârnâie uneori, să fac o lucrare cu Alecsandri – Modelele în teatru: am aici cu mine 4 modele. Două cunoscute. Două nu. Şi pentru încă 1-2 piese, unele elemente de apropiere!

Îmi dau perfect seama că nu am totul, că e puţin, dar parcă aş face aşa mai mult, pentru că i-ar face multă plăcere magistrului! Chiar f. multă.

Cum vă împăcaţi cu viaţa din Sibii.

Sărutari de mâini Doamnei Popovici.

Al tău
Horia Rădulescu

P.S. E probabil ca Acad[emia] Rom[ână] să închidă pe 2 luni. Din pricina cutremurului[7], a plesnit rezervorul de păcură pentru calorifer (rezervorul era de beton!).

Sper că după toată morala de mai sus, o să-mi scrii.

2.

Dragă Popovici[8],

Rândurile acestea vin mai târziu decât aş fi vrut eu. Dar între timp – şi asta e cauza zăbavei –, am făcut şi o scurtă concentrare. Mă chemaseră la regiment şi i-am convins eu că nu e cazul să rămân acolo; dar pentru asta a trebuit să fac un drum.

---

[5] D. Caracostea (1879–1964), critic şi istoric literar român. Timp de 9 ani (1931–1940) a fost conferenţiar de limba şi literatura română la Academia de Înalte Studii Comerciale şi Industriale, înfiinţată la Cluj, la 14 noiembrie 1920. După două decenii de funcţionare aici, în toamna lui 1940, instituţia se mută la Braşov. Trimiterile la D. Caracostea apar frecvent în paginile corespondenței de față sub forma de „magistru”.

[6] Probabil Gh. I. Brătianu, decan, între 1940–1941, al Facultății de Litere și Filosofie din cadrul Universității București, funcția de rector deținând-o P.P. Panaitescu.

[7] Cutremurul din 1940 a avut o magnitudine de 7,4 grade pe scara Richter și s-a produs în ziua de 10 noiembrie, la ora 3:39.

[8] Corespondență [dosar 3, nr. 66].

Iată cum îi povestea cursului. Am răsfoit azi cu Barbu[9] toate rafturile şi amintirile. Iar concluzia e simplă: nu s-a litografiat cursul. Ultimele cursuri litografiate sunt *Epoca renaşterii ardelene*[10] şi *Arta cuvântului la Eminescu*[11]. De atunci nimic nu s-a mai litografiat: nici Epoca Maiorescu – Hasdeu, nici Alecsandri.

Am luat pentru tine cursul privitor la Renaşterea Ardeleană, dacă ţi-e necesar acum, ţi-l trimit cu poşta. Azi l-am luat, dar nu mă grăbesc să ţi-l trimit, bănuiesc că nu-ţi lipseşte chiar aşa de urgent de tot.

Bestia de Ghiţă Vişoiu[12] ştie că am la mine un curs al tău. Urma să i-l dau într-o seară; însă nu l-am mai văzut, fiindcă m-am dus în cătănie.

Azi magistrul a primit confirmarea aferentă că nu mai e la Acad[emia] Comercială[13]. Dacă i s-ar fi spus acum un an să facă ceea ce el singur permisese, ar fi taxat faptul de cel mai crunt arivism. Aşa, n-o să mai fie arivism. Ne vedem rar; nu avem ce ne vorbi.

Lucrul, aşa şi aşa.

Răsfoiesc revistele ce nu le-am putut face până azi: şi apoi încep redactarea, care va merge greu, fiindcă sunt goluri mari. Timp am mai mult. Am numai catedra. Probabil să scriu ceva pe la *Vremea* ([*ilizibil*]). În principiu e aranjat. Şi voi face şi cronică dramatică la un cotidian ce va apărea în curând. Natural, nu e nimic exultant în toate acestea, dar e nevoie să-l fac. Şcoala, practic, am părăsit-o[14]; nu mai ştiu deci nimic de nepotul tău.

Scrie-mi, te rog, dacă e cazul, să-ţi trimit cursul ce-l am la mine (Renaşt[erea] ardeleană), sau rămâne să ţi-l dau când ne vedem.

---

[9] Barbu Theodorescu (1905–1979), folclorist, istoric literar, autor al unei *Istorii a bibliografiei române*.

[10] *Epoca Renaşterii ardelene* face parte din volumul lui D. Caracostea, *Istoria literaturii române moderne*, Bucureşti, 1934–1935.

[11] Cursul din 1938, al lui D. Caracostea.

[12] În 1928, D. Popovici este profesor la Şcoala Comercială din Slatina. Publică aici – împreună cu prietenul şi colegul său, Gh. Vişoiu – *Elemente de istoria limbii şi literaturii române*, lucrare ce valorifică programa ministerului de resort, în vederea pregătirii examenului de bacalaureat.

[13] Din anul 1940, D. Caracostea nu mai e conferenţiar de limba şi literatura română la Academia de Înalte Studii Comerciale şi Industriale. Din iulie al aceluiaşi an, se înregimentează politic şi acceptă funcţia de Ministru al Educaţiei Naţionale, în guvernul pro nazist al lui Ion Gigurtu, funcţie pe care o păstrează şi în guvernul Ion Antonescu, până în septembrie 1940. El este cel care semnează ordinul de mutare a Universităţii clujene la Sibiu, după pierderea Ardealului, în urma Dictatului de la Viena.

[14] Este vorba despre Şcoala Română de Fontenay-aux-Roses, la cinci kilometri de Paris, înfiinţată în 1922 – ca şi Accademia di Romania din Roma – de către Nicoale Iorga. Printre bursieri s-au aflat: Constantin C. Giurescu, Basil Munteanu, P.P. Panaitescu, Al. Rosetti, Vasile Băncilă, Ion Irimescu, Alexandru Ciorănescu, Ion-Horia Rădulescu (din 1937 până în 1939) ş.a. Şcoala este închisă în 1947, din ordinul Ministrului de Externe al României, Ana Pauker.

L-am văzut pe dl Grimm[15], în tramvai. Şi din fuga tramvaiului, mi-a arătat câteva poze de la nunta voastră. Îndeosebi aceea unde vă binecuvântează, e reuşită şi te rog să-mi trimiţi şi mie una. S-a făcut, nu!

Acum mă opresc.

Te rog să arăţi sărutări de mâini Doamnei Popovici, atât din partea mea, cât şi a lui Vişoiu.

În vacanţa Crăciunului sperăm să vă vedem pe aici.

25.XI [1]940
Bucureşti

Al tău
Horia Rădulescu

3.

[01.12.1940][16]

Dragă Popovici,

Ţi-am scris că nu găseam cursul; în realitate se litografiase cursul Eliade, dar nu ştie Barbu Theodorescu.

Am găsit însă numai un unic exemplar, al Seminarului, şi l-am luat cu chitanţă şi pe termen limitat. Alătur şi un curs mai vechi despre Epoca Renaş[terii] Ardelene, mergând până la Conachi.

Deci, stimate Domn, le consultaţi şi apoi le restituiţi *à moi*, că eu am lăsat chitanţă acolo.

Am luat apoi pentru 'neata melanjul Droubet[17], mi l-a dat B. Munteanu[18] pentru matale. Să-i mulţumeşti deci (eşti dator!)

Ai văzut isprăvile româneşti, omeneşti şi creştineşti din ultimele zile! Nu mai e nevoie de comentariu.

Fiindcă se apropie vacanţa de Crăciun şi sperând că vom trăi până atunci, te întreb ce planuri ai de vacanţă. Te interesează dacă va fi deschisă biblioteca Academiei?

Vii pe aici şi când? Şi eu aş vrea să mă reped pe acasă şi aş dori ca plecarea mea să nu coincidă cu venirea ta aici (adică a voastră, fiindcă matale nu mai eşti numai matale).

---

[15] Petre Grimm (1881–1944), istoric literar şi traducător, profesor titular (1925) al Catedrei de engleză din Universitatea clujeană.

[16] Corespondență [dosar 3, nr. 50].

[17] Probabil Jean Droubet, apotecar din St.-Maixent, autor, în 1660, la Poitiers, al unei comedii în cinci acte, inclusă într-o culegere de versuri în dialectul provinciei Poitiers.

[18] Basil Munteanu (1897–1972), pseudonimul lui Vasile Munteanu, critic şi istoric literar român, stabilit în 1946 în Franţa, autor al unei *Panorama de la littérature roumaine contemporaine* (1938), apărută în 1996 la Editura Crater, în traducerea lui Vlad Alexandrescu.

În revistele răsfoite (până în 1850) am dat de unele discuţii cu privire la problemele, sub formă de scrisori – unele semnate de Heliade sau adresate lui. Le-am notat şi ţi le voi da, când vei veni.

Adu-mi notă cu presa lui A. Gană: Maior[19], Şincai[20], Klein[21] etc. În câmpia Elizeului – Dupront[22] pleacă de la Institut[23]; e înlocuit cu Mouton[24]: el e chemat la Alger, profesor la universitate. Pleacă în cursul săptămânii viitoare.

Pe Ghiţă îl văd mâine şi-i voi da cursul (eu nu l-am citit încă, să n-ai emoţii pe chestia asta).

Sărutări de mâini Doamnei Popovici.

Şi fiind zise toate cele de mai sus, rămân ca şi mai înainte al D-tale.

1 Dec[embrie] 1940
Ziua *Unirii!* Românilor (s.a.).

Horia Rădulescu

4.

Dragă Popovici[25],

Dacă n-aş avea o laringită care să mă ţină în casă, n-ai fi primit aşa curând răspuns. Dar ai matale noroc, fiindcă după felul cum te comporţi, n-ar trebui să-ţi răspund decât după vreo lună – adică să mă pun şi eu în ritmul tău.

Dl Caracostea nu e la F[undaţiile Regale]; se pare că n-a acceptat[26]. Am vorbit cu el la telefon, dar nu mi-a spus mare lucru. Bănuiesc, totuşi, motivul. Nu putea accepta oricum. Aşa că tot ce ai acolo prin Facultate, discută cu cei vechi.

---

[19] Petru Maior (1756–1821), prelat greco-catolic, istoric şi filolog, reprezentant de frunte al Şcolii Ardelene.

[20] Gheorghe Şincai (1754–1816), istoric, filolog, traducător, reprezentant al Şcolii Ardelene.

[21] Inocenţiu Micu-Klein (1692–1768), episcop greco-catolic, militant pentru drepturile şi libertăţile românilor transilvăneni.

[22] Alphonse Dupront (1905–1990), istoric francez, director al Institutului Francez din Bucureşti, între 1932 şi 1941.

[23] L'Institut Français de Hautes Etudes en Roumanie (1924–1948).

[24] Jean Mouton (1899–1995), succesorul lui Alphonse Dupront la conducerea Institutului Francez din Bucureşti (1940–1946).

[25] Corespondență [dosar 3, nr. 53].

[26] În 10 aprilie 1941, regele Mihai I semnează – la recomandarea lui Ion Antonescu – decizia de numire, ca director al Uniunii Fundațiilor Culturale Regale, a lui D. Caracostea, care îl înlocuiește pe Al. Rosetti, director al Fundației pentru Literatură și Artă. Surse din anturajul lui D. Caracostea pretind că întârzierea preluării funcției, abia în 19 mai 1941, ar fi fost deliberată, pentru a permite apariția *Istoriei* călinesciene, lucrare denunțată, însă, de către D. Caracostea care cere confiscarea ei de pe piață și acționarea în justiție a autorului. În 25 mai 1941, Mihail Sebastian nota în *Jurnal*: „Prima măsură luată de Cacaprostea la Fundație: scoaterea capitolelor privitoare la scriitorii evrei din *Istoria* lui Călinescu, care se afla sub tipar".

Am transmis la telefon lui Vişoiu comisionul. Promite că va scrie. Dar tu, care răspunzi aşa cum răspunzi, n-ar trebui să faci pe cămătarul cu scrisul altora (vorbesc de scrisori).

O chestie în legătură cu *Vremea*. Dacă vrei să colaborezi eşti oricând binevenit. Revista e în pană de un cronicar literar[27]. Ar urma, dacă te aranjează – să dai săptămânal o cronică despre o carte recentă – nuvele, roman, versuri, ideologie.

Nu eşti obligat să semnezi: pui pseudonim sau iniţială. Asta la voia matale.

În fine, poţi da şi altceva, lucruri mai uşoare. Se plăteşte între 500–1000 lei articolul, după dimensiuni.

În ce priveşte „Buletinul Acad[emiei]":

a) Materialul intră la tipografie la 1 martie, deci până atunci trebuie să fie aici, şi de preferinţă în lb. franceză.

b) Dacă nu e redactat în lb. franc[ează], atunci trimite-l îndărăt, ca să fie timp de tradus.

Dl Capidan[28] mi-a spus acestea, dânsul se ocupă cu partea editurii.

Ştiam că te molipsise[ş]i de la dl Caracostea numai în ce priveşte scrisul. Acum văd că i-ai împrumutat şi felul de a caracteriza: sunt un comod. Nu, nu, nu sunt deloc comod. Dar, mă zbat cât pot. Şi mai mult, nu pot.

Herescu[29] e bine şi continuă a fi şi la SSR şi la Fundaţie. Eu îl văd rar: cât priveşte celălalt, P.P. Pan[aitescu][30], e reţinut pentru anchetă împreună cu ceilalţi.

N-aş putea spune că e şi pe aici oarecare nevroză. Poate unde aveam destule alte preocupări: camuflaj, circulaţia f. anevoiasă.

Îţi mulţumesc pentru informaţiile ce-mi dai. Dar cred că n-am să pot fi gata cu lucrarea.

Te rog, răspunde-mi numai pe c[arte] p[oştală] dacă te interesează colaborarea cu *Vremea* şi, îndeosebi, critica literară săptămânală. Şi eu pierd puţină vreme cu asta, dar ce să faci: am nevoie de bani. S-au scumpit lucrurile pe aici într-un chip ruşinos.

Te rog să arăţi sărutări de mâini Doamnei Popovici din partea mea şi a lui Vişoiu.

20.II [1]941

Al tău
Horia Rădulescu

---

[27] Apărută la Bucureşti, între 1928 şi 1938, *Vremea* reapare pentru scurtă vreme în 1940, iar apoi între 1942–1944.

[28] Theodor Capidan (1879–1953), lingvist român. Din 1937, profesor de limbi romanice la Universitatea din Bucureşti.

[29] Niculae I. Herescu (1903–1961), latinist. Preşedinte al Societăţii Scriitorilor Români şi director al Fundaţiilor Culturale Regale (1940), funcţie preluată în 1941 de D. Caracostea.

[30] Petre P. Panaitescu (1900–1967), istoric şi filolog român, director al ziarului *Cuvântul*.

P.S. Post-scriptumul tău cu termenul ptr. material abia azi îl văzui! Altfel îţi scriam mai de mult.

5.

[c.p.]
Dragă Popovici[31],

Răspund cu multă întârziere scrisorii tale. Sunt f. ocupat, ca niciodată. Şi destul de obosit. Şi nu obişnuiesc să mă refac prin somn, fiindcă n-am timp, fără să mai vorbesc de tensiunea nervoasă. În ce priveşte propunerea d-lui S. Puşcariu[32], nu ştiu ce să spun. Nu am nicio posibilitate de lucru. Cât despre a redacta măcar două rânduri, mă declar total incapabil astăzi.

I-aş spune altceva. Să intre în legătură cu Victor Ion Popa[33] (adresa lui: Teatrul „Luptă şi Lumină”, care e f. important). Este însă şi el chemat. Pe Vişoiu nu l-am văzut de mult. Pe Herescu l-am văzut o dată. Atâta tot. Restul, habar n-am pe unde mai sunt. Eu nu circul decât de acasă la serviciu şi înapoi. Atâta tot. Şi la orele mele, e greu să dau de cei din lotul norocoşilor. Astea-s toate veştile.

Magistrul s-a instalat[34] avînd de consilier cultural pe Barbu[35]. Dacă simte omul astfel de nervi, de ce să nu-l credem.

Îmi pare bine că mai poţi lucra. Arată te rog sărutări de mâini Doamnei Popovici. Scuză stilul: e al momentului.

Al tău
Horia Rădulescu

4 iulie 1941
Bucureşti

[pe recto] *Numele şi adresa trimiţătorului: D*. Horia Rădulescu
Str. Frumoasă, nr. 14
Comuna Buc II

CARTE POŞTALĂ

Piaţa Unirii, nr. 6

Sibiu

---

[31] Carte poştală [dosar 3, nr. 55].
[32] Sextil Puşcariu (1877–1948), lingvist şi filolog român. Nu ştim cu exactitate în ce consta propunerea lui Puşcariu, dar e posibil să fi fost vorba de o invitaţie de colaborare la *Dicţionarul Academiei*.
[33] Victor Ion Popa (1895–1946), dramaturg român. Între 1938–1944, director al Teatrului Muncitoresc „Muncă şi voie bună”, devenit „Luptă şi lumină”, iar apoi, „Muncă şi lumină”.
[34] Referire la instalarea lui D. Caracostea la conducerea Fundaţiilor Regale.
[35] Barbu Theodorescu. Vezi supra, nota 8.

6.

[c.p.]
Dragă Popovici[36],

Sunt cu Ghiţă la un pahar cu bere – azi avui şi eu o d[upă] a[miază] liberă. Ne-am întrebat de ce nu aţi binevoit dta să ne mai scrieţi. Pe această temă, eram toţi de părere că-ţi dăm alt titlu (ceva din V. Hugo). Eu sper cu apropierea anului şcolar să-mi reiau activitatea. La al câtelea volum ai ajuns cu opus-ul matale? Las loc pt. Ghiţă. Sărutări de mâini Dnei Popovici.

Al tău
Horia Rădulescu

Până la 1 iunie a.c., concentrat, până la 18 iunie, tot soiul de examene obositoare şi… neplătite, până la 29 iunie, înţepenit în pat, din pricina unei crize de rinichi, până la 1 august la Pucioasa şi, în sfârşit, până astăzi, în Bucureşti, unde mă coc şi aştept – de nu s-ar întâmpla! – să apară numirea mea ca insp[ector] ptr. sep[tembrie] al Regiunii şcolare Galaţi[37]. Chestia asta din urmă s-a făcut fără să fiu întrebat; deoarece urmează să mă duc, deocamdată.

De Petru[38] nu mai ştiu nimic. Când l-am chemat să punem la punct discuţia lui, n-a răspuns.

Când veniţi în Bucureşti?!

Sărutări de mâini Doamnei şi stăpânei tale, ţie dragoste

19 august 1941

Vişoiu

7.

Dragă Popovici[39],

Răspund abia azi, fiindcă abia ieri am izbutit să am răspuns la toate întrebările tale.

1) Articolul s-a găsit. Era la dl Caracostea acasă, printre ale lui hârtii şi se publică. Nu e vorba de nicio altă meteahnă – Punct.

---

[36] Carte poştală [dosar 3, nr. 56].
[37] Monitorul Oficial consemnează numirea lui Gh. Vişoiu în funcția de Inspector General Șef al Inspectoratului Școlar Regional Galați, în 19 noiembrie 1941.
[38] Probabil, Petru Comarnescu (1905–1970), publicist, critic literar, anglist, unul dintre fondatorii revistei *Criterion* (1934).
[39] Corespondență [dosar 3, nr. 57–58].

2) Herescu spune să-i comunici telegrafic dacă nu ai primit încă audienţa ptr. buletine, de la Fundaţia Stănescu. Îi ştii adresa lui (Aleea N. Beldiceanu 2). E vorba de vreo 20000 lei (aşa ceva).

3) Dacă mă avertizai, îl întrebam pe dl Cartojan[40] ce e cu volumul tău[41] de la „Scris[ul] Românesc". Bârsan[42], demobilizat ca şi mine pe la 20–24 oct[ombrie] şi plecat la Iaşi unde Mancaş[43] e mare director la Radio Moldova. Să se mai plângă omul de avantajele filosofiei!

4) Pe Vişoiu l-am văzut sâmbătă. Era mai tras la faţă, „îl omoară drumurile", dar la propriu, şi lipsa atmosferei bucureştene.

5) La curs magistrul face: a) Expresivitatea lb. române, apoi va continua cu b) Dezvoltarea liricii române

La seminar: Influenţe populare în lit. cultă –

(anul trecut – figuri proeminente din lit. rom[ână])

Trec acum la chestia volumului omagial:

Ieri, vineri, la 12, ne-am întrunit cu dl Capidan şi Marcu[44]. A fost un succes c-am izbutit să-i avem, unul fiind editorul Fundaţiilor Regale, celălalt, ministru; cum însă nu luase încă ministerul, am izbutit să discutăm chestia volumului.

a) Începe şi adună colaborarea. Fii însă prudent, ca să nu rămâi numai cu promisiuni. Să contăm pe ceva sigur.

b) De fonduri nu te preocupa. Vor fi – iată. Vor da rectoratul, Banca Naţ[ională], Soc[ietatea] Radio, Minist[erul] Propag[andei], Fac[ultatea] de Lit[ere] Buc[ureşti], Ministerul Educ[aţiei] Naţ[ionale] şi M[inisterul] de Finanţe şi, probabil, şi Fundaţiile (cel puţin prin cumpărare de cărţi).

Vom face de aici adrese semnate, probabil, de Marcu. Capidan nu vrea să semneze.

c) Apelul ptr. colaborări îl faci matale şi îl semnezi cu numele Comit[etului] de Iniţiativă (compus din d-ta, Capidan, Marcu, de comitet de onoare nu s-a discutat). Îl compui, îl baţi la maşină, mai multe exemplare, şi îl expediezi aici semnat de D-ta. şi aici îl trimit eu – rămânând Sibiul şi Braşovul pe seama D-tale, a lui mătăluţă. Cu cât mai repede, cu atât mai bine.

d) La lista colaborărilor am adus şi pe Herescu, [*indescifrabil*], Dragoş Protopopescu – alătur lista.

---

[40] Nicolae Cartojan (1883–1944), istoric literar, specialist în literatură română veche.

[41] Este vorba despre ediţia critică din operele lui D. Bolintineanu, *Scrieri alese* (1942), îngrijită de D. Popovici şi apărută la editura craioveană „Scrisul Românesc", în colecţia „Clasicii români comentaţi", sub coordonarea lui N. Cartojan.

[42] Zaharia Bârsan (1978–1948), primul director al Teatrului Național din Cluj (1919–1927), după Marea Unire.

[43] Mircea Mancaş (1905–1995), estetician şi critic literar român, autor al volumului *Condiționarea psihologică a artei* (1940).

[44] Alexandru Marcu (1894–1955), italienist român, Subsecretar de Stat la Ministerul Propagandei, din guvernarea Ion Antonescu; mort în temnița Văcărești, după condamnarea sa în 1948.

e) Am rămas asupra formulei: Volum oferit de colegi, foşti elevi şi de prietenii din ţară. Totuşi, s-ar putea cere şi lui Gamillscheg[45] colaborarea, fiind vechi prieten şi legat cult[ural] cu noi – Se va vedea.

f) Caracterul volum[ului] căutându-se a fi cât mai cu putinţă de literatură română (ist[oria] lit[eraturii] veche şi mod[ernă], folclor, critică), ar trebui ca filologii ce vor colabora să nu dea ceva prea strict de specialitate. Reflectează şi matale. E vorba să nu fie volumul fără unitate şi coloratură. Dacă va fi chip.

Lui Auger[46] nu-i ceri nimic? Doar pe prof. nostru de ital[iană][47] (de la Sibiu), oare să nu-l invităm?

În 2-3 zile poate să şi facem demersuri la Banca Naţ[ională].

(Ce zici, Pippidi[48] n-ar putea da ceva?).

Munteanu[49] s-a însurat; îl văd mai rar. Am să-i transmit la prima ocazie.

Eu voi încerca după sărbători o detaşare la Fundaţie[50] pe 3 luni: ca să pot în vremea aceasta să-mi redactez lucrarea. Am vorbit cu dl. Caracostea şi e de acord.

Dragă, spune d-lui Grimm, dacă mai vine pe aici şi când vine, să caute să mă vadă. Vreau să-l duc la doct[orul] Milcu[51] pentru ulcerul lui. Azi se tratează altfel. Operaţia nu se mai recomandă, fiindcă nu e o leziune, ci o boală ce poate reveni şi după operaţie. Am discutat cu Milcu chestia şi mi-a arătat că azi e o nouă interpretare şi tratare biologică, nu de bisturiu. Spune-i să aibă încredere.

(M. Capidan spune că e sceptic în privinţa colaborărilor cerute filologilor?!)

Când mai ai ceva pentru revista Fundaţ[iilor][52], trimite-mi mie manuscrisul. Îl dau eu mai repede.

Dacă te-am lăsat pe tine să faci apelul, asta şi ptr. că eşti mai frăzălăgiu (de, ca din Sibiu) şi fiindcă trebuie să le semnezi.

După ce îmi aduc aminte, oferim volumul cu prilejul a 20 de ani de activitate universitară. Parcă acesta era motivul. Fiindcă, nu-l mai putem oferi cu prilejul împlinirii vârstei de 60 de ani (are azi 62, 7 luni). Dl. Capidan mi-a făcut rezerva

---

[45] Ernest Gamillscheg (1887–1971), romanist german, director al Institutului Ştiinţific German din Bucureşti şi profesor asociat al Universităţii din Bucureşti (1940–1944).

[46] Yves Auger (1893–1978), filolog francez. Chemat în România de Emil Racoviţă, devine profesor la nou înfiinţata Universitate de la Cluj (1921–1948). Redactor pentru partea franceză la revista *Cultura* (Cluj, 1924).

[47] Umberto Cianciolo, autor al volumului *Poesie scelte di Mihai Eminescu* (Modena, 1941), lucrare apărută sub auspiciile Institutului de Filologie Română de la Universitatea din Roma, cuprizând texte puse la dispoziţia studenţilor pentru studierea limbii române.

[48] Dionisie M. Pippidi (1905–1993), arheolog român, bursier al Şcolii Române din Roma (1931–1933). Căsătorit cu fiica lui N. Iorga, Liliana, este tatăl istoricului Andrei Pippidi.

[49] Basil Munteanu.

[50] Ion-Horia Rădulescu devine referent la Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă „Regele Carol II" în anul 1942.

[51] Ştefan-Marius Milcu (1903–1997) medic, membru titular al Academiei Române (1948).

[52] *Revista Fundaţiilor Regale* este un mensual de literatură, artă şi cultură generală, apărută între 1934 şi 1947, sub egida Fundaţiei Regale „Regele Carol al II-lea". Din aprile 1941 până în mai 1944, director este Dumitru Caracostea.

că ar fi prea puţin 20 de ani; apoi a constatat că e o dată şi un eveniment care justifică gestul. Am pornit deci la drum. Aştept apelul. Ce faci de Crăciun? Probabil vei sta acolo ca şi mine aici.

Toate mulţumirile mele Dnei Popovici pentru bunăvoinţă şi te rog să-i transmiţi sărutări de mâini.

6 decembrie, 1941 (ziua lui Neculai)
Bucureşti

Al tău
cu drag
H. Rădulescu

Pippidi nu dă; nu are material în sensul cerut şi spune că e din cale afară de ocupat.
Trimit cu poşta; frate-meu a uitat scrisoarea.

8.

Dragă Popovici[53],

Îţi trimit aceste rânduri prin fratele meu care vine la Sibiu.

Volumul tău se pune în lucrare de uni[i][54]. Bucură-te, deci.

Lui Sever Pop[55] i-am trimis apelul la Roma, unde se află ca director ajutor al Şcolii române[56]. Lui Oct. Botez[57] scrie-i tu, îl cunoşti.

Am obţinut de la B[anca] Naţ[ională] 20.000 lei – i-am şi încasat. Vom obţine treptat, şi de la celelalte instituţii. Toate demersurile le fac cu dl. Marcu, celălalt nu prea vrea să semneze. Cu o parte din colaboratori am vorbit. Vor da.

Cu Fundaţiile n-am făcut nimic. În ultimă analiză am renunţat la detaşare, fiindcă nu se poate cu salariu de la catedră, şi acolo nu sunt fonduri. Apoi ar isca impedimente că se ocupă posturi etc. Voiam să fac această detaşare şi pentru motivul că speram să obţin prin ei şi de la ei mobilizarea pentru lucrare. Nici aceasta nu s-a realizat. Am rămas, deci, să mă transport zilnic la 7 la curs prin

---

[53] Corespondență [dosar 3, nr. 59].
[54] Dimitrie Bolintineanu, *Scrieri alese*. Ediţie îngrijită de D. Popovici (Craiova, Editura Scrisul Românesc, [1942?]).
[55] Sever Pop (1901–1961), lingvist român. Între 1941 și 1946 a fost director la Accademia di Romania din Roma.
[56] Şcoala Română de la Roma şi-a început activitatea în data de 1 noiembrie 1922, avându-l director pe Vasile Pârvan.
[57] Octav Botez (1884–1943), critic şi istoric literar, profesor universitar la Iaşi, i-a urmat la catedra de Istoria literaturii române moderne lui G. Ibrăileanu.

aglomeraţia de astăzi mai mult decât infernală. Nu regret decât faptul că nu am timp de lucru. Îmi scapă printre degete vremea.

Mi se fac declaraţii la maximum de iubire, dar, când e vorba să se traducă în fapt, abia atunci se ivesc impedimente. I-am pus punct.

Voi căta să obţin un concediu măcar de o lună ca să pot lucra. Altfel va fi tare greu. Ghiţă Vişoiu, cum ştii, este acum şeful meu – d[irec]tor g[enera]l la învăţăm[ântul] nostru profesional.

De chestia banilor, nu te preocupa, fiindcă aceasta se va realiza. Mai greu va fi cu colaboratorii.

Dan Simonescu[58] e plecat la Iaşi; dacă îţi scrie cumva, spune-i dracului să dea. Turdeanu[59] ne dă circa 25 de pagini. Sassu[60] s-a anunţat cu ceva istoric de şcoli şi asta e 5 pagini.

Munteanu a fost bolnav în vacanţă. A făcut flebită şi la al II-lea picior. Noroc că e însurat acum.

Sărutări de mâini D-nei Popovici şi nu uita să ne anunţi când te faci tată, ca să te bem pe aici.

17. I. [1]942
Bucureşti

Al tău
Horia Rădulescu

9.

Dragă Popovici[61],

Să trăiască Ioana-Emanuela Popovici a micuţă şi să trăiţi şi voi fericiţii autori.

Cum vezi, abia acum am luat cunoştinţă, cealaltă scrisoare nu mi-a sosit.

După câte spui, au fost şi neplăceri. Nu te alarma, sunt inevitabile mai totdeauna la primul fapt. Se aranjează cu timpul.

Te rog să arăţi doamnei Popovici toate urările de perfectă însănătoşire şi toată bucuria mea pentru fericitul eveniment.

Acum să vorbim de volum.

Colaboratorii aici s-au anunţat. Ţi-am mai scris. Îţi repet: Teodorescu[62], cu studiu în legătură cu tema din Bergson. Îl dă pe la finele [lui] aprilie (vacanţa de

---

[58] Dan Simonescu (1902–1993), istoric literar și bibliograf român, discipol al lui N. Cartojan și Ion Bianu.

[59] Emil Turdeanu (1911–2001), filolog și istoric literar român, fost cursant al Școlii Române din Franța (1935–1937).

[60] Constantin Sassu, director al Arhivelor Statului din Brașov, autor al lucrării *Românii și ungurii. Premise istorice* (București, „Cugetarea”, 1940).

[61] Corespondență [dosar 3, nr. 52].

Paşti chiar), circa 25 [de] pagini. Ciorănescu[63] dă şi el (ştii că scoate o revistă de literat[ură] comparată?); apoi Comarnescu, Papadima[64], B. Theodorescu sigur că dă, şi cred că ne va da şi Mazilu[65] (deşi nu a răspuns încă). Diaconu[66] şi Dan Simonescu n-au răspuns.

Eu am să încep să-i anulez. Dar vor fi colaboratori, aşa se anunţă. Eu voi da, probabil, un fragment din lucrarea mea (teatru). Putem sigur conta pe minimum 300 [de] pagini.

Ne gândim să luăm hârtia de pe acum. Dar ar trebui să fim înţeleşi asupra tirajului; eu zic că 100 [de] volume sunt suficiente. Apoi nici bani prea mulţi n-au să fie. Dă-ţi părerea.

Profesorul a aflat, nu de la mine, ci de la Sassu, care, venind pe aici, i-a arătat lui ce poate da la volum. Herescu nu va da. Pippidi, la fel, nu are nimic în acest sens în fişele lui şi, ocupat cu cursuri diferite, nu are timp de investigaţii în acest sens.

E vorba să se avanseze şi chestia mea de la Fundaţie. Va fi ceva care să-mi îngăduie să pot lua un concediu de 2-3 săptămâni de la catedră, măcar. Natural, voi fi şi eu acolo, dar voi fi ceva mai liber. Profes[orul] M[67]. propune să faci o ediţie completă Coşbuc, cu tot ce e publicat prin reviste. Aceasta ar necesita, poate, cercetări la Academie sau nu e cazul? Reflectează, şi dacă accepţi, scrie-i, ca să [*ilizibil*] în seria lucrărilor. De la 1 aprilie viitor. Acum v-a dat la tipar volumul II din Eliade[68]. Mă zbat cu teatrul grec jucat [la] Buc[ureşti]. Am răsfoit diferite lucrări şi bibliografii greceşti. Mare lucru nu rezultă. Dar nu pot trece peste acest prim paragraf: va fi mai mult ca un aspect al introducerii: pregătirea terenului pentru teatru. Românii au convingerea că fără despuierea pagină de pagină a ziar[ului] *Logos Ermis* nu se poate spune nimic mai mult decât se găseşte împrăştiat, şi în treacăt, în diferite lucrări.

Numai să nu mă cheme iar, acum m-au chemat pe vară, că atunci toate planurile rămân literă moartă.

---

[62] Virgil Teodorescu (1909–1987) poet, prozator, eseist şi traducător, reprezentant al mişcării literare de avangardă.

[63] Alexandru Ciorănescu (1911–1999), comparatist, profesor universitar şi diplomat român, consilier cultural al Legaţiei României la Paris (1940, 1946). Destituit în 1947 de către guvernul bolşevic instalat în ţară, rămâne în Occident.

[64] Ovidiu Papadima (1909–1996), eseist, istoric literar, cronicar literar şi folclorist român, secretar de redacţie la *Revista Fundaţiilor Regale* (1941–1947).

[65] D.R. Mazilu, eminescolog. Sub girul Academiei Române, la recomandarea lui D. Caracostea, publică la Editura Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, în 1940, volumul M. Eminescu, *Poezii şi variante*.

[66] Probabil, folcloristul Ion Diaconu (1903–1984).

[67] Basil Munteanu, cel mai probabil.

[68] Este vorba despre ediţia critică I. Heliade Rădulescu, *Opere*, îngrijită de D. Popovici. Volumul II apare în 1943.

Fă o rectificare: Cursul prof[esorului] de anul acesta, Caracostea, [din] aceasta se compune: 1) Expresivitatea lb. rom[âne] 2) Dezvoltarea liricii române după 1900 – (aşa e exactă intenţia) acum e tot la expresivitate.

Voi comunica lui Vişoiu mâine.

Lui Petru Botez nu i-am scris, fiindcă nu ştiam multe. Nu este, deci, o excludere sau o subestimare. Am întârziat să-ţi comunic lucrul acesta.

Voi vedea pe Marcu zilele acestea şi-i voi arăta colaborările anunţate.

Termin pomelnicul. Răspunde la toate punctele.

Sărutări de mâini d-nei Popovici.

1 febr[uarie] 1942

Al tău cu drag,
Horia Rădulescu

10.

Dragă Popovici[69],

Încerc să-ţi scriu de sâmbăta trecută şi nu izbutesc. Ţi-am expediat corecturile în două rânduri. Cred că le-ai primit.

Eşti trecut şi cu vol. III[70] în planul de lucru pe 1942, de la apariţie; plan aprobat. Lucrează-l, deci. Funcţia mea la Fundaţie este în legătură cu editura. Eu mă ocup de acestea, aşa că o sa ai de furcă cu mine. Aplici ortografia Acad[emiei] Rom[âne]. De altfel, vom preciza în curând ce reguli nu se aplică din ea (viaţă, doi pl. f. etc.) Corecturile le trimiţi pe adresa Fundaţiei, iar lămuriri în plus, scrie-mi mie.

Cu volumul omagial nimic nou.

Se pare că tot la toamnă va fi tipăritura (de altfel, aceasta este şi dorinţa sărbătoritului, care a aflat de ce i se pregăteşte. Cam mârâia la început, că adicătelea nu-l emoţionează faptul). Acum, aşa spune dl Capidan, vrea să apară în toamnă.

Eu mă gândesc să dau [un] capitol cu trupele teatrale franceze; va fi circa 30-35 [de] pg. (1826–1851). Ce zici? Nu prea se leagă cu activitatea lui. Să dăm, atunci, cele două modele franc[eze] din teatrul lui V. Alecsandri? Vă solicit părerea, d-le comitet.

Cum vezi, scriu. Dar greu şi încet. Noua ocupaţie la Fundaţie îmi fură timpul, nu glumă. Speram să dau gata lucrarea în mai; dar nu va ieşi. Eu încerc, dar nu e spor.

---

[69] Corespondență [dosar 3, nr. 67].

[70] Este vorba despre I. Heliade Rădulescu, *Opere*, III, ediție critică de D. Popovici, volum care însă nu a mai apărut.

Apoi, cum ptr. teatr[ul] franc[ez] am date legate şi ptr. cel ital[ian] şi german – mai ales ultimul – f. sărace, mă întreb dacă nu e cazul să rămân la t[eatrul] francez şi la cel român. Adică să fie vorba numai de infl[uenţa] franceză. Tot va ieşi o lucrare de circa 200 [de] pg.

Ce să fac cu teatrul german, când cunosc numai titluri, şi acelea deformate?

Ptr. opera ital[iană] am material privitor la trupe, contracte, repertorii. Dar nu am aici toate piesele jucate, ca să discut cât de puţin şi latura literară.

Şi atunci iau, dar, filonul francez: teatrul în lb. fr[anceză], repertoriu francez prin trupe germane şi italiene. Apoi trad[ucere] localiz[are] în româneşte. Ce zici? E prea amputat. Dar are unitate! Rogu-mi-te, scrie-mi pe chestia asta.

Ţi-am trimis şi ms. lui Ciorănescu ptr. volumul omagial. Cum găseşti articolul? Pe ms. tău era o notă: se referea la unele planşe. N-am înţeles: vrei să apară poze? Te-ai înţeles aşa cu şeful? Mă rog, matale, desluşeşte-mă. Corectează bine. Ca să nu-mi dai mie mult de lucru la corectura în pagini (vei face şi matale una corectură în pagini, nu te emoţiona).

Pe Ghiţă îl văd rar ca pe toţi de altfel. N-am timp. Ce faci în vacanţă? Te deplasezi au ba?

Te rog să arăţi sărutări de mâini Doamnei Popovici.

Ce face mica Ioana Emanuela? E cuminte? Va dă de lucru? face scandal?

Acum te las. Poftă bună la corecturi.

26.III. [1]942

Horia Rădulescu

11.

REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE
REDACŢIA:
BULEVARDUL LASCĂR CATARGI NR. 39
TELEFON: 2.40.70

Dragă Popovici[71],

Avem bucluc cu vol. II[72]. Monitorul ne impune un plus de 8.000–9.000 [de] lei pentru şpalturile culese nou, vocabularul ultim pe 190 – etc. – şi ptr. opul 1-2 (prefeţe, poezie). Te rog să-mi trimiţi ms. tău, ca să se vadă că tu nu ai menţionat nimic în ms. şi că vina e a lor. Natural nu e nevoie să-mi trimiţi tot ms., ci numai pg. respective (op. 1-2), pg. cu vocabularul cules greşit şi vocabularul cules bine.

---

[71] Corespondență [dosar 3, nr. 61].

[72] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, II. Ediție critică, note și variante de D. Popovici, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II”, 1943.

Pe [*ilizibil*] notează modificările pe şpalt când greşesc ei, şi ar fi bine să menţionezi în ms. De la început. Acum te las.

Sărutări de mâini D-nei Popovici.

17. IV. [1]942
Bucureşti

Al tău
Horia Rădulescu

12.

REVISTA FUNDAŢIILOR REGALE
REDACŢIA:
BULEVARDUL LASCĂR CATARGI NR. 39
TELEFON: 2.40.70

Bucureşti, 9.V.1942[73]

Dragă Popovici,

Am primit ms. şi am aranjat cu tipografia: e vina lor şi au să înghită ei hapul. Am făcut clişeele (700 lei!).

Vei primi în curând corectura cu pg. toate – aşa au dat nota şi se va face.

Atunci notezi în pg. unde trebuie puse clişeele. Au ieşit bine.

Curând îţi vom trimite contractul pentru vol. III[74]: am aşteptat aprobarea bugetului care s-a mântuit zilele acestea.

Cu vol[umul] omagial trebuie să[-i] zorim acum, în vacanţă, pe colaboratori. Hârtia însă nu o avem încă, dar vom găsi prin oficiul de hârtie.

Ce face Doamna Popovici şi mica Ioana [?]

Te rog să arăţi sărutări de mâini Dnei Popovici. Ghiţă e bine, dar f. ocupat. Îl văd rar.

Al tău
Horia Rădulescu

Papadima îţi mulţumeşte ptr. colaborarea d-lui Todoran[75], se va publica articolul de peste vreo două numere: lui, personal, îi face plăcere, fiindcă e vorba de Voiculescu[76], pe care-l preţuieşte mult şi e vechi colaborator al revistei.

---

[73] Corespondență [dosar 3, nr. 63].

[74] E vorba de cel de-al treilea volum din ediţia critică a operelor lui Ion Heliade-Rădulescu alcătuită de D. Popovici, care nu a mai apărut.

[75] Înclinăm să credem că este vizat criticul şi istoricul literar Eugen Todoran (1918–1997) şi nu lingvistul Romulus Todoran (1918–1993).

[76] Vasile Voiculescu (1884–1963), medic, poet, prozator şi dramaturg.

13.

Dragă Popovici[77],

Îţi răspund pe puncte:

1) Am primit corecturile în pagini. Trebuia să dai bun de imprimat, fiindcă o altă corectură nu-ţi mai trimit. Nu sunt greşeli însemnate, mai mult spaţii între cuvinte, care nu sunt reale, fiindcă provin din faptul că forma nu e strânsă ca în maşină.

Voi da eu bunul de imprimat. Dar trebuie să aşteptăm ultimele pagini, altfel nu se poate.

2) Comunică, te rog, d-lui Grimm că vom discuta când va veni aici. Îl rog numai să nu discute cu nimeni din cei de aici faptul acesta. Ai impresia că vorbesc enigmatic, dar te voi lămuri la venirea ta aici, fiindcă tu nu trăieşti în ziua de azi. Punct.

3) În chestia casei. Trebuie să fii aici pe la 1 sept[embrie], cel mai târziu, fiindcă trebuie să vezi imobilele şi apoi să completezi un formular indicând precis imobilul cerut: strada, no., apartam[ent], etaj, etc. Asta e calea. Eu sper să am până atunci lista imobilelor. Mai mult nu pot face. Cererile se depun până la 5 sept[embrie]. Deci, dacă eşti aici pe la 1 sept[embrie], ai timp 2-3 zile să vizitezi, să depui şi cererea. Fără prezenţa ta aici nu e chip.

Victor Papacostea[78] te roagă să-i telefonezi când vii aici, vrea să-ţi vorbească. Altceva în chestia ta nu mai ştiu. Raportul II, probabil, îl vei vedea la sosirea ta aici. Neculai[79] e aici, a rămas să ne vedem într-o seară; dar n-am izbutit încă până acum. Vom mai vorbi la venirea ta. Acum te las.

Sărutări de mâini Dnei Popovici.

Ce face Ioana?

21.VIII [1]942

Al tău
Horia Rădulescu

---

[77] Corespondență [dosar 3, nr. 65].

[78] Victor Papacostea (1900–1962), istoric, fondator al Institutului de Studii Balcanice din Bucureşti, unchiul istoricului Şerban Papacostea.

14.

[27.I.1943]

Dragă Popovici,

Scrisorile noastre s-au încrucişat pe drum. Aşa că am avut deja răspuns la întrebările tale.

Îţi repet, totuşi.

Am întrebat şi azi la Minister pe dl Genta. A fost numit Rosetti[80] şi cred că va accepta. Examenul[81] e la data anunţată (6 febr[uarie]). Am vorbit la „Splendid" cu dl Leonida, să-ţi rezerve cameră şi le voi mai reaminti.

Tu vino cu materialul pentru volum; probabil să mai fie timp de încheiat contract.

Dacă, însă, apare decretul în Monit[orul] Ofic[ial] înainte de 6 febr[uarie], magistrul nu mai are calitatea să facă vreun act. E probabil să nu apară până atunci.

Volumul tău a apărut azi, l-a adus la noi[82]. E foarte frumos şi te felicit călduros, d-le autor.

Eu, la finele săptămânii acesteia sau începutul celei viitoare, voi avea rezultat dacă Rebreanu[83] îmi tipăreşte sau nu lucrarea. În caz că o va tipări, mă întreb nu e un impediment că apare ½ din ea în revista ta[84]?, mai ales că, dacă se tipăreşte, s-ar putea întâmpla ca să apară întâi în volum[85]. Ce zici? N-ar fi mai prudent să nu se culeagă manuscrisul meu, să-l laşi încă vreo săptămână, până văd cum evoluează lucrurile aici [?]

Eu cred că e mai bine aşa. Dacă nu iese nimic aici, continuăm acolo şi vedem cum rezolvăm chestia bănească.

Ghiţă e voinic şi combate bine[86].

Uţă vrea să te vadă, când vei veni.

---

[80] Alexandru Rosetti (1895–1990), lingvist, editor, universitar român. A întreprins o intensă activitate în cadrul Fundației Regale pentru Literatură și Artă, conducând editura (1933–1947) și revista (1945–1947). Nu știm despre ce „numire" este vorba.

[81] Nici chestiunea examenului nu este limpede, dar e posibil ca descinderile lui D. Popovici în Capitală să fie urmarea numirii sale în fruntea unor comisii, sau delegarea în vederea susținerii unor conferințe pe teme trasate de Minister.

[82] Volumul al doilea din ediția I. Heliade-Rădulescu, *Opere* (1943).

[83] Este vorba despre Liviu Rebreanu, din 1941, director general al Teatrelor și al cotidianului *Viața*.

[84] Articolele lui Ion-Horia Rădulescu apar în *Studii literare*, II (Tipografia Cartea Românească din Cluj, 1943, Sibiu), și poartă următoarele titluri: „Repertoriul teatrului francez la Bucureşti în prima jumătate a secolului al XIX-lea" și „Modelul francez al comediei *Cinovnicul şi modista* de V. Alecsandri".

[85] Volumul la care se face referire se va intitula *Teatrul francez în Muntenia, în prima jumătate a secolului al XIX-lea.*

[86] Este vorba de Gheorghe Vişoiu, probabil bolnav, fiindcă în 1944, după cum se deduce din scrisoarea lui Gh. Lăzărescu – „În dimineața zilei de 19 august ne strângeam la Mățău, spre a aprinde o făclie la mormântul scumpului nostru Gh. Vişoiu. " – acesta se stinsese din viață.

Lia m-a întrebat de adresa ta de la Sibiu, vrea să te roage nu ştiu ce. I-am dat-o, dar în prezenţa soţului, aşa că eşti apărat!

Sărutări de mâini D-nei Popovici şi pa pentru Ioana.

Scrie-mi precis data şi termenul cu care vii, poate vin la gară. Dacă nu sunt la şcoală.

27.I. [1]943

Al tău
Horia Rădulescu

Cu volumul omagial, nici un pas mai departe. Papadima lucrează, restul nu mişcă (Basil[87] îl are gata). Telega[88] promite mereu, dar la fel, amână mereu [*ilizibil*] nu se mai vede, nu se mai aude. Limpezim chestia aceasta definitiv la sosirea ta.

15.

Dragă Popovici[89],

Când vine pe aici dl Vătăşescu[90], spune-i să treacă pe la mine neapărat. Am un răspuns pentru tine şi am ceva şi pentru mica Ioana.

Am telefonat lui [*ilizibil*] atunci, dar nu l-am prins la telefon; am comunicat soţiei lui, care mi-a răspuns că deja aranjase cu dl Cartojan.

Acum trec la marele meu păs:

Cum facem să avem lucrarea mea gata până la 30 mai[91][?]; măcar 5 exemplare broşate şi expediate, pentru a depune la premiile Academiei Române, chestia e vitală şi iată de ce: trebuie să mă duc o lună măcar la Odessa. Aceasta presupune bani mulţi; şi atunci caut toate împrejurările ca să-i fac. Pune problema acolo la tipografie şi susţine-o cu toată dârzenia. Într-o lună de aci înainte se poate face. Bănuiesc că până la data aceasta au tras măcar 5, dacă nu 6 coale. Ar mai fi deci în 4 săptămâni de tras 4 sau 5 coale: Nu e prea greu. Scrie-mi, că mă perpelesc pe chestia asta.

Dan[92] şi-a luat articolul, îl dă în altă parte. Turdeanu, care a venit aici în vacanţă, la fel.

---

[87] Basil Munteanu.

[88] I. Popescu Telega (1889–1970), publicist, critic şi istoric literar.

[89] Corespondenţă [dosar 3, nr. 70].

[90] Jean A. Vătăşescu, autorul lucrării *L'Université roumaine réfugiée de Cluj, réorganisation, créations et activité* (Éditions de L'Université, 1944, 102 p.).

[91] Referire la articolul din revista lui D. Popovici, *Studii literare*. În volum (II, 1943), articolul se va numi: *Modelul francez al comediei Cinovnicul şi modista de V. Alecsandri*.

[92] Dan Simonescu.

Eu am fost la Calafat vreo 4 zile. În genere, bine pe acolo; vreme bună, natura frumoasă, dar oamenii meschini. Mâine sărbătorim pe Ghiţă Vişoiu & Ghiţă Lăzărescu (chef mare).

La Fundaţie, vacanţă până luni; nu-ţi pot, deci, comunica nimic cu privire la ce s-a mai hotărât cu noile trimiteri de manuscrise. Un lucru ştiu: că merge încet. Corecturile lucrării şefului, ce urmau să sosească înainte de Paşte, n-au sosit nici până acum. Monit[orul] are în lucru urgent ceva pentru M[inisterul] Propagandei.

Am venit în tren cu Herescu, dar n-am putut discuta nimic; mi-a spus doar atâta: că s-a propus crearea unei conferinţe de fr[anceză], dar nu de cel în drept, ci de rubedenia celui văzut. Dl. Caracostea este la Buşteni. Vine abia duminică. I-am spus atunci de consiliu şi nu uită. A doua miercuri după Paşte. Judecata lui Dragoş[93] s-a terminat cu un blam, după câte îmi spunea Vintilă[94].

Am terminat lunga epistolă.

Aştept să-mi spui că tipărirea e gata la 25 mai şi aştept pe dl Vătăşescu. Te rog să arăţi sărutări de mâini Doamnei Popovici şi micii Ioana îi mulţumesc pentru concursul la corecturi.

30 apr[ilie] 1943

Al tău
Horia Rădulescu

16.

[c.p.]

10. VII. [1]943

Dragă Popovici[95],

Mersi mult ptr. extrase. Dar nu pricep de ce ai omis nota ultimă cu bibliografia motivului tăietură, forfecătură? E trecut no 1 în text şi jos nu mai apare nota.

Trimite *Studii literare*; dacă pot iau; dacă nu, rămân aici. Să văd cum aranjez cu foaia de curier. Vârtosu[96] îţi comunică: „Tratatul politic a început la 1 oct[ombrie] 1827, nu 28”.

Cine e autorul lucrării *Martirii (1849–50)* în legătură cu Heliade Rădulescu? Nu ştiu nimic despre data plecării mele. N-a sosit viza. Zăboveşte mult. Mulţumiri multe D-lui Daicoviciu[97] pentru volumul trimis. N-am discutat nimic despre

---

[93] Dragoş Protopopescu (1892–1948), anglist, profesor universitar, activist politic legionar, parlamentar, în 1937, pe listele Partidului „Totul pentru Ţară”.

[94] Probabil, Vintilă Caftangioglu – Vintilă Horia ulterior –, pe atunci şef de cabinet la Ministerul Propagandei.

[95] Carte poştală [dosar 3, nr. 72].

[96] Emil Vârtosu (1902–1977), istoric român, s-a ocupat de biografia lui Tudor Vladimirescu, publicând în 1941 *Mărturii noi din viaţa lui Tudor Vladimirescu*.

[97] Constantin Daicoviciu (1898–1973), istoric român.

manuscrisul tău; lipseşte dr. gl.[98]: e la mare. Sărutări de mâini Doamnei Popovici şi pa lui Ioana.

Al tău
Horia

[pe recto] *Numele şi adresa trimiţătorului:* Horia Rădulescu
Str. D. Cantemir, 17
Comuna: Bucureşti

CARTE POŞTALĂ

Domnului Profesor universitar D. Popovici
Piaţa Unirii, nr. 6
Sibiu

17.

15.07.[19]47

Dragă Popovici,

Răspund cu multă întârziere scrisorii tale şi nu din neglijenţă, dar voiam să ştiu dacă Sever Pop s-a achitat de o obligaţie pe care şi-o luase, de a-ţi încredinţa ceva. Aflu acum câteva zile că în loc de finele lui martie, n-a făcut-o decât în mai, ceea ce nu e totuna.

Îmi pare rău că s-a purtat aşa. Am să caut un alt prilej ca să compensăm valoarea a ceea ce ţi s-a încredinţat. Sunt mai rare, dar sper să am o ocazie.

Nu ţi-am mai trimis medicamente, fiindcă am văzut într-o scrisoare atât a unei vere, cât şi a fratelui meu, că nici după trei luni nu le primiseră. Iar la Calafat, medicamentele trimise n-au mai ajuns deloc.

Din cărţile de care mi-ai vorbit de mult, n-am găsit niciuna.

Am să-ţi trimit încă cu poşta, *Revue de Litt[érature] Comparée* care a reapărut, primul număr e închinat lui Paul Hazard[99].

Şi voi continua să ţi-o trimit lunar… dacă ajunge!

Am primit confirmarea concediului până la finele anului şcolar.

Ce-oi face mai departe, nu ştiu.

Îmi vorbeşti de colaborare la *Studii Literare*. Fii sigur că atunci când voi avea ceva de publicat, ţie îţi voi trimite. Dar deocamdată, răsfoiesc. Ce vrei, a trebuit să plec de la Şcoală ca să pot lucra. Apoi am promis un articol pentru *Mélanges*

[98] Trimitere la D. Caracostea, director general al Fundaţiei Regale, în acea perioadă.
[99] Paul Hazard (1878–1944), istoric al ideilor.

Roques[100]. Vor fi trei volume, ultimul, de istorie literară. Articolele pentru vol. III pot fi date în octombrie. Dacă vrei să trimiţi ceva, va fi bine primit. Eşti un fost elev şi colaborator al lui.

Prof[esorul] Loriot se ocupă (învăţ[ământul] secundar) de adunarea articolelor şi supraveghează corecturile. Îmi trimiteţi mie articolul şi eu i-l dau.

La finele lui iunie e probabil să fac un salt de 2 săptămâni în Italia.

Probabil ştiu că la Şcoală au fost toţi rechemaţi şi aici, şi la Roma.

Aici au mai rămas în post Turdeanu[101] şi la Lyon, Gheorghiu, iar la Roma, Isopescu[102] şi un lector, Caragaţă[103]. La Şcoli se institute o custodie. Economii bugetare, aşa spune ordinul de suspendare a activităţii şcolilor.

Viaţa s-a scumpit şi aici, eforturile guvernului sunt mari pentru a coborî preţurile, dar problema e destul de complicată.

Mă duc zilnic la B[anca] Naţională, cu mici excepţii, dar lucrul nu avansează cum speram eu. Mă simt obosit, mai ales că am avut 10 zile de călduri tropicale 53º la soare, 27º-30º în camere.

Cum merge sănătatea ta? Evident, regimul e greu de ţinut, pentru ficat. Şi eu trebuie să-l ţin, cât pot. Am încercat o cură la Vichy, şi m-am întors mai prost decât plecasem. Tu eşti obosit, ai muncit mult, prea mult, şi de bună seamă că şi acum faci aceleaşi eforturi.

Dacă te-ai duce 2-3 luni la ţară, în Olt, unde şi regimul alimentar e mai uşor de respectat, cred ca ai beneficia mult. Mie, medicii, aici, mi-au spus să renunţ la cura cu ape minerale şi să mă odihnesc.

Pe viitor am să-ţi scriu mai des şi poimâine îţi trimit cu poşta *Revue de Litt[érature] Comparée*[104].

Sărutări de mâini Doamnei Popovici. Ce face Ioana? Creşte, creşte mereu.

Încă o dată, iartă-mi zăbava scrisului

Al tău
Horia Rădulescu

P.S. A apărut lucrarea lui P. Hazard despre mişcarea ideilor[105]. Mi-a promis Basil Munteanu că mi-o procură cu preţ de editor, dar n-a făcut-o încă. Îl aştept. O voi citi şi apoi ţi-o trimit.

---

[100] Este vorba de *Mélanges de linguistique et de littérature romanes offerts à Mario Roques, par ses amis, ses collègues et ses anciens élèves de France et de l'étranger*, o serie de patru volume de studii de romanistică editate între 1950 și 1953.

[101] Emil Turdeanu. Vezi supra, nota 58.

[102] Claudiu Isopescu (1894–1956), romanist, profesor de limba și literatura română la Universitatea din Roma.

[103] Gh. Caragață (1907–1978), publicist, filolog român, stabilit în Italia, membru fondator al Societății Academice Române de la Roma.

[104] *Revue de littérature comparée* a fost înființată de Fernand Baldensperger împreună cu Paul Hazard.

Realizează greu, nu zic că nu vrea, şi, deşi plecat de acolo, le-am mai făcut servicii active.

18.

Dragă Popovici[106],

Am aranjat toate plângerile matale. S-a rectificat prefaţa şi şpalturile – înainte cu lexicul cu *petit*, se culege din nou cu aceeaşi literă ca în rest. Pe ziua de 9 aprilie ţi-am expediat ultimele corecturi (versiunea III): în curând vei primi în pagini corecturi. Pe viitor, când te referi, te rog să pui ms. şpaltului, fiindcă fiecare şpalt e notat jos. Deci felul cum îmi scriai crezusem că era greşeala cu lexicul în primul lot de corecturi şi m-am dus valvârtej la tipografie. Nu mai mă pune pe drumuri degeaba, boierule, că pe urmă te ţin cu volumul III pe loc, de o să-mi zici nu ştiu ce. Am dat nota să-ţi dea corectura II în dublu exemplar: vei fi satisfăcut şi pe chestia aceasta. Ce e cu clişeele? Am văzut o notă la ms. şi nu mai e aici. Trimite-mi nota precisă. Ca să putem face clişeele. Vorbeşti de clişee şi eu nu ştiu de ce e vorba: nu e nicio polemică, dar nu ştiu. Când am pus ms. şi şpalt în plic, am văzut nota. Fii mai practic.

Vorbeşte de *comentariu*: va fi la urmă sau unde: dacă ai notat pe ms. cu *petit*, va fi aşa. În orice caz, repet, numeşte pg., şpaltul: altfel cum să ştiu.

Nu te mai referi la vol. I[107] şi dă toate datele pe ms. şi dacă e greşeală pe şpalt. Şi mie scrie-mi referindu-te la şpalt ca să controlez faptul – gata.

Articolele ptr. volum nu a[u] sosit, vor sosi până în toamnă, fiindcă e timp. Am depus 50.000 la Monit[orul] Ofic[ial] şi zilele astea? chestia hârtiei care e destul de spinoasă. Eu voi face probabil Alecsandri, dar ca texte n-am decât *Cinovnicul*[108], *Scara Mâţii*, *Tigrul din Bengal* şi *Doi morţi vii*. Ai tu *Farmazonul*[109]? Ptr. *Buchetieră*[110] începusem să-mi scot fişe şi a rămas baltă. Mă voi limita şi la cele 4 de sus, dar dacă ai *Farmazonul* dă-mi-l; şi dacă nu-ţi vine peste mână.

Am redactat 100 pg. cu teatrul francez şi grecesc. Am să încep cu cel românesc.

Las acum opera ital[iană] şi, mai ales, teatr[ul] german, fiindcă nu am materialul pus la punct. Cred că voi face circa 200-250 pg. Mi-ajunge. Dar nu ştiu dacă o pot face ptr. iunie. Fundaţiile îmi iau timp, nu glumă.

---

[105] Paul Hazard, *Gândirea europeană în secolul al XVIII-lea: de la Montesquieu la Lessing* (1946).
[106] Corespondență [dosar 3, nr. 75-76].
[107] I. Heliade Rădulescu, *Opere*, I. Ediție critică, note și variante de D. Popovici, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1939.
[108] V. Alecsandri, *Modista şi Cinovnicul*, Iaşi, 1841.
[109] V. Alecsandri, *Farmazonul din Hârlău*, Iaşi, 1841.
[110] V. Alecsandri, *Buchetiera de la Florenţa*, Iaşi, 1940.

În curând îţi trimit îndreptarul ortografic.

Ce face Dna Popovici? Desigur, acum se simte bine. Şi mica Ioana creşte – creşte. Acum te las.

14 IV [1942, 1943?][111]

Al tău
Horia Rădulescu

19.

Dragă Popovici,

Profit de venirea d-lui Basil Munteanu şi îţi trimit f.f. rapid partea I din manuscris, pe care n-o ai. Urmează rapid p. II (repertoriul) şi *bibliografia* (s.a.). Ai material acum.

Acum ceva preciziuni. Observi şi tu pg. 17, 19 şi 78.

1) La 17: pasaj final text: Vorbesc de o trad[ucere] ital[iană] din Voltaire, dar nu o trec la repert[oriul] ital[ian], ci la cel francez, ca o probă de circulaţia presei! Merge? *da* [112]

2) La pg. 19: expresia maniera de a scrie? sau maniera lui (fără a scrie)? *Şters, pus: felului de a scrie a lui ~ – mai cenuşiu, dar mai exact.*

La pg. 29 = stabil sau permanent (notat pe margine) *amândouă lăsat stabil*.

3) Pg. 78: post cap. fact. generale?

Merge? E clară ideea

(Notaţia e a lui Basil Munteanu)

Modificat.

4) Eu scriu pg. şi pp. (după cum e vorba de una sau de mai multe pagini)

5) Am repetat trimiterea pe dosare de Arhivă ptr. mai multă preciziune (o dată sau de două ori), (exemplu pp. 43-44).

6) Au încercat să se lase câte un rând liber atunci când începe un rând-paragraf.

Cred că merge, nu se pierde mult din pagină. Uneori aş fi tentat chiar să pun o steluţă – sau nu e serios aşa ceva?

În orice caz, o linie liberă trebuie. Ortografia mea este: sunt, aşază (aşa, nu ş[e]a), trebuie, sub etc. Mi le laşi aşa? Dă III ptr. II din revistă, cum ai făcut. Dacă ai pus acolo ortografia ta din revistă, atunci trebuie pus şi aici la fel.

În fond, admit orice ortografie, dar să fie unitară. Marcu[113] a dat 25000 (atât a referat Păclişanu[114]). Dă-i drumul în *pleines voiles*[115], fiindcă bani am. Am

[111] Deducem anul ca fiind 1942/43, fiindcă Ion-Horia Rădulescu discută despre editarea celui de-al doilea volum din I. Heliade Rădulescu, *Opere*.

[112] Notaţiile cu italice sunt făcute cu cerneală neagră şi aparţin lui Basil Munteanu.

[113] Alexandru Marcu. Vezi supra nota 43.

telefonat la D-na Dan şi Cartojan. La ultimul am vorbit cu D-na. Sărutări de mâini Dnei Popovici.

Şi pa pentru mica Ioana.

Atenţie: dl Basil Munteanu mi-a promis că-mi scoate o unghie, un ochi, şi îmi taie o ureche (supărat că am trimis flori). Cum tu eşti complice pe ½, bagă de seamă să n-o paţi.

Al tău
Horia

THE CORRESPONDENCE OF D. POPOVICI AND HORIA RĂDULESCU
(*Abstract*)

The article retrieves a total of 19 letters from the 1940–1943 correspondence between the literary historians Ion-Horia Rădulescu and Dumitru Popovici. In fact, this is a one-way correspondence: the former, located in Bucharest (and in Paris) is writing to the latter, who took refuge in Sibiu along with the "Ferdinand I" University of Cluj, due to the retrocession of Transylvania to Hungary in 1940. From the point of view of their content, most of the letters refer to the stage of publication of Popovici's papers and to Rădulescu's research projects, one of the central themes being the editing of a volume in homage to Dumitru Caracostea.

Keywords: intellectual life during the II world war Transylvania, correspondence, Dumitru Popovici (1902–1952), Ion-Horia Rădulescu (1902–1962), Dumitru Caracostea.

[114] Zenobie (Zenovie) Pâclişanu (1886–1958), istoric, preot greco-catolic, membru corespondent al Academiei Române din 1919.
[115] Cu avânt (fr.).

ROXANA PATRAŞ, *The Remains of the Day. Literature and Political Eloquence in 19th Century Romania*, Roma, Aracne editrice, 2018, 247 p.

Par tradition, l'histoire littéraire du XIXe siècle en Roumanie s'est faite dans un horizon positiviste. Il ne s'agit pas seulement de la prééminence du documentaire et des études factuelles – attendue dans ce domaine –, mais surtout d'une confiance dans la capacité de l'enquête tardive du chercheur de reconstituer intégralement les réalités historiques. La plupart des travaux historiques s'est appuyée sur l'illusion d'une connaissance sans reste des auteurs et des créations, sans rien prendre en compte des phénomènes de perte et de disparition. L'histoire de la littérature au XIXe siècle s'est faite dans une perspective « optimiste », qui écartait d'emblée toute inquiétude quant à l'oubli. À partir de G. Călinescu, qui y situait l'âge classique de la littérature roumaine, le XIXe a été envisagé comme un siècle des « œuvres », caractérisé par le culte de la complétude et conservé par défaut dans une mémoire inaltérable. Pas de place dans cette narration pour les lacunes, si ce n'est que pour leur donner une interprétation philologique : manuscrits égarés, textes fragmentaires, paternité incertaine, anonymat. En fait, ce n'est qu'à tâtons qu'on a commencé à prendre conscience – et cela depuis peu – du processus de transmission et de ses « oublis ». Tout d'abord, comme une réflexion sur la dimension collective et institutionnelle de la mémoire. Depuis une vingtaine d'années on constate l'intérêt pour les fluctuations du cours des objets historiques, pour les surenchères ainsi que pour les passages sous rature. La consécration du poète national, la célébration des figures révolutionnaires de 1848, l'émergence ou l'effacement des mythologies historiques, la mémoire de la révolution de 1989 sont de tels thèmes qui constituent pour la culture roumaine, petit à petit, un univers de l'apparition et de la disparition. Dans ses remous, cet univers qui tresse sur-visibilité et oubli est mobilisé principalement par les passions de la communauté nationale, par sa quête de reconnaissance, par ses événements fondateurs et par ses traumas.

Je n'ai pas fait cette introduction pour dire que *The Remains of the Day. Literature and Political Eloquence in 19th Century Romania* illustre parfaitement cette nouvelle attitude face au XIXe siècle. Certes, la proposition de Roxana Patraş concerne un phénomène de disparition, mais elle y est une réponse atypique. Ce que désignent ces « restes du jour », auxquels le livre fait allusion en reprenant le titre du roman de Kasuo Ishiguro, c'est principalement le processus de communication sociale engagé par l'éloquence politique au XIXe siècle, entravé par le caractère éphémère du contexte de la performance politique. Ce qui est voué à la perte c'est la présence de l'orateur et du public, le rapport privilégié d'admiration ou de séduction établi dans la situation concrète, voire les réactions momentanées, d'approbation ou d'interruption. L'auteure, qui a rédigé une anthologie en trois volumes du discours parlementaire roumain au XIXe siècle, préfère mener sa réflexion loin des discours conservés dans les archives ou dans les annales, pour enquêter les réalités subtiles et provisoires qui accompagnent la réalisation circonstancielle de la parole politique. Reconstituer une histoire des « moments rhétoriques perdus » signifie, de ce point de vue, la volonté d'accéder à une authenticité de l'instant, au-delà de tout moyen de reproduction discursive.

L'originalité (et la difficulté) de cette démarche tient donc à l'échelle où l'on cerne la perte : au lieu des grandes tourmentes de la transmission culturelle, on voit un processus d'altération qui se déroule au niveau moléculaire des passions individuels. Car il n'est point question ici de la précarité qui affecte la mémoire « longue » des institutions collectives, mais de la mémoire « courte » de la production et de la consommation de l'éloquence publique. Aussi, est-on plus proche de Walter Benjamin et de ses considérations célèbres sur l'aura, que des aléas de la mémoire culturelle décrites un demi-siècle plus tard par Jan Assman. Dans cette perspective, on peut dire que les phénomènes de perte envisagés par Roxana Patraş dans son livre correspondent à ce qu'on appelle la « destruction de l'expérience » dans la modernité : un concret qui se refuse au sujet, qui se retire dans la fulgurance presque insaisissable de l'instant. En tant que tel, cette perte

est un signe de la dissolution accélérée des modes de vie, entraînée par le changement incessant de la société : même si les disparitions (de disposition, de passion, d'émotion etc.) n'y engagent pas toujours les thèmes centraux de la modernité, l'éloquence est le lieu par excellence d'une authenticité menacée et de la fragilité de la présence.

Je tiens à souligner deux implications de ce regard singulier sur les réalités du XIXe siècle en Roumanie. La première concerne la représentation de l'institution oratoire. Le livre, qui débute avec une section intitulée « Moments rhétoriques », s'apprête à reconstituer le champ de la communication politique autour de la présence du public et de son acculturation. Ce n'est pas en retraçant l'histoire des cadres officiaux de l'éloquence (parlement, église, tribunal, place publique etc.), de leur composition et de leur statut symbolique, qu'on y refait la rhétorique publique en Roumanie, mais à partir de l'action imprévisible d'un public non-initié. Ainsi, dans une excellente analyse, Roxana Patraş met en évidence l'effet des vociférations et des interruptions sur la performance rhétorique de la parole (« Particular Audiences », pp. 92-95). L'importance de ce déplacement d'accent ne doit pas être sous-évaluée : en effet, mettre le public au cœur de l'échange politique justifie une réflexion sur le rapport entre la performance du discours et la constitution de la communauté nationale. C'est tout un peuple qui se forge autour de l'orateur, mais c'est un peuple qui se définit par ses dissonances et par ses investissements éphémères. Au fil de plusieurs applications subtiles à la réalité de l'éloquence, l'auteure arrive de la sorte à questionner la perspective courante sur l'invention de la communauté nationale. À la base de la construction de l'espace public et de l'élaboration sociale de la nation, se trouvent la parole proférée et ses réalisations provisoires, l'efficacité et les échecs de l'éloquence – c'est-à-dire des « moments » d'un échange verbal. À la différence de maintes analyses contemporaines de nationalismes européennes « petites », qui se focalisent sur l'application des formes et des recettes idéologiques et sur leur circulation transnationale, on part ici d'une situation de communication locale, tout en montrant la fondation fragile et éphémère des mythologies et des grandes institutions de la nation.

La deuxième implication vise le rapport avec la littérature, annoncé par le sous-titre de l'ouvrage (*Literature and Political Eloquence in 19th Century Romania*). Roxana Patraş choisit d'emblée – c'est un choix structurant de sa démarche – d'envisager des orateurs dont la carrière se bifurque entre l'éloquence et la littérature. La seconde partie du livre, « Rhetorical Moods », est construite comme une série d'études de cas qui mettent en parallèle la production littéraire et la production oratoire de plusieurs hommes politiques du XIXe siècle. On trouve dans cette liste le nom de M. Kogălniceanu, B.P. Hasdeu, B. Delavrancea, P.P. Carp ou Take Ionescu. Au-delà de l'intérêt sociologique de cette catégorie d'écrivains dilettantes, elle représente ici la solution donnée à une difficulté épistémique. Roxana Patraş entend répondre par la littérature au problème de la disparition. C'est dans le jeu de reflets entre l'œuvre littéraire et l'éloquence qu'on cherche à récupérer les « restes du jour » : les traces et les survivances des énergies de la parole se retrouvent dans le détail des textes littéraires. L'auteure se laisse guider par des notions exploitées surtout dans le domaine de l'histoire de l'art par Georges Didi-Huberman ou Carlo Ginzburg, suivant les suggestions de Aby Warburg. Ce sont de notions, telles les « gestes intensifiés », qui justifient l'attention accordée aux réalités infimes ou secondaires des œuvres d'art. Est-il légitime de transférer ce procédé dans la lecture des œuvres littéraires ? Sans donner ici une réponse, je constate que dans la démarche de Roxana Patraş cette décision interprétative engage une critique des passions mineurs. Il ne s'agit pas de la reproduction naïve des situations rhétoriques dans des textes littéraires, mais d'une mémoire commune des passions, qui véhicule entre éloquence et littérature les mêmes émotions, souvent en état embryonnaire. Par exemple, on met en rapport les rituels de séduction des orateurs avec leur manière de penser la fiction érotique ; ou la notion de gloire rhétorique avec la représentation de l'honneur dans les traductions de Shakespeare. En effet, les commentaires évoquent des passions qui marquent soit l'engagement de l'individu dans le cours des honneurs (gloire, domination), soit le psychodrame de la communication (désir, séduction), soit la mélancolie de la perte et de la mort qui accompagne cette activité éphémère. À part le mérite de récupérer des figures textuelles souvent ignorées, il faut reconnaître à cette hypothèse de travail

l'aperture culturelle large. Ainsi, l'herméneutique de la trace permet à Roxana Patraș d'esquisser une histoire des valeurs rhétoriques dans la culture roumaine et leurs rapports à la réalité de la société, et de distinguer entre plusieurs dispositions passionnelles caractéristiques de la communication publique au XIXe siècle : héroïque (régime de la mobilisation), dissidence (régime de l'individualité) etc.

Difficile d'apprécier à présent les retombées d'une telle démarche. Par son corpus très particulier – la littérature écrite par les orateurs – et surtout par la langue de sa publication – en anglais, chez une maison d'éditions italienne –, cette recherche est vouée à une circulation restreinte. Néanmoins, par ses prémisses, on a affaire à une proposition novatrice, dont la vocation est de déplacer les cadres interprétatifs de l'histoire culturelle et littéraire au XIXe siècle. L'édification nationaliste de la société roumaine et le processus de sa modernisation sont corrélées à des passions qui caractérisent des contextes fortement marqués par leur caducité. Et repenser la nation à travers les figures de l'éphémère a de quoi changer la donne. La force de ce livre réside notamment dans sa capacité d'inciter de nouveaux questionnements sur des thèmes qu'on croyait résolus concernant le processus de la formation de la culture roumaine au XIXe siècle. Je pense qu'on doit le lire non pas comme une contribution sur l'histoire de l'éloquence roumaine, mais comme une réflexion sur l'articulation complexe entre l'émergence culturelle et la micro-évenementialité d'une société : comme une tentative de se positionner devant le niveau le plus fragile et le plus incertain de l'élaboration d'une culture nationale.

Adrian TUDURACHI
Romanian Academy Cluj-Napoca Branch
"Sextil Puşcariu" Institute of Linguistics and Literary History

ANDREI OIȘTEANU, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură.* [*Sexuality and Society. History, Religion and Literature*], Iași, Polirom, 2016, 664 p.

Andrei Oișteanu's book, published in 2016, is a consistent and convincing analysis of the manifestation of sexuality throughout history and across different cultures. The study opens with a historical documentation of *Ius primae noctis,* the so-called right of the first night, a privilege to which sovereign figures from the Antiquity onward were entitled. The right of the first night implied that these persons of higher status were either designated to or took pleasure in depriving young brides of their virginity. Andrei Oișteanu offers numerous examples of this practice, from *The Epic of Gilgamesh* to the Old Testament, The Talmud, as well as several historical writings documenting the persecutions of Christians in the Roman Empire. The author goes on to discuss the tales from *One Thousand and One Nights*, where *ius primae noctis* also implied the daily execution of the deflowered virgin. Although Oișteanu insists on the pronounced Oriental origin of this ritual, he offers innumerable other examples of literary works where *ius primae noctis* assumes the spotlight: *The Marriage of Figaro, Don Giovanni,* Dostoevsky's *The Adolescent* or Guillaume Apollinaire's *Les onze mille verges ou Les Amours d'un hospodar.* As for the latter, it is a recurring example, not merely because of its portrayal of the right of the first night, but for its multiple accounts of sexual deviation and due to the fact that the central character originates in Bucharest, a city with a prominent exotic character, as depicted by the literary representations on which the author lays repeated emphasis.

The selected narratives depart from a purely literary sphere: the author idles on several anecdotes figuring Priapic men made famous throughout historical literature. Among these, the

story of Count Ranieri di Biandrate, who wishes to deflower a young miller's daughter, Violetta. She resists his attempted rape and decapitates him, whereas the whole community rebels against the count's court and ransacks his castle in a collective revengeful fury. The author doesn't leave the rest of Europe out of his focus: he documents *le droit du seigneur* or *le droit de cuissage* in France, the *right of the first night* in the British Isles or *dreptul grofului* in Transylvania. He also documents the peasant rebellions that demanded the abolishment of either the rituals symbolizing *ius primae noctis* or its actual realization in Piemont (1194), in Scotland (1297), in England (1450), Catalonia (1486) or Transylvania (1514). In several of these lands, a traditional and often informal tax on virginity was in place. Either the bride's family or the new husband had to pay money, furs of foxes or martens or farm animals to their senior in order to escape this practice. Subsequently, in many Indo-European languages, the name of the animal or the animal's fur has become synonymous with the concept of 'tax' or 'fine'.

Another noteworthy observation launched by the author regards the fact that the sexual practices of the European nobility have been retrospectively exaggerated in order to discredit aristocracy itself and to push forward the Illuminist agenda more easily. In part, rumours about the depravity of Marie Antoinette and that of the entire French sovereignty led to the success of the French Revolution, the author argues. In fact, throughout the entire book, a thread of symbolic equivalence binds together political power, sexual domination and cultural authority. The ruling class exercises its right to sexually dispose of its subjects, simultaneously transforming it into a tradition, that is to say, into a cultural good. To these three elements, a fourth is to be added, namely male dominance. The author hereby invokes dogmatic texts about the religiously approved sexual practices within the Catholic world that strengthen the idea according to which for hundreds of years the most encouraged and practiced sexual position was the so-called 'missionary position', whereas the man would sit over the woman, symbolically proving his superiority.

Regarding this inequality, the author discusses the different mechanisms and processes which enabled a deeply unequal evolution of the mythology of virginity. The importance of the hymen is emphasized time and time again, since it must remain intact up until the wedding night. If the bride proves not to be a virgin, she is to be publicly humiliated and ultimately sent back home to her parents. According to the author, the proof of the bride's virginity prior to the wedding night (the blood-stained sheet) was – more often than not – to be publicly exposed so that all the guests could see and bear witness to the bride's purity. This crass inequality is also to be found in the display of sexual desire or conduct: men are allowed to and even praised when displaying sexual behaviours, however immoral, whereas the same behaviour is condemned in a woman. A pardonable behavioural pattern in men is a deed worthy of disgrace and social exclusion for women. Regarding premarital rituals, the author insists on several expressions in Romanian that recall archaic customs and prohibitions, for example "tied to the fence", "children of the fence", "child born in flowerbeds", symbolizing the illicit character of premarital sexual encounters. As for "jumping the fence", it meant that a girl or young woman had prematurely lost her virginity. In regard to what happens after the wedding, the author illustrates several of the rituals surrounding the organization of the household, which revolve around the wife and her numerous symbolic functions. She is either "tied to her parents' hearth" as she remains unmarried, she can "fall on somebody's hearth", when she is chosen as wife by a man whose parents do not agree with her, or she can "hit herself against the hearth" if her parents do not allow her to marry, as if trying to escape from the invisible chains tying her to it.

Another recurring representation brought into question is the poisonous virgin and, in correlation to it, gynophobia as a result of *vagina dentata.* Within the narrations depicting gynophobia, the maid must be deflowered by a stranger or a second-class citizen, so that only he should suffer either the effect of the poison or the castrating bite of the female organ. The myth of *vagina dentata* is to be found all across the world and in nearly all historic periods, according to the author, who then argues that this basically universal representation originates from a deeply Freudian castration complex. That is why, in certain parts of the world and during certain historic

periods, the *ius primae noctis* was not a right, but a task closer to a punishment, a borderline unpleasant duty assigned to male servants or inconspicuous travellers.

Another aspect addressed in this book is the fetishization of hair and the fixation on a married woman's curls as a voucher for her fidelity, given that they remain hidden in public and are displayed only to her rightful husband and only during moments of conjugal intimacy. On the contrary, men's hair – and especially the facial hair – was historically regarded as a symbol of virility: the longer, thicker, more aesthetically pleasing the beard, the more potent the man. Indeed, it seems that, corollary to the question of sexuality, the question of virility takes the scene. Which brings us to the ritual of the erotic binding of the dragon, the unicorn or other otherworldly beings by the beautiful virgin. In all narrations that feature such representations, the dragons are domesticated and subsequently killed by the hero, which in this way proves his worth and virility. More often than not, from the dragon's meat a feast is prepared for the guests at the wedding between the fair maiden and the victorious hero, and its bones help build the newlywed's house. Another historically documented practice – in fact, so often documented so as to become tradition – is the *ius occupant*, the right of the occupier. Oișteanu hereby discusses the practice of collective rapes and the existence of rape camps from Ancient Greece up until the 21st century, all while idling in his considerations on the rapes practiced by the Turkish soldiers on the Romanian women through centuries of Turkish dominance over South-Eastern Europe.

Nevertheless, the most striking aspect of this book is the sheer mass of its bibliographical apparatus. Not one single claim finds its way in the pages of this book without being backed up by several references. The cross-referencing and the scholarly manner in which the most seemingly evident and self-explanatory information is being presented to the reader are worthy of admiration, even if the recurring references sometimes tend to become redundant. Another laudable feature of this book is the universality of the author's references, pending between Romanian and exotic authors, between contemporary and ancient cultural practices, in order to underline the universal character of sexuality itself and its nearly invariant historical manifestations.

Ovio OLARU
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of Letters

CĂTĂLIN GHIȚĂ, *Coliba din mijlocul palatului. Frica și marile idei* [*The Hut in the Middle of the Castle. Fear and the Big Ideas*], București, Cartea Românească, 2018, 206 p.

The passionate book written by Cătălin Ghiță explores the modern socio-philosophical imaginary as a system of "big ideas" that relies onto authoritarian media in order to hide and perpetuate some social fears. The notion "culture of fear" has already been discussed in some notable studies in anthropology and sociology, whereof can be reminded Frank Furedi's approach (*Culture of Fear. Risk-Taking and the Morality of Low Expectation*, London – New York, Continuum, 2002) that reflects on the reification of fear, a process leading to the individuals' incapacity of coping with adversity, or the studies coordinated by Uli Linke and Danielle Taana Smith (*Cultures of Fear. A Critical Reader*, London – New York, Pluto Press, 2009) that analyse the formation and normalization of fear through political, military and administrative instruments. Constructing his essay around an architectural metaphor, that is the poor hut inside the shiny castle, the author shifts the interest to the cultural studies by asserting that our intellectual universe consists, in fact, of repressed anxieties, a relation that becomes even more transparent in the

postmodern era of relativism. Nevertheless, the author is sharp enough not to pin relativism to his own discourse, since such a concept, besides free thinking, can also emerge into new fears, such as the fear of axiological absence. Rather than using Derrida's deconstructionist method, Cătălin Ghiță's enterprise resembles Foucault's architectural thinking, which is visible in his constant *positioning*, as the essayist says, *intra* and *extra muros*: debunking the cultural mechanisms of fear, but also pleading for a certain subjective axiological scale; inside the Romanian space, but also in a detached exile into other cultures; playing with the acquisitions of exact sciences (especially those coming from neurosciences and digital technology) and placing his approach at the pole of humanities.

The first chapter reinterprets religion through the optics of a fear of autonomy that is acutely sensed by the "post-Nietzschean man" who, for the first time, feels abandoned and confronted with his awareness of being alone in the universe. The seduction of the transcendental authority is rooted, quoting Karl Popper, in the early European thinking, namely in Plato's philosophy, that preaches a society of servile and incapable individuals condemned to obey in the name of a greater good represented by an omniscient authority. Therefore, organized religion is unmercifully classified as dictatorship that provides arbitrariness, intolerance, and irrationality. More than this association between religion and totalitarian forms (echoing Nietzsche, Shelley, and Bertrand Russell's reflections), what holds the interest here is the relationship between autonomy and authority in the aftermath of religious thinking. The fear of autonomy, instrumented by a culture of transcendental authority (and, I would add, any kind of authority besides God), generates a submissive society of individuals that lack responsibility for their actions.

The next chapter focusses on ethics as fear of anarchy, questioning the link between the law and a desirable lifestyle (the Aristotelian "good life"): is the hypothesis of ethical universalism available (as in Sam Harris's controversial theory) or is the relativist subjective moral code the path to follow? Cătălin Ghiță is swinging between the two poles without an explicit answer, as it is not the pursuit of the good life or of freedom that drives the moral stance, but the double fear of anarchy and marginalization. On the one hand, the author insists on the arbitrariness and absurdity of some moral taboos, such as polygamy and euthanasia that are reconsidered as personal options and not as the object of legal action. On the other hand, the essayist states out that a moral code is absolutely necessary in the context of the postmodern relativism, but only a code that is able to transgress the artificial taboos to a practical art, understood as "an unusual form of aesthetics" providing altruism and generosity. Therefore, the "good life" is replaced with the "beautiful life"; aesthetical forms are also moral forms, in the sense that art concentrates on the transitory particularities of life instead of general rules.

Eventually, Cătălin Ghiță explores the inequality of gender as the fear of competition, decoding some "techniques of power" (Michel Foucault) of the patriarchal society that lead to the inequity of gender representation, by addressing some searing issues, such as abortion and prostitution as forms of physical control, as well as advertising as intellectual manipulation over women. Also, the deconstruction of competition advances the possibility to redefine the very concept of "gender": instead of classifying the population based on a "map of power" (in Foucault's terms), it is more important to accept the fluidity of gender demonstrated by neurosciences (it became a fact that there is no such thing as "pure gender"), and to question the utility of the concept in our society. In fact, whether we think that gender is a well-defined category or accept that it is a result of social production, or even a result of language performance as, for example, in Judith Butler's thinking (see *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, New York/ London, Routledge, 1990, second edition 1999), the real dilemma regards its practical implications, and Cătălin Ghiță suggests that gender become futile when confronted with problems of social equality.

The subsequent chapter analyses the idea of patriotism as fear of the Other. Nationalism has been interpreted as a construct, a matter of social, geopolitical and cultural imaginary preceding the nation state (it is Benedict Anderson's merit to have defined the nation as an "imagined

community"). In his turn, Cătălin Ghiță considers that nationalism is, in fact, the expression of an emotional impulse that was politically and culturally instrumented, namely the fear of the Other, that is seen, in Emmanuel Lévinas's terms, as the absolute stranger, the alterity, fascinating and yet menacing. Therefore, what defines the nation is the fear of unfamiliarity and not the collective identity. The gain of this chapter resides in the analysis of patriotic poetry, both in Western and Eastern European cultures, as an example of manipulation of fear by means of discourse, emphasizing our superior and their inferior set of values. Poetry is reconsidered in its performativity, meaning it produces affect and functions as social action. Indeed, the national discourse, and poetry is the best example, carves the national feeling, and generates the national mythology. In Romania, for example, it was the '48 Generation that brought the concept and the emotion of nationalism as the result of contact with the Western culture, and then developed it in concrete actions such as 1848 revolution. Also notable is Pascale Casanova's point of view (*Republica mondială a literelor* [*The World Republic of Letters*], trad. Cristina Bîzu, București, Editura Curtea Veche, 2007), which considers that the rise of national literatures is conditioned by relations of power between the Centre and the periphery, in which case the marginal literatures create difference in order to enter the space of world literature. To return to Cătălin Ghiță's perspective, the obsession with borderlines and national difference is the consequence of humans' battle for supremacy, and the rational response is to replace the national community with the cosmopolite community that is able to overcome any kind of adversity.

Further on, work is read as fear of gratuitousness. Rooted in the Protestant ethics, as Max Weber demonstrates, work, or at least productive work, promotes the image of the active agent, prized and gratified by society, in contrast with the contemplative life. On the contrary, Cătălin Ghiță thinks that the correlation between work and value is artificially constructed through concepts such as "efficiency", "utility" or "sense of property" as response to an existential fear. In this case, work functions as a compensation and reward for the human psychic, inefficiency and unproductiveness being equivalent to the absence of meaning in life. The author analyses two cultural paradigms that describe opposite attitudes toward work: the Robinson Crusoe and the Oblomov cases. While Defoe's character is the figure of the early middle class capitalist that lives according to the work ethics, Oblomov is the archetype of the dreamer for whom contemplation is the way to make a living. Of course, *in extremis* are situated the decadents who escape labour in order to transform their lives into a piece of art. However, Cătălin Ghiță thinks that work is just a means of subsistence, and not a personal fulfilment. A distorted interpretation of work ethics generates a society that values diligence, hard work or even the desire to work hard instead of imagination that may seem like a disorganized activity.

The last chapter elaborates on the idea that culture hides a fear of forgetting and seeks a modality to stop time. The author believes that culture is organic and hence subdued to a process of ageing, in which case the canon of eternal art is just an artificial way of preservation (beautifully associated with a state of induced coma). The idea of culture as institution is against the real nature of culture that is resistance to any form of canonization. Personally, I agree with the temporality of culture, as culture is dependent on historical, sociological, mental, or economic circumstances, on the reading practices, on the media (compare only the oral and the written forms), on the collective representations of some communities etc. Nonetheless, the relation between culture and the process of remembering/forgetting is more complex than the one described here. Jan Assmann (*Memoria culturală. Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice [Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination]*, trad. Octavian Nicolae, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2013) introduces the concept of cultural memory, an artificial structure operated by specific cultural agents that is not equivalent to tradition, patrimony or the canon. Assmann thinks that, in fact, cultural memory is a connective structure, meaning it re-enacts the past according to the needs of the present. In this case, culture does not only preserve certain artefacts, but it also revives them and puts them into circulation.

Cătălin Ghiță's book rediscusses some key concepts of the history of mentalities in connection to the human affect, problematizing the way emotions shape our intellectual universe, but also the way they are instrumented and manipulated through culture. To conclude, I would like to comment on the idea that the central figure of the postmodern age is *homo timidus*. Indeed, I think that despite its freedom and relativism, shyness is one of the main emotions of the 21st century, an emotion that determines people to seek authority, security and comfort before freedom and self-fulfilment.

Maricica MUNTEANU
Romanian Academy Iași Branch
The "A. Philippide" Institute of Romanian Philology

CONSTANȚA VINTILĂ-GHIȚULESCU (ed.), *Sexualitate și discurs politico-religios în societatea românească premodernă* [*Sexuality and Political-Religious Discourse in the Romanian Pre-modern Society*], Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza", 2016, 341 p.

What has mostly lacked in the historical perspective on Romanian premodern society was the interest in themes closely related to the intimate, daily lives of citizens in the Romanian Principalities. These were regarded as external or – at best – auxiliary to the national and international socio-political and institutional phenomena; in other words, they could not be employed to explain issues on a greater scale. Studies that expressed interest in the "mundane" and seemingly apolitical realities preponderantly ignored precisely their political and ideological importance for the evolution of the Romanian modern society. They were regarded as *Cultural Studies*, with no other aim besides a documentary one.

The volume *Sexuality and Political-Religious Discourse in Romanian Pre-modern Society*, edited by Constanța Vintilă-Ghițulescu, takes into consideration both the ways in which the object of sexuality and that of sexual life was symptomatic for the ideological environment of this period and the modalities in which it had actively participated to the institutional and sociological development of the Romanian Principalities in the 18th and 19th century. The methodology of most of the studies in this volume is similar to the one developed by the Annales school; however, Liviu Pilat observes in his contribution ("Gender, Sexuality and Power in the Middle Ages: Romanian Concepts and Perspectives") that the appropriation of the methods of the Annales school in the post-communist Romania is characterized by an anti-Marxist attitude, determined by ideological reasons and not by theoretical adversities. Therefore, the political factor is generally ignored, a problem this volume attempts to redeem. Another methodological approach implied by the present studies borrows from Foucault's view on history, from whose perspective sexual phenomena are being discussed as political, social, religious and institutional power mechanisms that participate to the internal transformations of the State. The book succeeds in portraying the relationship between sexuality and the socio-political element during the laicization of the Romanian state.

The key elements of such an approach to sexuality include the analysis of social life, religion, politics, the medical system and the education of this period. The contributions aim to describe the relationship of these factors with the issue. However, these individual attempts converge in offering a broader perspective on the discourse on sexuality in this epoch. It can be observed how different forms of sexuality, despite being socially and religiously (therefore, ideologically) anathematized and sometimes even declared illegal, were a decisive part of citizen life and actually

tacitly accepted. Sexuality in itself was not the main concern of the clerical domain either: Petronel Zahariuc's study, "A few considerations about the Orthodox priesthood and the morals of the Moldavian Christians (the half of the 18th century – the beginning of the 19th century"*)*, proves that the theoretical view on sexuality of the Orthodox Church was not properly institutionalized, since most of the Moldavian priests were members of the rural community and some of them were illiterate. However, the sexual factor was still addressed with reluctance, but only in given cases. Sexuality as a discourse was a socio-political instrument that condoned the patriarchal power relationships and the xenophobic attitude of the citizens. Constanţa Vintilă-Ghiţulescu's essay ("Following celetnica Chiriiachi: on morals and sexuality in the Romanian society of the 18th century") shows how women were the principal victims of sexual interdictions during these times: the social status of the promiscuous female actors, either prostitutes or simple women, had an impact that impacted even the legislation of the Principalities, a state of fact also legitimized by the clerical domain. The main fear of citizens was also related to the foreigners' contribution to the "alluring" of women: "alterity plays an important role in the constitution of the accusations" (19). Liviu Pilat argues that political power itself made the promiscuous behavior of certain rulers possible; however, this problem raises the community's interest only inasmuch as it is related to a subsequent religious conversion (to Islam, for example). However, despite the fact that the general attitude towards these phenomena does not fundamentally change, the end of the 18th century marks the moment when "sin slips from the incidence of law" (49). This is also the period when venereal diseases (especially syphilis) became common issues. Both Bogdan Mateescu and Nicoleta Roman discuss the relationship between sexually transmitted diseases, prostitution and the sanitary system in the periphery and in the Capital. Their conclusions are similar: venereal diseases were an important factor for: 1) the systematic intervention of the state in building hospitals and facilitating the access of patients to medical help and 2) a more organized and institutionalized approach to prostitution. As far as education is concerned, Ramona Caramelea's "«In the critical age for love». Childhood, adolescence, sexuality and public education (sixth-eighth decades of the 19th century"*)* shows that, while the laicization made the state more permissive on issues related to sexuality, education still had the role of repressing and censoring sexual impulses among youngsters, as sexuality continued to be a taboo, barred from interfering with children's moral development.

The problems raised by this volume are important because they contribute to a more accurate view of sexuality in premodern Romanian society. More than being an individual, particular theme, sexuality is a discourse that infiltrates each level of the social and political life. Through the laicization of the State, sexuality shifted from being a publicly censored (but still politically instrumentalized) issue to a more systematically organized one, both from an administrative and a medical point of view. However, as far as ideology goes, the social sphere continued to find itself under the influence of the previous feudal system. This can more easily explain the view on sexuality in later times in Romania.

Mihnea BÂLICI
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of Letters

MIHAELA URSA, *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* [*Eroticon. A Treatise on Amorous Fiction*], București, Cartea Românească, 2012, 216 p.

Mihaela Ursa's *Eroticon*, playfully subtitled "a treatise on amorous fiction", is an essay in the fields of comparative studies, the history of ideas and, last but not least, the literary theory/aesthetic of reception about what could be termed as the "unseen life" of emotions and feelings. Very similar to the characters created by Chrétien de Troyes or by Jane Austen, whose lovesickness is pinned to the "errors in reading and interpreting the signs of the invisible world", the readers of love fictions are – in Mihaela Ursa's view – the (most often willing and happy) victims of the "self-identifying/immersive" potential of this type of literature. By design, the volume discloses and discusses specifically the "artistic tricks" used by love fictions "to express the promise of life-as-literature", emphasising the series of interpretative misuses and shifts of meanings generated by the – intended or unintended – non-recognition of the cultural/scholarly nature of love. For this reason, the "treatise" promised by *Eroticon* proves to be, in fact, a reader-friendly companion to the dismantling of some of the most influential clichés attached to love literature.

The power of the erotic emotions/feelings found in books to pass as "true" or "authentic" and, thus, to prompt mimetic attitudes and behaviours or even mythologies is explained by Mihaela Ursa using the two major components of love fiction: the eroticon and erotology.

On the one hand, the eroticon, defined as an "undiluted", "nuclear visual image", a narrative staging which allow us to "see" rather than to "read" the amorous plot, enables a demonstration on the need (in the love feeling) of a ritual script encoding its affiliation to the conventions of a sociocultural community relatively easy to pin down chronologically. The exegete mainly analyses the eroticon of the window/balcony (of contemplation and of passion) and the one of the theatre (of action and of seduction), deemed as fundamental units of classic love fictions, snapshots not of love alone, but also of the typical mind-set of the Middle Ages, the Renaissance and, respectively, of the Romantic age. Panning over the strategies of discourse-iconic organisation of love, which have grown to be increasingly more arborescent and more refined through time, *Eroticon* convincingly destabilises "the innocent belief that love is tied to spontaneity and to the games of the unforeseeable". Thus, the case study focusing on the "woman-as-nature" – "man-as-culture" relation is symptomatic; it starts from the biblical *Genesis*, it goes on to the myths of Don Juan and Casanova, it draws in Ovid's *Art of Love* and the Shakespearian *Taming of the Shrew* and it arrives at Süskind's *Perfume*.

On the other hand, erotology, "a pseudo-explanation, a pseudo-theory or even an ideology of the Eros, an identity code of 'true' love or of the 'nature' of love" prompts the critical revisiting of famous misreadings. While, in the first half of the book, dedicated to the eroticon, the analysis of the image/iconic figures was predominant, in the sections focusing on the configuration of erotologies, Mihaela Ursa frequently adopts an almost traditional text criticism, paying attention to stylistic, rhetoric, narratological structures too easily overlooked. Classic love texts/texts about love are reread beyond or against the clichés gathered over decades of critical reception. The legend of the androgyne in Plato's *Symposium* finds its gravely metaphysical dimension invalidated by a demonstration of the parodic-burlesque character of Aristophanes' speech, just as, in platonic love, the author emphasises the predisposition to both physical beauty and the homoerotic relationship. Likewise, the representations of love as sickness, as a curse, as a mystical experience, respectively as an idyllic projection are redefined by proving their estrangement from the natural, respectively the total conformity to artifice and to the cultural. In this respect, the case of the paradoxical love in Longus' pastoral novel is revealing. Despite the ingenuousness, the idealism, the natural simplicity and freshness with which the love between Daphnis and Chloe is usually identified, their relationship follows the logic of "affective accumulation". In order to become a

couple, the two young people need the old Philetas and the "sexual wolf-woman" Lycaenion, two "teachers of lovemaking", mediators of the "complex art of love": "A close connection between lovemaking and pedagogy lies beneath the idyllic fiction in which nature alone cannot teach you anything. It is precisely there that love is more dependent on culture and artifice rather than on nature". The pages focusing on the erotology of "love as psychology" are also memorable; they submit a captivating parallel reading of the novels *Madame Bovary* and *Anna Karenina*. The anti-romanticism of Flaubert's protagonist ("In lieu of the romantic immersion in emotion, like in a water swirl, Emma strikes an emotive pose. [...] Motivationally, she is much closer to the bankers' suicides during the crisis of the 1930s than to Werther's suicide over love loss and uncompromising grief") is strengthened by the anti-bovarism of Tolstoy's heroine ("when she dreams of herself replacing the characters she reads about, Anna Karenina dreams that she invades their life with her own personality, with her own life, forcing them out, to make room for a vital force and for a will to live too big to fit her own life") to conclude that Charles Bovary stands for a "triumphant" bovarism. For him, and, in fact, for most of the characters in Mihaela Ursa's book, "emotion itself has become less important than its precise encoding".

For these reasons, despite the fact that it pleads for "a reconnection with the original meanings of literature as an invention of worlds, as a pure and simple delight", *Eroticon* is an antidote for those who want to fall in love like in the novels. Love fictions should not just be (re)read; they should also be understood beyond the patterns dictated throughout the years.

Cosmin BORZA
Romanian Academy Cluj-Napoca Branch
"Sextil Puşcariu" Institute of Linguistics and Literary History

SIMONA VASILACHE, *Cinstite obraze, moftangii şi domni* [*Dignified Figures, Triflers and Gentlemen*], Bucureşti, Cartea Românească, 2012, 157 p.

In recent critical and cultural studies, honor, alongside other concepts such as revenge, shame, guilt, has benefited from consistent studies and exhaustive histories (with some key references including James Bowman's *Honor: A History*, Alexander Welsh's *What is honour? A Question of Moral Imperatives* and *Honour and Shame: The Values of the Mediterranean Society*, edited by J.G. Perestiany). Whether these concepts are purely discursive projections of ineffable sentiments or functional abstractions that can be employed in the analysis of literary discourse is subject for numerous debates. Simona Vasilache's volume opts for the former approach, analyzing honor in the Romanian literary discourse as it is materialized through three different eras – the Romanian Romanticism, literature written in the pre-war period and, finally, the novels written in the interwar period. The author employs an intelligent linguistic game in order to synthesize the three autochthonous variations of honor: the honor of the *made*, the honor of the *make-believe* and, finally, the honor of the *unmade*. One of the three phrases used in the very title of the book, "cinstite obraze" (which roughly translates to "dignified figures") has quite a career in the Romanian language. At first employed in the clerical discourse, this phrase underwent distinct transformations over the period analyzed in Vasilache's essay, according to the aesthetic and ethical canons of the time. This is why the author warns us from the very start that "characters have an honor that belongs less to the individual and more to the epoch" (5).

If, in Western culture, "honor as shame" (specific to the pre-modern period) is replaced with "honor as guilt" in modernity, for the Romanian cultural space the concept of honor remains bound to pre-modern thinking as late as the nineteenth century. This accounts for what Simona Vasilache

assesses on the Romantic view on honor: it is simultaneously defendable in the public sphere and nation-bound (following the tradition of the Moldavian chroniclers), canonical and a sign of civility, militant and collective: "The 'dignified figures' do not belong to the clerical-literary era that established the phrase, but to a Romanticism that reiterates collective honor. A communal honor that, historically speaking, was never familiar to our culture in any of its forms, "neither in chivalrous acts, nor in public service, traditions of monuments, or grateful memory" (26). The plural sense of honor in Romanticism is thus linked to serialized forms of representation in the Romanian Romantic poetry.

The second part of the volume is concerned with honor in the "transitional", pre-war period. Here, the author identifies a shift from "honor" to "honorable" – an adjective that saturates, for instance, I.L. Caragiale's literary discourse in order to unmask the moral levity and waywardness of his characters. This apparent honorableness that characterizes the transitional period is explained by Simona Vasilache through the use of "caprice": the favor (which is the premise of caprice), the trifler (the agent of caprice), the family honor (seen as a transcendental form of caprice), justice (as the instrument of caprice) and finally the claim (which cycles back to the favor) are all both echoes and part of the vicious circle of this central notion. Simona Vasilache treats all these elements independently, with copious amounts of literary interpretation of canonized literary works that manages to go beyond the canonized readings of these works. One such original interpretation is the one on *O scrisoare pierdută* (*A Lost Letter*), which employs the literary device of the misplaced letter threatening the family honor, a frivolous device that could only gain core relevance in modern literature. The author compares this letter to the one from *Romeo and Juliet,* that also went astray, only to conclude that: "Small things, in more recent times, make literature" (p. 104).

The last part of the study is dedicated to the "ladies" and "gentlemen" of the interwar period. During this era, honor becomes one of the self, but this is also the period in which honor meets its inevitable modernist dissolution. Simona Vasilache chooses to discuss the concept of honor in the interwar period not through its materializations (which are few and subjected to inauthenticity, dilution, and pathologic contortions) but through the inherent lack of Romanian literary works that would have managed to create a pertinent representation of it. For example, in regard to the typology of the successful woman, Vasilache concludes that it is absent "from our interwar literature. All [women] have an obstacle – too ambitious, too greedy, too fashionable. Could it be that this is because both honor and success are handled by men?" (p. 143).

Simona Vasilache's essay ends with challenges for further studies. For the time being, the concept of honor and its manifestations in Romanian literature are all but exhaustively analyzed in her treatise, and the artistic profile of the concept is cleverly mapped, as well as originally exemplified through several key interpretations that could very well be considered as key references in some cases.

Emanuel MODOC
Romanian Academy Cluj-Napoca Branch
"Sextil Puşcariu" Institute of Linguistics and Literary History

CONSTANTA VINTILĂ-GHIȚULESCU, *Patimă și desfătare. Despre lucrurile mărunte ale vieții cotidiene în societatea românească. 1750–1860* [*Passion and Pleasure. On the Little Things of Romanian Everyday Life. 1750–1860*], București, Humanitas, 2015, 484 p.

The author provides an interdisciplinary survey of the collective imaginary of "the first Romanian modernity" by employing the lines of Oswald Spengler's historical philosophy. The so-called "little stories" of the past are approached as parts of the general history, "testing smells, odours, flavours, sounds, music, colours, sceneries" assuming the role of unravelling attitudes, gestures and positions typical for the fascinating Far East.

Constanţa Vintilă-Ghiţulescu succeeds in demonstrating that the historical narrative is composed not only of the often occulted historical sources (inventories, commercial charts, notes about businesses, stamps, lithographies, letters, medical documents, travel notes, lordly or religious papers), but also of interpretation, synthesis, imagination, figurative and historical language, denoting an affective sensibility.

For example, the Romanian change in habits and fashion, generated by the transition from the Oriental to the Occidental paradigm, is noticeable in the 19th century verbal manners: Turkish words like "musafirlâcuri" or "egledisiri" are replaced by "ballrooms", "saloons", "conversation" or "waltz". Moreover, food, beyond its well-known biological role, reaches ritualic functions, illustrating the "ipolipsis" as a way of living, mirrored in the proverb "the gipsy gets food when he receives some, the Romanian when he is hungry and the boyar when the chef desires". Children, as well, have their own representation of food; during the summer they stare at the fruit from the churchyard but never eat any, not to be touched by "the dead's grease", a warning usually made by the priests committed to Christian piety. In a world of hunger and disease, the frugality of the peasants contrasted with the rich and frequent feasts of the boyars, that resembled to a real pantagruelic dinner, counting up to 12 dishes. In the Roznovanu house from Moldavia, the list of sweets included dozens of kilos of sugar, honey and rose petals, water lily petals, cherries, peaches, blackberries, plums and many other fruits, highly guarded as immense values.

Constanţa Vintilă-Ghiţulescu also emphasizes that the feeling of sacredness, manifested especially in the countryside, where the people used to keep religiously the four Lenten periods of the year, was disturbed only by the trade with wine and brandy. This trade became possible because of the mercy and the care of Church leaders, but was vehemently challenged by the peasants, due to either economical or bachic reasons.

The village, autarchic on all its levels of existence, offered practical solutions, written in the medical and folkloric calendar, to all the moral and social problems the community was confronted with, such as drunkenness, "treated" in Moldavia with butter and three chicken eggs previously kept in a tomb for nine days. History never mentioned any proof of the viability of such empiric practices; nevertheless, it is a certitude that the ignorance and superstition which built the rural imagery existed, with some extension in contemporaneity. In the extra-Carpathian space of Romania, characterized by an agrarian way of life, strongly rooted in tradition and in the values of the Church, "the processing of the body, simple gesture education, the control of basic instincts" were identified as a slight opening towards the elite's modernization, which selectively integrated the European etiquette.

Hygiene, the intrinsic component of the road to modern civilization, found itself diversely mirrored in the imaginary depending on the historical period, class differences or house customs; water, for instance, was not an easy acquisition from the point of view of peddled prejudgement, because of the "fear of getting a cold, intimate indecency, the absence of direct links between health and cleaning, poor water quality and the shortage of water supply, the habit of relating bathing with a rite of passage". For a part of the people living in Bucharest, bath would mean

relaxation and pleasure; for the people from the slums − just lust and prostitution. Overall, the habit of having a bath shows a lack of understanding of the role of water, even by those using it.

This is why the doctor became a very important character, although he was rarely present and in permanent conflict with superstitions, morbidity and lack of elementary rules of hygiene. People – as Vintilă-Ghițulescu underlines – had more "faith in riddles, demons and mages; they believed all diseases came from the devils and, when bad things happened to them, they appealed to shamans or old women, to relieve their pain by scratching and incantations". The boyar's house or the poor hut from the slum streets had the same immobility concerning any "physiological needs", which were expelled in the courtyard, away from the house, where the toilets, poetically named "walkers" or "privates", were placed. The rejection of this modern facility had its origins in a widely spread conviction that it was not right to defile the house, as animals did, a common mentality during the 20th century too. The daytime or nocturnal anguishes of the pre-modern people found an escape into "parties", which allowed "bodies to meet" in the ludic universe of love.

The boyars' epicurean life or the daily struggle of the poor living in the streets of the village or in slums were somehow brought together under the sign of "the predictable death", a time of sorrow, reflection, perspective of inheritance for the relatives or joy for the baggers. The performance of the passage was different according to "the position, wealth, times", yet, no one left this world without a last ceremony which brought the event to the attention of the community. Social order accompanied even death, because the passing away of the nobles had to be detailed in newspapers. At the same time, the poor received only one line dedicated to their death, because they died like „fools" in the street. And since death was as expensive as life, being regulated by the Christian tradition of the "sărindare" and by memorial services, the poor left this world hoping that the good and merciful God would place them too in „a bright, green place, where they can rest, where there is no sorrow and sadness". The poor, the baggers, the prostitutes, the newcomers were taken to a communal grave, leaving their identity problem to the Lord, whereas the boyar's body was taken to a churchyard or a monastery, beautifully dressed for his encounter with God. Death as performance, resignation and profit offers a scene where scatological fear mingles with magic rituals of pre-Christian essence in a perpetuum mobile of good and evil, as a dichotomy of human existence itself.

These are only some reasons why Vintila Ghitulescu's book can be read as a historical fresco of a fascinating world placed at the edge of two cultures and civilizations, rendering the image of a hedonistic life in a permanent struggle for survival.

Marius LUP
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of History and Philosophy

MIHAI CHIPER, *Pe câmpul de onoare: o istorie a duelului la români* [*On the Field of Honour: A history of the Romanian Duel*], București, Humanitas, 2016, 360 p.

Mihai Chiper's study explores a rather overshadowed aspect of the Romanian culture and society: the challenge to duel in order to "satisfy" someone's honour. The author proves the extent of this social phenomenon during the 19th and 20th centuries by invoking the personalities implied in such so-called "honorable affairs": Nicolae Bălcescu, Christian Tell, Dimitrie Bolintineanu, Cezar Bolliac, Al. Ioan Cuza, Mihail Kogalniceanu, Duiliu Zamfirescu (also known as *Duelius Superbus* due to his notoriety on the duel stage), Dimitrie Spiridon Inglezi, Toderaș Balș, Lascar

Rosetti etc. Even though this habit was not so common on the territory of Romania as it was in England, France or Italy, *Pe câmpul de onoare: o istorie a duelului la români* identifies – between 1821 and 1940 – no less than 1249 cases of "honourable affairs", of which 424 ended with a duel.

As there is not too much research regarding the duel of the Romanians, but only brief comments in studies on other topics, Mihai Chiper begins his book with a brief introduction on the subject of the duel in Europe. Having medieval traditions and codifications, the duel comes to be considered a civilized way to resolve a dispute. It reaches the Romanian space as most of the European ideas do: through the young people educated abroad, who take over this custom and bring it to their country. The reaction of Romanians to duels is related to the various meanings different social strata offered to *honour*. For example, those considered noble man are easily offended and end up on the field duelling, while people of lower social status approach honour as a ridiculous thing to fight over. That is why the duel becomes a sign of nobility, implying some strict rules: the duelists must consider each other equal in honour, prestige and moral integrity, otherwise the duel can be denied on the grounds that the opponent does not meet the required standards.

It hardly comes as a surprise that the statistical analysis made by Chiper involves only some socio-professional categories: "officers claim satisfaction in 62.75% (219 cases), being challenged in a proportion of 37.25 % (130 cases); politicians claim satisfaction and are provoked in equal proportions – 48.51% (114 cases) and 51.49% (121); journalists are by far the most challenged professional category in the duel: only 29.09% (48 cases) have honourable business as a result of their challenges, in the remaining 70.91% of cases (117) they are provoked".

Consequently, *Pe câmpul de onoare: o istorie a duelului la români* can delineate the main mentality mechanisms the practice of the duel emphasizes: "The duelists did not perceive themselves as violent men, nor as barbarians or primitives. On the contrary, they considered the duel to be an instrument of civilization for the primal instincts of men, because it essentially proposed a socially positive exercise: promoting mutual esteem and pacifying relationships". So, men of the 19th and 20th centuries were not barbarians or primitives, but they had a primal instinct that had to be tamed by practicing the duel. Moreover, since it is a practice of the high society, inferior social classes, considered brutal, cannot civilize themselves by duel.

As said above, an important part of this book consists in details on how duels are regulated either by informal codes of honour or by the legislation. In the case of the Romanian Old Kingdom, the duel is strictly forbidden by law; however, the measures taken when duels do happen are selective – some participants in these "honourable affairs" are accused and incriminated, some are only fined, while others are completely overlooked, all these decisions being made according to the social position of the participants in the duel. One interesting thing is that even the legislation mentions that the duel is a noble activity, a "villainy characteristic of the boyars". A revealing example the author gives is the duel between a councilor of the capital, George Florescu – an honourable member of the society, and N. Ioanid, also a member of the Communal Council, who dares to question the Florescu's leadership. This case discloses how diverse were the vision about the duels: Ioanid, a grocery store keeper, is not affected by being called a man without honour; for him, as a practical man, the duel is simply a waste of the time and of lives.

Another important aspect focused by Chiper regards the codes of honour governing the duel. They illustrate who has the right to duel ("an honorable man in the highest sense of the word"), the steps leading up to the duel itself, how the challenge has to be made, the weapons used and how they are chosen, the role of the witnesses, the duel timing, the fight and the situations where it could be stopped, the age of the participants, arbitration and the jury of honour, etc.

After World War I, the practice of the duel is diminishing, but this method of resolving conflicts remains in the practices of Romanian public space. As Chiper shows, although it had been so often qualified as "outdated" and "alien" to the "habit of the land", the duel "survives well and promotes the imperative of the code of honour with the same insistence". Only at the end of the interwar period one can find an ever-lower number of "honourable affairs", which disappeared completely during the communist period. This is especially true because of the mutations that took

place in the collective consciousness. The question asked now is "How do good citizens behave, respecting the laws of the state, without compromising their personal honour?" Moreover, men begin to realize that they are often the only ones who financially support the family and that their honour lies more in the ability to do so than in putting their lives at risk.

Among the most important achievements of this study is the establishment of the role of the duel in modern Romanian society, a topic now offering the possibility of a new perspective on the Romanian culture. Basically, Mihai Chiper's book describes the structure of the Romanian society and, mostly, the upper class's way of solving social problems. There are also two or three major questions raised by his study, which awaken curiosity and demand to be answered: As the author offers statistics of the frequency of duels only for the Romanian Old Kingdom, how do honourable affairs look like in Transylvania and Bucovina? What is their frequency before and after World War I and how does the duel change after the Great Union?

Iuliana FERENŢ
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca
Faculty of History and Philosophy

CONTRIBUTORS

Ioana Bican, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.
Author's coordinates: Babeş-Bolyai University, 21 Horea Str., 400174 Cluj-Napoca, Romania. Email: ioanaboth@gmail.com

Guillaume Brie, Ph.D. Researcher, Centre Interdisciplinaire de Recherche Appliquée au champ Pénitentiaire (Cirap) à l'Ecole Nationale d'Administration Pénitentiaire (Enap).
Author's coordinates: 440 Avenue Michel Serres, 47916 Agen, France. Email: Guillaume.Brie@justice.fr

Liliana Burlacu, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Puşcariu, Romanian Academy.
Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Puşcariu, 21 Racoviţă Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: burlaculiliana10@yahoo.fr

Doru George Burlacu, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Puşcariu, Romanian Academy.
Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Puşcariu, 21 Racoviţă Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: doru.g.burlacu@gmail.com

Valérie Cavallo, Ph.D. Associate researcher, Esthétique, Pratique et Histoire de l'Art, Université Paris 8.
Author's coordinates: Bâtiment A – salle A 069, Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis Cedex. Email: valerie.cavallo@icloud.com

Amalia Cotoi, Drd. Researcher at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.
Author's coordinates: Babeş-Bolyai University, 21 Horea Str., 400174 Cluj-Napoca, Romania. Email: amaliacotoi@gmail.com

Vesna Elez, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Philology, University of Belgrade.
Author's coordinates: Faculty of Philology, University of Belgrade, 3, Studentski trg, Belgrade Email: vesna.elez@fil.bg.ac.rs

Daiana Gârdan, Drd. Researcher at the Faculty of Letters, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca.
Author's coordinates: Babeş-Bolyai University, 21 Horea Str., 400174 Cluj-Napoca, Romania. Email: alexandra.gardan@gmail.com

DACOROMANIA LITTERARIA, V, 2018, pp. 205–206

Gabriela Glăvan, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Letters, History and Theology, West University of Timişoara.
Author's coordinates: West University of Timişoara, 4 Vasile Pârvan Str., 300223 Timişoara, Romania. Email: gabrielleglavan@gmail.com

Sandra Lemeilleur, Ph.D. Associate Researcher, Centre de Recherche MICA, Université Bordeaux 3.
Author's coordinates: Centre de Recherche MICA Bat. MSHA Domaine Universitaire 10, Esplanade des Antilles 33600 PESSAC F-33607 Pessac Cedex. Email: sandralemeilleur@yahoo.fr

Laura Marin, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest.
Author's coordinates: University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Str., sector 1, Bucharest, Romania. Email: laurammarin@gmail.com

Alexandru Matei, Ph.D. Associate professor at the Faculty of Letters, Ovidius University, Constanța.
Author's coordinates: Ovidius University, Constanța, 1, Aleea Universității, Constanța, Romania. Email: amatei25@yahoo.com

Alain Mons, Ph.D. Professor, MICA, Université Bordeaux 3.
Author's coordinates: Centre de Recherche MICA. Bat. MSHA Domaine Universitaire 10, Esplanade des Antilles 33600 PESSAC F-33607 Pessac Cedex. Email: alainmons03@gmail.com.

Nicole Pietri, Ph.D. Researcher at the AIAC-EDESTA, Saint-Denis University, Saint Denis.
Author's coordinates: Université Paris 8, 2 rue de la Liberté, 93526 Saint-Denis, France. Email: nicolepietri@orange.fr

Richard Spitteri, Ph.D. Professor at the Department of French, University of Malta.
Author's coordinates: University of Malta, MSD2080 Msida, Malta. Email: richard.spiteri@um.edu.mt

Hajer Tabakh, Drd. Researcher, École Doctorale Littératures françaises et comparée, CELF, Lettres Sorbonne Université, Paris.
Author's coordinates: Lettres Sorbonne Université, 54 Rue Saint-Jacques 75005 Paris, France. Email: hajer.tabakh@yahoo.fr