



**DACOROMANIA
LITTERARIA**

FONDATOR: SEXTIL PUŞCARIU

CONSILIUL DIRECTOR

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), OVIDIU PECICAN (Cluj-Napoca),
ION SIMUȚ (Oradea), T. SZABÓ LEVENTE (Cluj-Napoca),
CĂLIN TEUTIŞAN (Cluj-Napoca), GISÈLE VANHÈSE (Calabria),
CHRISTINA VOGEL (Zürich)

COMITETUL DE REDACȚIE

EUGEN PAVEL – *director*
ADRIAN TUDURACHI – *redactor-șef*
MAGDA WÄCHTER – *redactor-șef adjunct*
COSMIN BORZA, DORU BURLACU,
IOAN MILEA, DORIS MIRONESCU, MAGDA RĂDUȚĂ,
ANDREI SIMUȚ, ADRIANA STAN,
LIGIA TUDURACHI (*secretar științific de redacție*), LAURA ZĂVĂLEANU

© Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”

ISSN 2360 – 5189
ISSN-L 2360 – 5189

COMITETUL DE REDACȚIE
400165 Cluj-Napoca, Str. Emil Racoviță, nr. 21
Tel./ fax: +40 264 432440
e-mail: institutul.puscariu@gmail.com
web: <http://www.dacoromanialitteraria.institutul.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 și Istorie Literară „Sextil Pușcariu”

DACOROMANIA
LITTERARIA

Vol. I

2014, nr. 1

SUMAR • SOMMAIRE • CONTENTS

La nouvelle critique biographique en Roumanie: politiques et modèles The new biographical criticism in Romania: politics and models

Dossier coordonné par / Edited by
Antonio Patraș, Adrian Tudurachi

La nouvelle critique biographique en Roumanie: politiques et modèles. Argument / 5

Jérôme MEIZOZ, *Quelques enjeux des genres biographiques / 8*

Politiques / Politics

Mircea ANGHELESCU, *The New Biographism / 13*

Ion SIMUȚ, *La Biographie et la littérature de confession après 1989. Suivi de quelques repères chronologiques des études biographiques en Roumanie (1932-2013) / 19*

Magda RĂDUȚĂ, *Les choix justes. Quelques éléments de réflexion sur l'objet de la biographie sociolittéraire / 28*

Ilina GREGORI, *La Biographie à l'épreuve: plaidoyer pour l'expérimentation / 41*

Roxana PATRAȘ, *The Art of Swerving from Biography / 57*

Radu VANCU, *Biographisme, confession, individuation: la poésie entre psychocritique et sociopoétique / 73*

Modèles / Models

Adrian TUDURACHI, « *Désir national* » et vie vouée dans les biographies du XIX^e siècle / 82

Antonio PATRAȘ, *The Idea of Biography in G. Călinescu's Work / 94*

Doris MIRONESCU, *The “New Autobiography” in 1930s Romania: M. Blecher, The Illuminated Burrow / 107*

Ligia TUDURACHI, *Biographies réelles/ biographies fictives. Quand les écrivains deviennent personnages de roman / 118*

Magda WÄCHTER, *On a Manifesto-Book: Literature in peril by Tzvetan Todorov / 129*

Oana FOTACHE, *The Writer's Invention. Fake Biographies and Realistic Effects in Nabokov's Sebastian Knight / 135*

Laura PAVEL, *Reinventing the Archive of Literary History. The Role of Biographical Fictions / 145*

Documents

Leonte IVANOV, *Realități basarabene în corespondență lui Ivan Aksakov* / 159

Comptes rendus / Book Reviews

Mircea Anghelescu, *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea [La porte noire. Les écrivains et la prison]*, București, Cartea Românească, 2013 (Magda Răduță) / 177

Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei [The Life of M. Blecher. Against Biography]*, Iași, Timpul, 2011 (Adriana Stan) / 179

George Neagoe, *Asul de pică: Ștefan Aug. Doinaș [L'as de pique : Ștefan Aug. Doinaș]*, București, Cartea Românească, 2013 (Gianina Druță) / 181

Liana Cozea, *Al doilea Eu [The second I]*, București, Cartea Românească, 2013 (Mara Semenescu) / 183

Antonio Patraș, *Scriitorul și umbra sa. Geneza formei în literatura lui E. Lovinescu [L'écrivain et son ombre. La genèse de la forme dans la littérature de E. Lovinescu]*, I-II, Iași, Institutul European, 2013 (Leontina Copaciu) / 185

Claudiu Turcuș, *Est-etica lui Norman Manea [Norman Manea's Aesthetics]*, București, Cartea Românească, 2012 (Cristina Gogăță) / 186

Eugen Simion, *Genurile biograficului [Les genres du biographique]*, I-II, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008 (Livia Iacob) / 188

Ilina Gregori, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă [Cioran. Suggestions for an Impossible Biography]*, București, Humanitas, 2012 (Iulia Rădac) / 190

Simona Sora, *Seinfeld și sora lui Nabokov [Seinfeld and Nabokov's Sister]*, Iași, Polirom, 2014 (Andreea Mironescu) / 191

Mihai Iovănel, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian: o monografie ideologică. [Le Juif improbable. Mihail Sebastian : une monographie idéologique]*, București, Cartea Românească, 2013 (Andreea Coroian) / 193

Bianca Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică [Photo de groupe avec des écrivaines oubliées. La prose féminine de l'entre deux-guerres]*, București, Cartea Românească, 2011 (Arina Neagu) / 195

Contributeurs / Contributors / 197

LA NOUVELLE CRITIQUE BIOGRAPHIQUE EN ROUMANIE: POLITIQUES ET MODÈLES

ARGUMENT

Il y a moins de dix ans, des voix ont commencé à s'exprimer ouvertement en Roumanie en faveur du retour d'une critique biographique. Dan C. Mihăilescu (n. 1953), un des plus importants chroniqueurs roumains, a initié une campagne pour ce qu'il avait appelé « néobiographisme ». Ilina Gregori (n. 1943), savante d'origine roumaine qui a fait carrière dans l'espace académique allemand, a mis en circulation deux concepts expérimentaux, « parabiographie » et « onirobiographie », pour les appliquer au cas de Eminescu et Cioran. Le livre de 2005 de Mircea Anghelescu (n. 1941) s'appelait *Littérature et biographie*, l'essai de Doris Mironescu (n. 1979) paru en 2011 titrait *La vie de M. Blecher. Contre la biographie* et une vaste synthèse réalisée par Eugen Simion (n. 1933) visait *Les genres du biographique*. Le mot « biographie » était devenu agrippant, un véritable *buzzword*, et une fois avec, tout un vocabulaire et une collection d'objets de la réflexion littéraire ont été tacitement réinvestis. Antonio Patrăş (n. 1973) a présenté son cycle d'essais sur la littérature des critiques comme une enquête de la « personnalité ». Mais bien d'autre recherches récentes se sont revendiquées tout simplement d'un intérêt pour l'« homme » et d'un effort de « reconduire l'attention vers la présence réelle (de l'écrivain), et non pas à son être de papier », comme écrivait Doris Mironescu dans la préface de son livre. Comment y est-on arrivé ? Car visiblement, en dehors d'une volonté commune de faire sens à travers le procédé biographique, les acteurs de cette réhabilitation de la critique biographique n'appartaient pas à la même génération ni à la même « école », ne partageaient pas les mêmes opinions littéraires, ne suivaient pas un seul et unique projet.

Sans doute, y a-t-il un contexte favorable pour l'expression d'un intérêt pour la « vie », immédiatement après la chute du régime totalitaire. On a assisté ainsi, après 1989, à une décennie de récupération de la mémoire entravée par le communisme : publication des journaux de détention, redécouverte des vies et des personnalités (auteurs interdits ou défigurés par la propagande, diaspora et émigrants), dévoilement des pratiques de la censure, ouverture des archives des institutions oppressives. Et pourtant, la critique biographique n'est pas vraiment une réalité des années '90, mais plutôt une découverte des derniers dix ans. Plus que les biographies affectées par le communisme, elle fréquente les écrivains classiques, Eminescu, Cioran, Caragiale. Et il n'est pas rare de voir une biographie annoncer ou même revendiquer un travail de relecture et de réinterprétation. En fait, l'essor de la critique biographique est moins lié à l'âge de la mémoire inauguré après 1989, qu'à un autre « âge » – de

remise en question des limites de la réflexion littéraire. Acquisition relativement récente en Roumanie, l'inquiétude par rapport à ce qu'on aperçoit comme manque d'efficacité des études littéraires (et où s'articulent confusément la dénonciation des approches formelles, de l'ordre univoque des valeurs, ou des critères « esthétiques »), s'est manifestée surtout après 2005 dans de nombreux débats menés dans la presse culturelle. Les études biographiques ont fait spontanément écho à ces préoccupations et ont participé au questionnement des moyens et des enjeux des études littéraires. À travers la technique biographique, Dan C. Mihăilescu s'est proposé « un retour à la nature originale du texte », capable de s'affranchir de l'épaisseur des commentaires. Mais même l'intérêt montré à la vie d'écrivain est apparu comme une modalité de justifier la réflexion littéraire dans son rapport au réel et à la société : une politique en somme, vouée à opérer par la biographie un changement dans le monde des lettres. Peut-être a-t-on investi le biographisme plus qu'il ne valait pas ; il ne reste pas moins un vaste champ d'interrogations, de circulation des méthodes et des concepts, d'inquiétude épistémologique et d'enthousiasme.

Si on cherche à s'orienter dans le foisonnement contemporain des études biographiques en Roumanie on arrive à distinguer trois « programmes » assez différenciés du point de vue de leurs ressources et de leurs questionnements. Il y a d'abord une critique biographique dédiée aux vies affectées par le régime totalitaire et qui s'intéresse, avec des moyens qui souvent sont celles de la recherche positiviste, aux archives disponibles après la chute du communisme. Dans ce cas-là, le récit de vie est moins important par ses innovations méthodologiques, que par ses révélations et par les contenus inédits qu'il met en circulation. Deuxièmement, il y a une critique biographique avec une importante composante idéologique et sociologique. Elle cherche la possibilité de représenter les positionnements publics complexes, utilisant la biographie comme un cadre qui accueille à la fois l'engagement idéologique équivoque et la situation ambiguë des groupes sociaux marginaux. Enfin, la dernière version de la critique biographique tente – souvent avec des stratégies essayistes – de remettre en question l'identité d'une œuvre ou d'une carrière d'écrivain. Ce qu'elle promet est principalement une circulation libre entre les textes et le vécu, entre le document et l'œuvre, en recomposant les perspectives morales et les gestes herméneutiques. Porteuse d'accents polémiques, elle prend ses distances par rapport à la critique « vieille école », et revendique le biographisme comme une modalité inédite de perception des enjeux esthétiques et de leur signification existentielle.

Notre approche thématique se propose, d'une part d'exposer cette diversité des études biographiques et de leurs valeurs dans la culture roumaine contemporaine. De l'autre, de rendre possible un regard comparatif. C'est que les études biographiques ont regagné leur visibilité en Roumanie après 2005, presqu'au même moment qu'en Occident. L'approche de la vie d'écrivain, dont certaines dates remontent au 2001 (Alain Viala), au 2007 (Jérôme Meizoz), ou encore au 2011 (Bernard Lahire), s'est renouvelée précisément ces dernières dix années. Certes, les

phénomènes ne se recouvrent pas forcément, la réflexion française sur la biographie étant encadrée presque intégralement par la sociologie et par les préoccupations récentes pour les pratiques d'individuation. Ce développement simultané (et non-coïncidant) du thème biographique ne reste pas moins une chance donnée à la comparaison, tant pour identifier les catégories communes, pour ménager un partage des repères, ainsi que pour marquer les corpus bibliographiques alternatifs. Car le parallélisme des références est une réalité : chaque communauté savante a ses propres collections de vérités, ses politiques qui justifient l'attention accordée à la vie, ses autorités qui parlent du « retour à l'auteur ». Il ne suffit pas d'identifier les mêmes thèmes qui traversent des cultures différentes, il faut encore respecter les parcours particuliers et leurs bornes nécessaires – les renvois « obligatoires ». C'est dans ce but que notre démarche comparative s'articule en fonction d'une visée bifurquée : à la fois pour accueillir les références occidentales, et recenser le catalogue des repères roumains du débat biographique.

*

Le dossier est constitué en deux volets, en fonction des points de focalisation annoncés dans le titre : politiques et modèles. « Politiques » d'abord, parce qu'on se propose de cerner les forces et les passions qui agitent une culture littéraire contemporaine : faire état non pas seulement d'un développement quantitatif des études biographiques mais aussi de ses projets, de ses attentes et ses justifications. C'est aussi la raison pour laquelle on a réuni une partie des acteurs de ce « tournant biographique » de la critique roumaine : Mircea Anghelescu, Ilina Gregori, Radu Vancu, Antonio Patrăș, Doris Mironescu. Ensuite, « modèles » – deuxième séquence, plus historique et typologique. On a voulu rendre compte d'une tradition, fatigusement fragmentaire, changeante et plurielle. Les événements qui ont marqué les approches de la vie, les intervalles et les forces historiques qui les ont façonnées constituent un vaste réservoir des ressources biographiques de la littérature roumaine, s'agissant parfois des contextes politiques, des contextes propres à la formation d'une littérature « petite », ou des contextes de vie littéraire. Il n'était pas question de dresser un tableau ayant des ambitions de totalisation, sinon d'illustrer les perspectives depuis lesquelles on aborde le récit de vie en Roumanie, ouvrir la gamme des positionnements possibles, agglomérer les angles de vision – rendre à la biographie une richesse culturelle qui lui est propre.

JÉRÔME MEIZOZ

QUELQUES ENJEUX DES GENRES BIOGRAPHIQUES¹

La réflexion sur le genre biographique a connu un renouvellement important ces trente dernières années dans plusieurs disciplines. Longtemps florissant sur le marché éditorial, la biographie trouve aujourd’hui des formes renouvelées, nourries de la galaxie des sciences humaines contemporaines, comme l’a montré François Dosse dans *Le Pari biographique* (2005). De récents ouvrages élargissent la question à divers genres ou supports, prenant acte du fait que les énoncés biographiques se manifestent désormais dans l’intermédialité (textes, images, sons, objets)².

La question du traitement de données biographiques se pose, peu ou prou, dans la plupart des disciplines des lettres. On gagne sans doute à se pencher de manière interdisciplinaire sur le genre, sa pratique, ses deux acteurs principaux et la « relation biographique » nouée entre le biographe et son personnage³.

Disgrâces de la biographie

Dès le XVI^e siècle, la biographie s’impose comme le genre fondateur en histoire de l’art. La vogue des éloges académiques au XVIII^e siècle, et la profusion du discours biographique sur les écrivains et artistes ont ouvert la voie à la fameuse « méthode biographique » de Sainte-Beuve. En France, celle-ci a fait école au XIX^e siècle et s’est intégrée durablement aux programmes d’enseignement, par le biais notamment de Gustave Lanson et de ses émules. Inculqué à des générations d’élèves, devenu une structure invisible de l’entendement scolaire dans les disciplines littéraires, l’inséparable couple « la vie et l’œuvre » a été sévèrement reconstruit, au XX^e siècle, par les approches formalistes ou structuralistes.

¹ Texte paru en 2008, aux éditions de l’Université de Lausanne, dans les actes du colloque « *La vie et l’œuvre* » *Recherches sur le biographique*, publié ici par l’aimable autorisation de l’auteur, avec une mise à jour de la bibliographie.

² Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft, Hans-Jürgen Lüsebrink (dir.), *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l’autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007.

³ Martine Boyer-Weinmann, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.

Dans la foulée, la biographie traditionnelle a été très tôt accusée de se faire une conception naïve de l'acteur-sujet, de tomber dans l'« illusion rétrospective »⁴, le téléologisme et la dérive romanesque. Le poète Max Jacob se riait, en 1916 déjà, de ce « genre » figé :

Genre biographique.

Déjà, à l'âge de trois ans, l'auteur de ces lignes était remarquable : il avait fait le portrait de sa concierge en passe-boule, couleur terre-cuite, au moment où celle-ci, les yeux pleins de larmes, plumait un poulet⁵.

Témoin de la coexistence de formes traditionnelles désormais interrogées et de tentatives de renouvellement du genre, l'évolution des collections consacrées à la biographie. Chez les historiens, une polarisation règne entre les biographies académiques et les biographies mondaines, destinées au grand public, qui s'accordent des libertés narratives et projectives empruntées au roman. La biographie d'artiste, pratiquée par des écrivains (Maurois, Pourtalès) a été dévaluée du fait de sa propension à mythifier des figures, au risque de l'anachronisme, plutôt que de s'en tenir aux documents disponibles. Ainsi les « grandes biographies », fleuron d'éditeurs à gros tirages durant tout le siècle, ont-elles une réputation ambiguë dans la communauté des historiens. La maison Tallandier, à Paris, par exemple, publiait jusqu'ici des romans historiques et des biographies de facture classique « conjuguant vedettariat et conservatisme politique »⁶. Conscient de son succès commercial mais de son déficit de reconnaissance auprès des professionnels, Tallandier envisage désormais des titres qui ont pour visée de répondre plus précisément aux exigences universitaires. En témoigne la collection « Texto » lancée en 2007 par Jean-Claude Zylberstein. En format de poche, elle a accueilli notamment un *Sénèque* signé Paul Veyne, professeur honoraire au Collège de France⁷. Pariant sur l'érudition, la réflexion mais aussi le divertissement, cette nouvelle collection cherche à cumuler le succès des grandes biographies et le sérieux de la référence académique, à savoir :

[...] réunir biographies d'hommes et de femmes célèbres, tableaux vivants d'époques ou d'événements qui ont marqué le cours des siècles [...]. Livres d'histoire, ce seront aussi autant de récits : vastes fresques ou études et recherches ponctuelles, souvent initiatiques, parfois identitaires, livres d'aventures toujours, individuelles ou collectives.

Romancier et biographe, Pierre Assouline partage volontiers sa réflexion au sujet des biographies qu'il a consacrées à Simenon, Gaston Gallimard ou Henri

⁴ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, Paris, Minuit, 1986, pp. 69-72.

⁵ Max Jacob, *Le Cornet à dés* [1916], Paris, Poésie/Gallimard, 2003.

⁶ François Dosse, *Le Pari biographique*, Paris, La Découverte, 2005.

⁷ Paul Veyne, *Sénèque. Une introduction*, Paris, Tallandier, « Texto », 2007.

Cartier-Bresson. Tout en se donnant une visée de vérité historique, il affirme que l'empathie contrôlée pour le personnage qui l'habite durant plusieurs années lui est nécessaire, tout comme la diversité des procédés littéraires permettant de construire le récit d'une vie. Mais ceci seulement après avoir pris connaissance de toutes les archives disponibles à son sujet.

Reconfigurations récentes

Qu'en est-il des genres biographiques dans la recherche actuelle ? Comment les diverses disciplines de sciences humaines envisagent-elles ce type de données ? De quelle façon en réalisent-elles les contraintes générées et les procédés narratifs ?

Depuis les années 1980, François Dosse note un retour en grâce de la biographie auprès des universitaires. Ceux-ci investissent de manière nouvelle le projet biographique. Le *Saint Louis* de Jacques Le Goff (1996), par exemple, qui a fait date, forme un projet plus ample que le récit chronologique ou la psychologie projective du fameux roi. Le Goff se propose, à la suite de Jean-Claude Passeron et Giovanni Levi, d'observer à travers Louis comment les acteurs sont porteurs du monde social qui les porte :

Les structures sociales cessent d'être le contexte-décor dans lequel se promène un acteur. Elles deviennent aussi actives que l'individu lui-même puisque, incorporées par lui, elles le déterminent autant qu'il en joue. Complément de l'analyse des structures sociales et des comportements collectifs, la biographie devient alors une tentative d'histoire totale, un cas d'histoire problème dans la plus pure tradition des *Annales*⁸.

Autre ambition, dans un ouvrage récent, *Les Vérités inavouables de Jean Genet* (2004), Ivan Jablonka réhabilite, sous condition, la pratique biographique en histoire littéraire, tout en prenant acte des critiques formulées à son encontre par Foucault, Barthes et Bourdieu. Saisir un auteur au sein de ses « réseaux »⁹ professionnels est décisif, mais il faut également comprendre les logiques de sa « trajectoire » dans le champ littéraire. Selon Jablonka, c'est en étudiant les strates du discours social d'une époque que l'on peut reconstruire la singularité d'un itinéraire individuel :

Les historiens et les sociologues ont du mal à rendre compte de la spécificité et de la force des œuvres littéraires. Mais faut-il pour autant les chasser de la partie ? « L'histoire ne nous dira jamais ce qui se passe dans un auteur au moment où il écrit », écrit Barthes étudiant Racine. Ce n'est pas si sûr : elle peut déjà dire pourquoi il écrit telle œuvre *hic et nunc* et ce qu'elle signifiait pour ses contemporains. Elle peut montrer que l'écriture est en soi un processus d'adaptation sociale et non de résistance

⁸ Jacques Le Goff, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996, p. 10.

⁹ Benoît Denis & Daphné de Marneffe (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/Ciel, 2006.

(Sade tant l'exception). La reconstitution de l'horizon d'attente initial, pour parler comme Jauss, permet d'éviter un certain nombre de contre-vérités. Enfin, l'historien, comme un archéologue, met au jour les veines discursives qui, empruntées par l'écrivain à d'autres champs de savoir et d'expression (l'agrarianisme, la langue officielle de l'école primaire, l'argot parisien, le roman populaire, la chronique d'histoire, le fait divers journalistique, l'expertise psychiatrique, le procès judiciaire, le rapport pénitentiaire, l'imaginaire politique du nazisme ou de la contre-révolution), traversent son œuvre de part en part — ce qui ne signifie pas qu'elle soit un patchwork sans originalité et sans unité. Toutes ces considérations, minimes peut-être au regard de l'analyse mais épistémologiquement importantes, contrebalaient les sempiternelles déclarations d'indépendance que les critiques littéraires attribuent faussement à l'écrivain en parlant de « son » style, de « sa » vision du monde, de « son » univers ou de « sa » philosophie de l'existence¹⁰.

Les travaux actuels ont pour visée de souligner le va-et-vient entre l'individu et les structures sociales, afin de dépasser l'ancienne opposition, stérile, entre le singulier et le collectif. Il est ainsi des cas où les sources obligent à déduire en partie l'individu de la société : c'était le projet d'Alain Corbin dans *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot* (1998), retracant la vie d'un sabotier normand sur lequel les maigres sources disponibles se limitaient à quelques données d'état-civil.

Venons-en aux contraintes formelles du genre biographique. Depuis Paul Veyne¹¹ et Paul Ricoeur, chacun a conscience aujourd'hui qu'une biographie (on ne parle pas ici de la simple liste de données prosopographiques) constitue avant tout un acte narratif, un récit. Dans ce cadre générique et rhétorique, elle recourt à des procédés que la littérature, par exemple le roman, connaissent bien. Il faut mesurer ici ce qui distingue la biographie du récit de vie propre à la tradition romanesque, notamment par le biais de procédés fictionnels comme l'omniscience du narrateur ou la mise en scène dialoguée.

Raphaël Baroni¹² a interrogé l'impact de la connaissance de détails biographiques concernant l'auteur sur la lecture de ses romans. Prenant le contrepied de l'approche textualiste qui disjoint le texte de son auteur, ce narratologue montre que l'effet de nom d'auteur a diverses conséquences sur la pratique de lecture et le réglage de l'interprétation, même dans le cas de la fiction.

Si la tradition littéraire surdétermine l'écriture biographique, les transformations du regard sur ce genre ont affecté en retour le travail des écrivains. La reconstitution de biographies lacunaires a ainsi donné lieu à des expériences littéraires originales, comme par exemple les récits de Patrick Modiano (*Dora Bruder*, 1997), Pierre Bergounioux (*Miette*, 1995) ou Annie Ernaux (*L'Autre fille*,

¹⁰ Ivan Jablonka, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004, p. 411.

¹¹ *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1970.

¹² *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.

2011). Tous deux recourent à des documents imprimés, photographies ou archives privées, mais font le projet de reconstituer fidèlement les circonstances vraisemblables dans lesquelles se sont déroulées ces existences trouées voire tragiques, ayant laissé peu de traces.

BIBLIOGRAPHIE

- ARNAUD, Claude, « Le retour de la biographie. D'un tabou à l'autre », *Le Débat*, 54, mars-avril 1989, pp. 40-47.
- BARONI, Raphaël, *L'Œuvre du temps*, Paris, Seuil, 2009.
- BERGOUNIOUX, Pierre, *Miette*, Paris, Gallimard, 1995.
- BOURDIEU, Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62-63, Paris, Minuit, 1986, pp. 69-72.
- BOYER-WEINMANN, Martine, *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- CORBIN, Alain, *Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Sur les traces d'un inconnu (1798-1876)*, Paris, Flammarion, 1998.
- DENIS, Benoît, Marneffe Daphné (dir.), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/Ciel, 2006.
- DOSSE, François, *Le Pari biographique*, Paris, La Découverte, 2005.
- ERNAUX, Annie, *L'Autre fille*, Paris, Nil, 2011.
- JABLONKA, Ivan, *Les Vérités inavouables de Jean Genet*, Paris, Seuil, 2004.
- Le GOFF, Jacques, « Comment écrire une biographie historique aujourd'hui ? », *Le Débat*, 54, mars-avril 1989, pp. 48-53.
- Le GOFF, Jacques, *Saint Louis*, Paris, Gallimard, 1996.
- LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », *Annales ESC*, vol. 44, no. 6, 1989, pp. 1325-1336.
- MEIZOZ, Jérôme, *L'Œil sociologue et la littérature*, Genève, Slatkine, « Erudition », 2004.
- MODIANO, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.
- PASSERON, Jean-Claude, « Le scénario et le corpus. Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », in *Le Raisonnement sociologique*, Paris, Nathan, 1991, pp. 185-206.
- VEYNE, Paul, *Sénèque. Une introduction*, Paris, Tallandier, « Texto », 2007.
- VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, 1970.

MIRCEA ANGHELESCU

THE NEW BIOGRAPHISM

We know all too well that literature in itself, as well as the way we perceive it (we the readers or we the commentators of literature), changes over time, and that the idea dramatically stated half a century ago by René Wellek, claiming that literary history has failed (“The Fall of Literary History”), only implies that the meanings of this discipline, as well as the literature it covers, have changed. Seen from a distance and farther in time, things come into clearer focus.

Romania too has seen a rather lengthy discussion of the canon. However, it was never loudly emphasized that between literary history and literary scholarship there is a clear difference which is reflected not only by the pragmatic needs generated by each of these separate fields – the list of important topics for the former; the list of possible, approachable and appropriate topics for the latter – but also by the links to other arts and fields of study (psychology, ethics, logic for literary scholarship), criteria of opportunity or political correctness, necessary in order to mould the younger members of society, and a number of other criteria that have a rather indirect connection to the idea of value in itself, which reigns sovereign in the case of literary history. Any confusion between the two fields, which is now the current state of fact, is damaging to both. To give a simple example which is also a generational milestone, Nichita Stănescu’s poetry is, for some people, not very appropriate for school classes, if only because it is extremely difficult to render accessible to a 16-18 year old with an average degree of culture (average for our times, that is). For all its divergent approaches and inherent limitations, literary scholarship and the classroom canon are still the main instruments for the consecration of a Romanian author. Their importance, not to say tyranny, provides the conditions for their perpetration into the future, considering the students’ rather short list of extra-curricular reading. At the same time, it stimulates a competition to squeeze in various writers agreeable to the powers-that-be, helping them onto the list whenever various revisions crack the door into the classroom canon.

The history of Romanian literature occupies a rather precarious position in the public cultural discourse, including here the discourse which promotes a stronger formative and educational role of literature. In this context, any new point of view militating for a “freshening up” of the structure, methods and possibly goals of this discipline should be widely welcomed and thoroughly considered by those specialized in a discipline that has been stagnant and self-complacent for too long. That is why a discussion about the comeback of biographism in literary-historical research, about the re-launching of a comprehensive, elastic biographism, a new

biographism, is an opportunity to widen the frame and the perspectives of this field.

Biographism in literary research is rather old in European culture in general, since it comes from ancient times, and is rather old in Romanian culture as well: after the first literary research studies, which are understandably bibliographical in nature (V. Popp, T. Cipariu, D. Iarcu, etc.), the oldest studies are biographical. This is the criterion behind Vasile Gr. Pop's two volumes of *Conspect asupra literaturiei române* (*A Compendium of Romanian Literature*) of 1875-1876; literary anthologies preceded by biographical notes are the textbooks of the 19th century, such as Pumnul's *Lepturariu [Reader]* of 1862, and this is also the manner of starting books for didactical authors such as Lambrior or Nădejde, though theirs were in fact textbooks of language and literature. It is no wonder then that university lectures of respectable professors such as Bogdan-Duică, Ibrăileanu and even Lovinescu (in the brief period of 1910-1912, working up to the monographs of Asachi and Negruzz) use heavily the biographical method. The first synthesis on thematic criteria in Romanian literature was published as late as 1929 by a specialist in biographies, the notorious historian N. Iorga, who that year took over a temporary chair of literature that would later on be divided. He understood that the history of literature had to provide a bird's-eye-view on the development of literature in its widest meaning, and intended to show, in brief, "the connection from the oldest books written in Romanian to Eminescu and the literary works of today's generation". All the literary histories that precede or follow his work, including Călinescu's, use the method of monographic fragmentation, with essays on the greater and lesser authors, incorporated into larger chapters worked out along often restrictive and untenable affinities – such as *Promoția ruralilor. Naturalismul* (*The Rural Generation. Naturalism*), which included Creangă, Caragiale and Slavici, or *Întâii umoriști* (*The First Humorists*), that brings together Negruzz and Pann. Obviously, these essays comprise a lengthy discussion of the authors' biographies, followed by descriptions of their work that also must, by necessity, include some form of biographical framework.

This approach, from a perspective that follows the author's work chronologically, along the course of the author's biography, an approach that usually comes with a rather impressionistic manner of text analysis, was challenged and abandoned once the Anglo-American school of New Criticism successfully brought forth the analytical type of research – and was then pushed in a different direction by Russian formalism, and by structuralism in its various forms, from Mukarovsky's early stance to Barthes' semiotics. Almost a century of spectacular progress and evolution in this field have shown, however, the limits and excesses of what was rightly seen as a revolution in literary research, linguistics, semiotics, etc.

In the wider field of literary research, there is already a sort of fertile dissatisfaction with the instruments we traditionally use, these instruments which

stimulate neither emulation, nor discussion or personal initiative. It has become clearer that we need to freshen up our concepts, perspectives and our tacit acceptance of notions in need of revision. An American comparatist who comes from a background slightly different from the regular field of specialization, Eric Hayot (author of a dissertation on Chinese culture, its representations and symbolic implications in European cultures), rightly points out that we do not give enough consideration to the impact of the notions used in areas such as the history of literature, the school and academic curricula in general, the book market, distinctions granted and predilections for a particular medium, on the way we perceive the three or four centuries of modern literature to which we usually refer. European literary history attempts to answer this challenge starting from specific cases of authors or literatures that require different, more complicated approaches than those we are used to. No wonder that one of those pushing for this conversation is a Swiss critic who, among the rather many others involved in this process, suggests a reformation and reassessment of the notion of personality, in fact an assumed, constructed persona more appropriately named “posture”.

The new biographism put forth by the past years’ research is rather different from what might at first be read into its label. At the very least, it allows a certain variety of opinion that gives us laymen wider berth in a space merely configured by its basic concept. This is, as stated by one of the top authors, the Swiss Jérôme Meizoz, the “posture” chosen by the author of literature, the posture in which the author places himself/ herself with every option made at every turn: topics chosen, style of writing, the public position taken in issues of literature or any other field, statements, etc. In other words, it is what the author chooses to be and what the author allows to be seen, the way the author stages himself/herself, including the assumption of a literary identity that is constructed, manipulated or downright fabricated, in itself a “posture” (Jérôme Meizoz, *Postures littéraires*, 2007). In reply to Barthes’s illusions about “the death of the author”, Meizoz actually announces a return of the author; the desired unified historic perspective concerns not the reading of the work, but the reading of the author.

In a way, placing literature in large chapters of families related through their members’ assumed “posture” can better reflect the relation between the writer (and his/ her literature) and a society which is the intended receptacle not only of literature, but also of the writer’s posturing, of his/her assumed identity; it includes the writer’s position in what concerns the great literary issues of the moment, the political issues of the day, cultural issues, etc. It is, obviously, not far from a sociological view of literature; however, this new type of biographism promises a larger share to the individual, to the writers themselves, with their hesitations and doctrinal oscillations. These can be synthesized in the evolution of their posture, and the posture itself can be placed in relation to the evolution of other important authors or just to the postures assumed by minor authors, whose work can be investigated in relation to one or several of the great axes of global investigation in

a given time. The attempt to determine the author's posture and situate it in the public sphere also comes to support Eric Hayot's thesis, denouncing the falsification of literary research from the moment of choosing a topic that is circumscribed to an artificial system of conventions and "important methodological options". One major example is periodization, which breaks the cursive chain of historical evolution and inevitably separates authors and actions that are in reality closely connected (see the chapter "Against Periodization" in *On Literary Worlds*, 2012). Elements of this criticism have come up as early as a decade before, with historians such as Jason Smith in his 1998 *The strange history of the decade: Modernity, nostalgia, and the perils of periodization*, and others. If we decide to call this fragmentation procedure by its proper name, that of methodological expedient, and to bypass it when it is not imposed by pedagogical reasons, we might more freely conceive of one of the characteristics essential to literature, to culture overall and history in general: continuity in rupture.

We might then finally leave it to highschools to operate with the dictionary type of literary history, with monographic chapters on each author. As it appears at least in a comprehensive history of literature that analyzes long periods of time, one could emphasize the continuity or discontinuity of a posture, that is of an existential, vital option (and an artistic option first and foremost) in the evolution of that literature, rather than discussing continuities in topic, stylistics, fundamental motifs favored by a periodization unchanged for decades because of a narrow, inexplicable subordination to an often misconceived historical periodization and chronology.

In fact, the principal gain of this shift might be the opportunity to go beyond the current type of literary history which, for the past two hundred years, has been content to keep count and keep track of the relations between literary texts – which is also why models of formal text analysis were developed. Because of the infusions of politically-driven ideology, the study of the idea of literature was neglected, or better said the study of the literary space, the place where other components of specialized research are at work. That is, of course, if we accept that literature is one of the manners of expressing the intellectual life of society, a special-characteristics field of cultural anthropology. What would be of interest here is not just the accomplished component of literature, i.e. the literary texts and especially the landmark texts of the greatest authors, but also the unaccomplished component, those works that did not turn out to be landmarks but helped map out the land, determined the establishment of currents, trends, journals that underlie those para-literary phenomena such as fads, imitations, plagiarism, fakes (Meizoz also brings into discussion pseudonyms, which structure the author's relation to the literary field differently). All these should aim to define the context which gives birth and shape to literary landmark works, a place where they interact not just among themselves, as in a closed-circuit club, but where they interact with the

complex environments that generate them, validate them and which they represent one way or another.

Naturally, proposals and even theoretical works are irrelevant until the moment when several texts, several books will have verified the validity and the elasticity of the concept. There are already, out there, several books that attempt, deliberately or empirically, to come out of the cul-de-sac that is sometimes called the “crisis” of literary history. We too, when discussing them, should attempt to place them in the perspective of this – I believe – necessary change.

BIBLIOGRAPHY

- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent [The History of Romanian Literature from its Origins to the Present]*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1941.
- HAYOT, Eric, *On Literary Worlds*, Oxford University Press, 2012.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- POP, Vasile Gr., *Conspect asupra literaturiei române și literaților ei de la început și până astăzi în ordine cronologică [A Compendium of Romanian Literature, 1875-1876]*. Edited by Paul Lăzărescu, Bucureşti, Eminescu, 1982.
- PUMNUL, Arune, *Lepturariu rumânesc [Reader]*, Tom IV, pars 1-2, Viena, Editura Cărților Școlare, 1864-1865.
- SMITH, Jason, “The strange history of the decade: Modernity, nostalgia, and the perils of periodization”, *Journal of Social History*, 32, 1998, pp. 263-285.
- WELLEK, René, “The Fall of Literary History” (1973), in *Attack on Literature and Other Essays*, Chapel Hill, NC, The University of North Carolina Press, 1982.

THE NEW BIOGRAPHISM (Abstract)

Literary history as a field is periodically shaken by challenges directed at its orientation, purposefulness or its very constitutive legitimacy. The object of literary history, it is claimed, is contradictory: it attempts to be simultaneously both material – the description and analysis of literature, of texts and their construction – and ideological, i.e. the history of the literature described. Not only is this history a construct, made possible only through an act of selection and interpretation, but it also has to first “create” the entities whose evolution it discusses: authors, trends, literary kinships, cultural environments with both political and artistic components, the emblematic reader of the time (embodying public opinion and various types of success), the part played by translations and foreign literature in this process, etc. It all becomes possible, at least theoretically, if literary history surrenders its traditional presumptuous ambition of “totality” (or, in Wellek’s words, its attempt “to write that which will be both literary and a history”) and accepts its position as “imaginary space”, a creation and proposition put forth by the literary historian, who can then construct it based on a return to the persona of the author – therefore a sort of new biographism.

Keywords: literary history, new biographism, renouncing the ambition of totality, literary history as imaginary space.

NOUL BIOGRAFISM*(Rezumat)*

Istoria literaturii este o disciplină zguduită periodic de contestări, fie ale orientărilor sau finalităților, fie chiar ale legitimității sale constitutive. Această legitimitate este contestată pentru că istoria literaturii ar avea un obiect contradictoriu, imposibil: obiectul său este în același timp de natură materială, respectiv descrierea și analiza literaturii, a textelor și construcția lor, și de natură ideologică totodată, adică istoria literaturii descrise. Nu numai că istoria este un construct, posibil doar printr-un act de alegere și interpretare, dar ea trebuie să „creeze” în prealabil entitățile a căror evoluție o propune: autori, curente și grupuri literare, medii culturale cu componente în același timp politice și artistice, cititorul emblematic (sau canonic) al momentului, care încarnează opinia publică și deci succesul, participarea traducerilor și a lecturilor de carte străină la acest proces etc. Toate devin posibile, cel puțin teoretic, dacă istoria literară renunță la ambiația „totalității” (sau, cum spune Wellek, „to write that which will be both literary and a history”) și acceptă statutul de spațiu imaginär, creație și propunere a istoricului literar, care îl poate construi pe temeiul unei reveniri la *persona* autorului, deci un fel de biografism nou.

Cuvinte-cheie: noul biografism, renunțarea la ambiația totalității, istoria literară ca spațiu imaginär.

ION SIMUȚ

LA BIOGRAPHIE ET LA LITTÉRATURE DE CONFÉSSION APRÈS 1989

SUIVI DE QUELQUES REPÈRES CHRONOLOGIQUES DES ÉTUDES BIOGRAPHIQUES EN ROUMANIE (1932-2013)

De même que la prolifération des genres de l'autobiographie (les journaux et les mémoires) pendant les deux dernières décennies, une reconsideration objective du biographisme se serait normalement enregistrée dans le cadre d'une histoire littéraire aux catégories renouvelées. On aurait attendu une réhabilitation de la biographie comme forme de la littérature non-fictionnelle, capable de dépasser le cadre du discours académique. Car, de l'excès subjectif de l'autobiographie jusqu'à l'objectivité de la biographie il n'y a qu'un pas : un déplacement du point de vue intérieur (du sujet impliqué dans l'histoire) vers l'extérieur (la perspective du chercheur détaché) ; en outre, une ouverture du style académique vers un public plus large. Cela aurait été un changement prévisible et désirable dans le cadre d'un même phénomène de la non-fiction. De la *Viața ca o pradă* (*Vie comme proie*) à la *Viața lui Marin Preda* (*Vie de Marin Preda*) la distance à parcourir ne doit pas être énorme ; et pourtant, on n'est pas encore devant une biographie morale solide et bien réfléchie, capable de rivaliser avec les meilleurs romans de l'auteur. Car un des meilleurs romans de Marin Preda a été sa vie même.

Les exemples de biographies abouties se font assez rares dans la littérature roumaine après 1989 et certainement pas au niveau de la littérature occidentale et surtout à celui de la littérature française, avec une tradition qui s'étend de Voltaire à Maurois. On peut dénombrer environ vingt titres, dont quatre ou cinq remarquables. Le faible succès de public reste à déplorer : de nos jours, l'histoire littéraire émane surtout des milieux universitaires, et si les thèses de doctorat y sont bien présentes, les biographies destinées à une diffusion plus large manquent complètement.

Un bref regard sur la tradition biographique roumaine

Les repères classiques pour le domaine littéraire sont G. Călinescu (les biographies d'Eminescu, 1932 et de Creangă, 1938), Șerban Cioculescu (Caragiale, 1940). Les deux ont illustré les attitudes « extrêmes » : la biographie de Călinescu, axée sur la création spéculative et inventive d'un personnage, et la biographie de Cioculescu, fondée sur le document, à allure scientifique, vouée à restituer une personnalité sur l'écran d'une époque, sans rien de plus que l'information d'archive.

Vue de plus près, la différence de vision entre les deux manières n'est pas tellement importante. Le document importe tout aussi bien pour Călinescu que pour Cioculescu ; la différence réside finalement dans la manière de le traiter, en historien positiviste ou en « romancier » réaliste.

Après la deuxième guerre mondiale, les biographies les plus abouties sont ceux de Adrian Marino (sur Al. Macedonski, 1966), de D. Vatamaniuc (sur Ioan Slavici, 1968), de Ion Bălu (sur G. Călinescu, 1981), de Niculae Gheran (sur Liviu Rebreanu I-II, 1986-1989), de Z. Ornea (sur C. Dobrogeanu-Gherea, 1982 ; sur Titu Maiorescu I-II, 1986-1987 ; sur C. Stere, publiée en deux volumes avant et après la Révolution de 1989 : I, 1989; II, 1991), de Mircea Anghelescu (sur I. Heliade-Rădulescu, 1986, repris en 2001). Tout comme Heliade, Hasdeu est un personnage intéressant pour les biographes roumains, à la fois par le développement spectaculaire de sa vie que par la nature idéaliste du son caractère, complètement inappropriate par rapport à l'idéologie marxiste dominante (ce qui explique aussi la récupération toujours incomplète de ses œuvres). On peut facilement démultiplier les exemples (surtout si on prend également en compte les réalisations plus modestes) car après la guerre on a déployé un véritable programme de valorisation du passé en fonction d'un déterminisme matériel et social – le marxisme oblige – ayant comme effet la falsification idéologique des biographies. Il suffit d'évoquer à ce titre la biographie de Nicolae Bălcescu et celle de Panaït Istrati, particulièrement intéressantes par les déformations imposées par la propagande.

On peut illustrer l'importance de ce programme biographiste à l'époque communiste par deux collections : « Oameni de seamă » (« Grands Hommes », dans les années '60) et « Pe urmele lui... » (« Sur les pas de ... », dans les années '75-'80). La première avait la mission de récupérer les écrivains qu'on tenait comme progressistes et patriotes (par exemple Nicolae Bălcescu ou Alecu Russo), dans un cadre idéologique de gauche et dans une série qui comprenait des personnalités de tous les domaines, surtout des sciences. La deuxième collection, qui était publiée par la Maison d'Editions du Sport et du Tourisme, situait les biographies dans le cadre de la géographie nationale, en les réduisant finalement à un instrument de promotion touristique. Un très bon exemple est le livre de Al. Săndulescu, *Pe urmele lui Duiliu Zamfirescu* (*Sur les pas de Duiliu Zamfirescu*, 1989, repris en 2002). Dans la même collection, en 1982, Dan Mănuță ne pouvait bien sûr rien mentionner sur la participation de Mihail Sadoveanu à la franc-maçonnerie, pourtant un aspect essentiel de sa biographie. Il est évident que pendant le régime communiste les programmes éditoriaux explicitement dédiés aux biographies n'étaient pas conçus afin d'encourager une approche crédible du récit de vie (et d'ailleurs, aucun des exemples aboutis déjà cités ne s'y retrouve pas).

Le biographisme marginalisé par la critique « esthétique »

À l'époque communiste, deux tendances de la critique roumaine influencent et définissent la biographie comme genre à part de l'histoire littéraire. La première est l'occidentalisation du discours critique dans les années '70. Elle conduit à la dépréciation de la biographie, envisagée de manière péjorative comme simple accumulation des faits et des documents, dépourvue de la contribution personnelle par excellence – l'interprétation, seule manière qui puisse consacrer la vocation créatrice du critique. Toutes les modalités critiques valorisées dans les années '60 (l'approche thématiste, anthropologique, etc.) excluent la biographie. Et il est inconcevable que des critiques tels Matei Călinescu, Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Lucian Raicu, Valeriu Cristea, Ion Pop, Cornel Ungureanu ou Mircea Martin écrivent une biographie. Par contre, ils s'apprêteront à faire des essais monographiques sur l'œuvre d'un écrivain classique ou moderne – et on en a maints exemples. Par conséquent, le projet biographique sera assumé par les générations antérieures. Ce sont Adrian Marino, Al. Piru, D. Vatamaniuc, G. C. Nicolescu, D. Micu, Z. Ornea, Ion Bălu, Niculae Gheran, Teodor Vârgolici, Al. Săndulescu qui ont écrit les biographies importantes de l'époque. Parmi eux, seulement Mircea Anghelescu appartient à la génération de jeunes critiques.

La deuxième tendance, qui dérive en quelque sorte du même phénomène d'occidentalisation, concerne la « compression » de la composante biographique par son intégration dans une construction de type « vie et œuvre ». À l'encontre de la recette traditionnelle, cette interprétation laisse peu de place au récit de vie. La monographie ne conserve plus la structure consacrée, en deux volets (comme dans le livre de Savin Bratu sur M. Sadoveanu ou celui de Teodor Vârgolici sur Dimitrie Bolintineanu, ou celui de Mihail Petroveanu sur Bacovia, ou encore celui de Dumitru Micu sur Arghezi ou Călinescu), mais tend à se constituer comme un essai dédié exclusivement à la présentation de l'œuvre, tout en éliminant le côté biographique (voir par exemple I. Negoțescu sur Eminescu, I. Constantinescu sur Caragiale, N. Manolescu sur Maiorescu, Odobescu ou Sadoveanu, Eugen Simion sur E. Lovinescu, Lucian Raicu sur Reboreanu, Ion Pop sur Blaga, Mircea Martin sur G. Călinescu). Les meilleurs critiques de la génération qui s'est affirmée pendant la deuxième guerre (Nicolae Balotă, Eugen Todoran, I. Negoțescu, Ovidiu Cotruș, Al. Paleologu) se retrouvent eux aussi, à côté de la nouvelle génération, à répudier les éléments biographiques, qu'ils remplacent avec un discours de facture comparatiste et philosophique. De cette série, seulement Al. George pourrait passer pour un « modéré », vu l'appétence biographique qu'il avait démontrée dans les monographies dédiées à Arghezi ou Mateiu I. Caragiale, écrivains dont la vie est particulièrement intéressante. Dès 1963, Savin Bratu avait inventé une formule destinée à « sauver » la biographie, en proposant dans le cas de Mihail Sadoveanu une « biographie de l'œuvre » – une formule que d'autres critiques ont repris par la suite plusieurs fois. Pour comprendre le phénomène

biographique dans les années '70 il faut dissocier, à mon avis, la critique biographique (pratiquée volontiers par la nouvelle génération critique) de la biographie proprement-dite (résolument écartée). Leurs missions et leurs applications sont totalement différentes : c'est la biographie à l'appui (et parfois de manière abusive) que la critique biographique analyse et interprète l'œuvre ; tandis que la biographie intègre la création artistique dans le parcours d'un destin, comme événement de la vie, et cela sans assumer aucune des tâches esthétiques de la critique littéraire.

« Le retour de l'auteur », s'il s'est passé comme l'avait annoncé le livre d'Eugen Simion (1981), aurait dû conduire à une réhabilitation de l'autobiographie et de la biographie comme ressources de l'interprétation de l'œuvre, et encore à une réhabilitation de la biographie comme genre de l'histoire littéraire. En réalité, dans le contexte d'une marginalisation de l'histoire littéraire et d'une occidentalisation marquée de la critique littéraire, privilégiant la subjectivité de l'interprète, cette deuxième réhabilitation n'arrive pas à voir sa fin. Qui plus est, on peut parler même d'un privilège accordé à la littérature devant la vie : il s'agit du choix d'un horizon esthétique à vocation autonome, capable de compenser sur un plan idéal la déception devant une vie complètement dominée et contaminée par le communisme. Aussi, la biographie, comme « récit de vie », n'avait-elle pas de chance par rapport aux « récits » de littérature. Pour le critique roumain de l'époque (et pour tout écrivain d'ailleurs) la littérature était bien plus importante que la vie.

Le biographisme éthique et esthétique

Après 1989 le paysage change de manière radicale : la vie prend le pas sur la littérature, l'autobiographie et la biographie, sur la littérarité et l'esthétique. On aurait pu s'attendre à un vrai essor du genre biographique dans l'histoire littéraire. Il n'en fut rien. Pourquoi ? Mon explication est assez simple et elle dérive de l'état des choses du moment. Le déséquilibre entre vie et littérature à l'époque communiste a été vite compensé par la récupération de la composante autobiographique des mémoires, des journaux intimes et des volumes de correspondance. La biographie historico-littéraire, sans vraie tradition en Roumanie et en plus contestée par la critique « esthétique », n'était pas du tout une option valable. En fait, dans les premières années après la Révolution de 1989, elle ne pouvait pas faire concurrence au vague des autobiographies et des autres ouvrages à vocation confessive. C'est seulement de nos jours que l'on assiste à un développement « normal » de ce genre de l'histoire littéraire.

Et pourtant on ne peut pas encore se prononcer sur le triomphe de la biographie. Il y a eu quelques « révolutions » biographiques (Lucian Blaga, Mircea Eliade, Mihail Sebastian, N. Steinhardt) qui, bien que peu nombreuses, suffisent à marquer une tendance. Probablement la première biographie ‘sérieuse’ rédigée

après la chute du communisme était celle de Ion Bălu sur Lucian Blaga (I-IV, 1995-1999). Le deuxième exemple, encore plus important par son renouvellement de perspective, est le livre de Florin Turcanu, *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire* (2003, en français; 2007, en roumain). Même si on les avait écrites avant 1989, il aurait été impossible de faire paraître ces deux dernières biographies. Car, et c'est ici que l'on trouve l'un des plus importants aspects des nouvelles biographies et de la nouvelle histoire littéraire, elles assument une liberté idéologique sans précédent dans le traitement des récits de vie et des œuvres dans leurs rapports à la biographie. À part les monographies et les essais monographiques dédiées à l'œuvre de Mircea Eliade (Eugen Simion et autres), il y a eu aussi des propositions biographies proprement-dites (Mircea Handoca en 2000 et Dumitru Micu en 2003, cette dernière rendue particulièrement intéressante par son titre : *Mircea Eliade. Viața ca operă, opera ca viață* (*Mircea Eliade. La Vie en tant qu'œuvre, l'œuvre en tant que vie*)). Dans tous ces cas, l'épisode central est celui de l'expérience légionnaire, vu en tant que point essentiel de la vie de Mircea Eliade. Pour les mêmes raisons, on s'intéresse à la vie de Cioran (Marta Petreu, Eugen Simion et bien d'autres), de Constantin Noica (Sorin Lavric prête une attention particulière à son rapport au mouvement légionnaire, et Dora Mezdrea – à son rapport avec la Securitate, les services secrets roumains) ou, parmi les auteurs moins connus, de Mircea Streinul (Mircea A. Diaconu, en 1998, toujours pour comprendre les relations avec le mouvement légionnaire, mais aussi pour étudier l'appartenance de l'écrivain au mouvement « Iconar » de Bukovine). C'est pour d'autres raisons que le jeune Eugen Ionescu occupe la place centrale dans les ouvrages de Marta Petreu et d'Eugen Simion. On peut analyser maintenant le cas de V. Voiculescu et notamment la dimension religieuse de sa vie et son œuvre, auxquels il s'ajoute son dossier de surveillance par la Securitate. Les monographies qui lui sont dédiées s'intéressent soit à sa vie (Florentin Popescu, 2003, dans une biographie de type hagiographique), soit aux épisodes moins connus ou complètement inconnus (Marius Oprea, *Adevărata călătorie a lui Zahei. V. Voiculescu și taina rugului aprins*, 2008 – *Le vrai voyage de Zahei. V. Voiculescu et le mystère du buisson ardent*).

Parmi les écrivains d'après la deuxième guerre, les biographes ont choisi seulement les cas les plus visibles. Emil Manu s'est penché sur la vie de Marin Preda (2003), tout en ignorant son dossier de surveillance par la Securitate ; Mariana Sipoș a refait le dossier de la mort suspecte de l'écrivain (1999). Emil Manu est également l'auteur d'une biographie d'Ion Caraion (1999), malheureusement sans surprendre le côté dramatique de ce cas sur lequel il y a déjà deux recueils de documents tirés des Archives de la Securitate (édités par Mihai Pelin, 2001). Tout en essayant de le défendre, Tudorel Urian écrit sur les « vies de Alexandru Paleologu » (2010), un intellectuel collaborateur des services secrets. Il y a déjà plusieurs synthèses de type « vie et œuvre » ou « biographie et littérature » sur Petru Dumitriu (Oana Soare, 2008), Miron Radu Paraschivescu

(Ana Dobre, 2011), Paul Goma (Mariana Pogorilovschi, 2012; Petru Ursache, même année), Ștefan Bănulescu (Bogdan Popescu, 2010), Petru Popescu (Dinu Bălan, 2013) etc. Il manque encore les biographies d'autres écrivains qui appartiennent à la même catégorie des 'duplicitaires': Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Geo Bogza, Eugen Barbu, Nina Cassian, Maria Banuș.

Dans l'histoire littéraire récente on enregistre également le travail de plusieurs jeunes chercheurs qui annonce une réhabilitation de la biographie. Je ne pourrais pas clore ce bilan sans souligner au moins quatre biographies centrées sur des cas sensibles et illustratives pour la période d'après 1989: George Ardeleanu sur N. Steinhardt et „les paradoxes de la liberté” (2009), Clara Mareș sur I. D. Sîrbu, le ‘résistant’ et l’incorruptible’ (2011, à la suite d'autres tentatives notables: Antonio Patraș, 2003, și Daniel Cristea-Enache, 2006, qui ne se contentaient pas d'écrire ‘seulement’ des biographies), Mihai Iovănel sur « le juif improbable » Mihail Sebastian (2012) et Mirel Anghel sur la vie aussi déroutante de Tudor Arghezi (2012). Le cinquième exemple nous amène dans l'actualité immédiate: George Neagoe sur Ștefan Aug. Doinaș, le collaborateur imprévisible et insoupçonnable de la Securitate (2013).

Clara Mareș, Mihai Iovănel, Mirel Anghel et George Neagoe sont les biographes les plus jeunes, spécialisés dans les cas sensibles et problématiques, qui ont focalisé leurs recherches sur la dimension idéologique d'une vie déroulée dans un contexte politique défavorable. Peut-être que ces exemples suffisent pour montrer l'essor des études biographiques en Roumanie les dernières dix ou quinze ans. C'est toujours navrant d'enregistrer l'absence des monographies dédiées aux écrivains romantiques (toutes les biographies sont à réécrire, de Heliade et Alecsandri jusqu'à Macedonski, avec une tout autre perspective sur leurs idéologies), aux auteurs de l'entre-deux-guerres (Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, E. Lovinescu, Panait Istrati, V. Voiculescu ; il serait toujours souhaitable une reprise de T. Arghezi et même des figures mineures, comme celle de Gala Galaction, Ion Vinea ou Victor Eftimiu), et jusqu'aux écrivains d'après la deuxième guerre, encore négligés (Zaharia Stancu, Marin Preda, Ion Caraion, Eugen Barbu, Adrian Păunescu etc.). Il est très important de comprendre que le domaine de la période communiste investi par la nouvelle histoire littéraire impose l'examen prioritaire des deux aspects pour tous les écrivains concernés : la relation avec les institutions communistes (la censure, le parti, la Securitate) et le profil idéologique esquissé par les tendances de l'époque (le communisme, le nationalisme, la tentation de l'occidentalisation).

L'histoire littéraire et la biographie deviennent inévitablement politiques. Les rapports des écrivains à la Securitate et au parti communiste engendrent des situations spécifiques nécessairement à connaître (même s'il faut absolument éviter de le faire en dépit de l'œuvre). La vie de l'écrivain redévient importante, dans un éclairage plus ou moins favorable, en fonction de contexte et de la réaction politique. Dans une biographie la vie prend le pas sur la littérature, et ce sans en

préjudicier quelques-uns (et même assez nombreux, comme Al. Paleologu et Ștefan Aug. Doinaș) et en avantager d'autres (assez peu nombreux, comme N. Steinhardt et I. D. Sîrbu). La biographie accomplit un acte de justice morale à l'homme, tout comme la mission de la critique est de faire un acte de justice à l'écrivain. Plus que jamais on voit maintenant de grandes décalages entre le résultat de l'évaluation critique et l'évaluation historique, entre l'application du critère moral et celle du critère esthétique. Mais cela tient à l'esprit de notre époque : avec une sensibilité politique marquée par rapport aux choix de l'écrivain, et une sensibilité morale par rapport à sa vie.

QUELQUES REPÈRES CHRONOLOGIQUES DES ÉTUDES BIOGRAPHIQUES EN ROUMANIE (1932-2013)

- 1932 G. Călinescu, *La vie de Eminescu*.
- 1938 G. Călinescu, *La vie de Creangă*.
- 1940 E. Lovinescu, *Titu Maiorescu, I-II*.
- 1940 Șerban Cioculescu, *La vie de Caragiale*.
- 1946 Al Pîru, *La vie de G. Ibraileanu*.
- 1962 G. C. Nicolescu, *La vie de Vasile Alecsandri*.
- 1966 Adrian Marino, *La vie de Alexandru Macedonski*.
- 1968 D. Vatamaniuc, *Ioan Slavici et son époque*.
- 1968 Barbu Theodorescu, *Nicolae Iorga*.
- 1971 Eugen Simion, *E. Lovinescu, le sceptique sauvé*.
- 1973 Al. Oprea, *Panait Istrati. Dossier de la vie et de l'œuvre* (publié en français).
- 1981 Ion Bălu, *La vie de G. Călinescu*.
- 1982 Z. Ornea, *La vie de C. Dobrogeanu-Gherea*.
- 1986 Mircea Anghelescu, *I. Heliade-Rădulescu : une biographie de l'homme et de l'œuvre*.
- 1989 Niculae Gheran, I – *Le Jeune Rebreau* ; II – *Rebreanu : l'après-midi d'une vie* (achevé en 1989).
- Z. Ornea, *La vie de Titu Maiorescu, I-II* (achevé en 1987).
- 1989 Al. Sandulescu, *Sur les pas de Duiliu Zamfirescu*.
- Z. Ornea, *La vie de C. Stere, I-II* 1991.
- 1995 Ion Bălu, *La vie de Lucian Blaga, I-IV* (achevé en 1999).
- 1998 Mircea A. Diaconu, *Mircea Stoenul : la vie et l'œuvre*.
- 1999 Mariana Sipoș, *Le Dossier « Marin Preda » : la vie et la mort d'un écrivain reflétées dans les documents et les archives*.
- Marta Petreu, *Un passé maudit ou La Transfiguration de la Roumanie*.
- 2000 Mircea Handoca, *Mircea Eliade*.
- 2001 Marta Petreu, *Ionescu dans le pays du père*.
- 2001 Dora Mezdrea, *Nae Ionescu. La biographie, I-III* (achevé en 2003).
- 2003 Florin Turcanu, *Mircea Eliade, le prisonnier de l'histoire* (publié en français; traduit en roumain en 2007).
- Dumitru Micu, *Mircea Eliade. La Vie en tant qu'œuvre, l'œuvre en tant que vie*.
- Antonio Patraș, *I.D. Sîrbu : veiller dans la nuit totalitaire*.
- Florentin Popescu, *La vie de V. Voiculescu*.
- Emil Manu, *La vie de Marin Preda*.
- 2006 Daniel Cristea-Enache, *Un homme de l'Est : étude monographique* (I.D. Sîrbu).
- 2007 Sorin Lavric, *Noica et le mouvement légionnaire*.

- 2008 Marius Oprea, *Le vrai voyage de Zahei. V. Voiculescu et le mystère du buisson ardent.*
 Oana Soare, *Petru Dumitriu & Petru Dumitriu : une monographie.*
- 2009 Dora Mezdrea, *Constantin Noica dans les archives de la Securitate.*
 George Ardeleanu, *N. Steinhardt et les paradoxes de la liberté : une perspective monographique.*
- 2010 Tudorel Urian, *Les vies de Alexandru Paleologu.*
 Bogdan Popescu, *La monnaie d'or ou La vie de l'œuvre de Ștefan Bănulescu.*
- 2011 Ana Dobre, *Miron Radu Paraschivescu – l'éternel hérétique.*
 Clara Mareș, *Le mur de verre : I.D. Sîrbu dans les archives de la Securitate.*
- 2012 Petru Ursache, *L'homme de Calidor* (Paul Goma).
 Mihai Iovănel, *Mihail Sebastian, le juif improbable : une monographie idéologique.*
 Mirel Anghel, *La vie de Tudor Arghezi.*
- 2013 Dinu Bălan, *Petru Popescu : capturé par l'histoire.*
 George Neagoe, *Ștefan Aug. Doinaș, l'as de pique.*

BIBLIOGRAPHIE

- ANGHELESCU, Mircea, *Literatură și biografie [Littérature et biographie]*, București, Universal Dalsi, 2005.
- CONSTANTINESCU, Pompiliu, *Biografi și biografi [Biographies et biographies]*, « Revista Fundațiilor Regale », VII, mai 1940, 5, pp. 366-378.
- CĂLINEȘCU, G., « Despre biografie » [Sur la biographie], « Contemporanul », XIII, 7 février 1958, 5, p. 7.
- IOSIFESCU, Silvian, « De la „Viețile paralele” la viața romanțată » [Des « Vies parallèles » à la vie romancée], in *Literatura de frontieră [La littérature de frontière]*, București, EPL, 1969, pp. 273-302.
- MARINO, Adrian, « Biografia » [« La Biographie »], in *Dicționar de idei literare [Le Dictionnaire des idées littéraires]*, București, Eminescu, 1973, pp. 255-282 et pp. 818-821.
- SIMION, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă [Le retour de l'auteur. Essais sur la relation créateur-œuvre]*, București, Cartea Românească, 1981.
- SIMION, Eugen, *Genurile biograficului [Les genres du biographique]*, București, Univers Enciclopedic, 2002.

BIOGRAPHY AND CONFESSION LITERATURE IN THE POSTCOMMUNIST PERIOD *(Abstract)*

The vogue of confession literature after 1990 in Romania made us hope in the revitalization of biography as a privileged species of literary history. However, the rehabilitation process is much slower than what one might expect. There exists a stimulating Romanian tradition, its main benchmark being G. Călinescu's *Life of Mihai Eminescu*, published in 1932, a model of this genre. In the communist period there are numerous examples of biographies written by literary historians from the Second World War generation, such as Adrian Marino. Biography was undercut in the 1970s, when the new, westernized critics saw it in a limitative and derogatory manner, as mere "factology", documentation work lacking the only thing which could express the creative subjectivity of a modern and European critic, is personal interpretation. The reason was the confusion between biographical criticism, which sometimes abusively explained an author's work through his or her life, and

biography as a species of the epic genre, narrating the life of an exceptional character. After 1990, we felt that moral portraits of writers were more necessary than ever, especially those from the communist period. For that reason, the biographies in the last 20 years have had a more pronounced ethical and political focus than in the previous period. This tendency towards a moral and ideological exam is most specific to biography in the new Romanian literary history.

Keywords: biography, autobiography, aesthetic criticism, moral portrait, political criterion.

BIOGRAFIA ȘI LITERATURA CONFESIVĂ ÎN PERIOADA POSTDECEMBRISTĂ (*Rezumat*)

Voga literaturii confesive după 1990, în România, a creat speranța unei revitalizări a biografiei ca specie privilegiată a istoriei literare. Procesul de reabilitare a biografiei este mult mai lent decât ne-am așteptă. Există o tradiție stimulatoare și principalul reper este G. Călinescu, care a dat în 1932 cea mai bună biografie literară, *Viața lui Mihai Eminescu*, un model al genului. În perioada comunistă există numeroase exemple de biografii, scrise însă mai ales de istorici literari din generația războiului, ca Adrian Marino. Occidentalizarea criticii din anii '70 a dus la compromiterea biografiei, înțeleasă limitativ și peiorativ ca factologie, documentarism lipsit de contribuția personală a interpretării, singura care putea da măsura subiectivității creațoare a unui critic modern, european. Este efectul unei confuzii între critica biografică, explicând uneori abuziv opera prin viața scriitorului, și biografie ca gen epic, conturând un personaj excepțional, pus în centrul unei narăjuni sociale. După 1990, am resimțit mai necesare ca oricând portretele morale ale scriitorilor, mai ales ale celor din perioada comunistă. Din acest motiv, biografiile din ultimii douăzeci de ani au primit o tentă etică și politică mai marcată decât în epocile anterioare. Această tendință (de examen moral și ideologic) particularizează biografia în noua istorie literară.

Cuvinte-cheie: biografia, autobiografia, critica estetică, portretul moral, criteriul politic.

MAGDA RADUȚĂ

LES CHOIX JUSTES. QUELQUES ÉLÉMENTS DE RÉFLEXION SUR L'OBJET DE LA BIOGRAPHIE SOCIOLITTÉRAIRE

On assiste dernièrement, au sein de la discipline appelée traditionnellement sociologie littéraire, à un effort de plus en plus visible de récupérer ce qui a été depuis presque toujours dénoncé comme sa faiblesse fondatrice, son oxymore à la frontière de l'illogique disciplinaire : la quête de l'individualité au sein du collectif. « Qu'est-ce que les sociologues ont à faire avec les individualités ? D'instinct, ils les suppriment, ou s'en détournent » écrivait, en 1904, Gustave Lanson, qui assez paradoxalement est récupéré comme l'un des pères fondateurs de la discipline sociolittéraire même¹. Ce scepticisme fait longue date : son écho retentira soixante-dix années plus tard dans les positions de Robert Escarpit, qui prêche à son tour l'incompatibilité structurale entre sociologie et littérature, les phénomènes du littéraire ayant comme attribut distinctif justement l'irréductibilité à tout schéma rationnel², et, de nos jours, dans les interrogations de Philippe Corcuff sur la singularité individuelle dans le traitement sociologique³. C'est probablement cette héritéité chargée que Bernard Lahire met sincèrement en phrase, quand il statue dès le début de son étude de 2010 que le terrain de la « singularité artiste » n'est pas favorable, *a priori*, au sociologue⁴.

L'une des tentatives de gommer l'écart semble se construire aujourd'hui autour de l'intérêt porté par les chercheurs en sociologie à l'individualité artistique ; l'attention de la discipline vire sur l'auteur de l'œuvre, toujours au singulier, porteur de sens récupéré dans son exercice le plus autarcique, l'écriture. De la posture auctoriale de J. Meizoz (2007) à la biographie sociologique de Bernard Lahire et de l'ethos forgé par l'analyse discursive comme « image de soi que le locuteur construit [...] dans son discours »⁵ jusqu'aux scénographies mises en place par « l'écrivain imaginaire » de José-Luis Diaz (2007), l'investigation de

¹ « L'histoire littéraire et la sociologie », conférence donnée à l'École des Hautes Études Sociales le 29 janvier 1904, reprise dans la *Revue Métaphysique et de Morale*, tome 12, juillet 1904, 4.

² Voir Robert Escarpit (dir.), *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature*, nouvelle édition, Paris, Flammarion, 1977 [1970].

³ Philippe Corcuff, *Les nouvelles sociologies*, Paris, Nathan, 1995.

⁴ Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010, p. 10.

⁵ Voir Ruth Amossy (dir.), *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, Genève, Delachaux et Niestlé, 1999. Pour une présentation exhaustive de l'état des lieux de la recherche, voir Michèle Bokobza Kahan, « Introduction. Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, 3, consulté le 15 novembre 2013, <http://aad.revues.org/658>.

ce créateur qui était vu il y a plus d'un siècle comme une somme équilatérale « homme » et « œuvre » change de contours.

On se propose dans cet article d'investiguer la portance de ce nouvel intérêt scientifique de la sociologie littéraire, à travers quelques réflexions critiques sur les derniers ouvrages qui forgent des modèles de biographie sociolittéraire. Dans un deuxième temps, on se propose un regard plus attentif sur la tradition du biographisme dans l'espace littéraire roumain, en essayant de déceler la possibilité et les limites d'une démarche biographique sociolittéraire au cas particulier de la période communiste en Roumanie.

Vivre avec le social – construire la sociobiographie du créateur littéraire

Il y a plus de deux décennies, Jean-Claude Passeron dénonçait le « pouvoir exorbitant d'intelligibilité [...] l'excès de sens et de cohérence inhérent à toute approche biographique »⁶. Pour le chercheur français, cette excessivité dérivait, d'une part, de l'illusion métonymique du recueillement détaillé des données biographiques (« tout semble pertinent parce que *tout est senti comme métonymique* »⁷) et, d'une autre, de l'effort – également illusoire – de dépersonnaliser, par le recueillement non-descriptif, le fonctionnement biographique des individus, vus seulement comme porteurs collectifs de structure sociale. La première forme-limite se voit nuancée, plus loin dans l'article de Passeron, par deux autres, plus célèbres : le modèle génétique (de la croissance biologique), et le modèle essentialiste (de la vie exemplaire), simultanément coupables « de produire l'illusion littéraire de la ‘compréhension’ »⁸.

En les regardant de plus près, ces derniers modèles rendent compte, tous les deux, d'une même illusion métonymique, mais d'une métonymie pour ainsi dire utile et utilisable. Dérivée d'un souci d'organicité (sélection dans « le trajet de vie » documentaire selon le critère de la plus visible causalité) ou d'un souci d'exemplarité (sélection à partir d'un schéma événementiel représentatif par sa propre exceptionnalité), la cohésion biographique naît d'un choix qui rend *utile* l'objet de la biographie : il peut servir, tour à tour ou dos à dos, comme exemple didactique, comme témoin essentiel d'une époque, comme figure d'élection pour une homologie groupe/individu⁹ ou comme idéal type. La démarche biographique dans les sciences socio-humaines reste, dans cette perspective, une démarche

⁶ Jean-Claude Passeron, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1, p. 4, souligné dans le texte.

⁷ *Ibidem*, p. 6, souligné dans le texte.

⁸ *Ibidem*, p. 3.

⁹ C'est ce que Giovanni Levi appelle « biographie modale ». Voir « Les usages de la biographie ». Traduit par Olivier Christin, in *Annales. Economie, Société, Civilisations*. 44^e année, 1989, 6, p. 1329-1330.

utilitariste : *on a besoin* de l'objet individuel de la biographie, puisque l'on l'utilise comme preuve cohérente et cohésive d'un certain état du monde sociotemporel incorporé et reconnaissable dans la pratique individuelle de vie. L'utilisation se fait visible, ainsi, dans un va-et-vient entre l'individu et son vécu collectif, mais au sens de plus en plus restreint, minuscule même, de ce dernier terme.

La question qui se pose maintenant est comment cette démarche fonctionne dans le cas de la biographie sociolittéraire. Autrement dit, comment traiter et utiliser l'individualité « artiste » comme porteuse de sens à travers une construction plurielle, simultanément contextuelle et situationniste, qui devrait arriver à constituer une identité personnelle – constituer, et non reconstituer, puisque le trajet n'arrive à révéler sa cohérence qu'au moment de la mise en récit. Dans ce qui suit, on se propose d'investiguer les conséquences de cette mise en récit du trajet biographique dans la construction d'une biographie sociolittéraire, mettant en examen les quelques options théoriques qui, à mon sens, apportent le plus dans la recherche : *l'habitus et projet créateur* de Pierre Bourdieu, le modèle de biographie sociologique de Bernard Lahire et celle de Pascal Durand.

Termes forgés, on le sait déjà trop, par la réflexion de Pierre Bourdieu sur les spécificités de constitution du champ littéraire¹⁰, l'illusion biographique et le projet créateur ont la vertu de rendre plus visible, chacun à sa manière, la situation traditionnellement « particulière » de l'agent créateur. Premièrement, l'illusion biographique se voyait condamnée par Bourdieu en tant que seule possibilité ordonnatrice – l'intentionnalisme auctorial était, pour lui, vulgaire par son propre déterminisme, par la construction *apriorique* d'un trajet censé, dans son moindre détail, expliquer les choix littéraires. L'option du sociologue français, déployée dans la section *Doxa littéraire et résistance à l'objectivation*, plaçait la croyance dans le génie créateur (unique et singulier), en tant que principe explicatif unique, au centre même du « projet originel », qui devenait ainsi le mythe fondateur de l'*illusio*¹¹. Par conséquent, la vie se traduisait à travers un ensemble cohérent et orienté, expression unitaire d'une intention subjective mais également objective, qui se rendait visible « dans toutes les expériences, surtout les plus anciennes ; par conséquent, la biographie se construit en tant qu'intégration de l'histoire

¹⁰ Pierre Bourdieu commence son travail théorique sur la question avec l'article « Champ intellectuel et projet créateur », in *Les Temps Modernes*, novembre 1966, 246, pp. 865-906 et « L'illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, juin 1986, vol. 62663, pp. 69-72. Dans ce qui suit, on utilisera les développements essentiels des *Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992 (surtout I^{re} partie, *Trois états du champ*, pp. 75-248, et II^{ème} partie, *Fondements d'une science des œuvres*, pp. 249-392) et la lecture particulière de Bourdieu sur les *Questions de méthode* de Sartre à propos du « projet originel » et « le génie créateur » (dans *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, et *Méditations pascaliennes*, Paris, Seuil, 1997).

¹¹ Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, p. 282.

personnelle du ‘créateur’ dans un projet essentiellement esthétique »¹². Ce que Bourdieu propose comme dépassement de cette illusion totalisante et apriorique est l’apport de l’ensemble des dispositions (corporelles, spirituelles, éthiques) connu depuis comme *habitus*, vu en tant que fondement de l’identité personnelle pratique, de l’être social, et comme médiation entre les structures et les pratiques. Ce fondement se place comme dimension pratique de la vie personnelle travaillée constamment par les structures objectives – les exemples de Bourdieu sont la langue et l’économie, comme produits de l’histoire collective¹³. Ce qui en résulterait de ces dépassements, au cas du biographique littéraire, serait d’utiliser l’objet de la biographie littéraire non plus comme *une figure d’élection*, exceptionnellement munie d’une *destinée* plus ou moins prescrite socialement qui aboutira à une fin, mais comme une figure individuelle inscrite et habitée par et dans le social. Ce type d’inscription n’est pourtant pas unidirectionnel et déterministe – l’*habitus* n’est pas, au cas de l’individu créateur, un « pur produit de la socialisation », comme affirme dans un article autrement brillant Gérôme Truc¹⁴, mais la résultante d’un processus plus plastique, proche de la symbiose biologique, où l’individu travaille sa singularité malléable et maniable à travers les permissivités et les contraintes du social incorporé. Dans cette perspective, l’individu créateur ne vit plus *dans* le social, mais *avec* lui, dans un sens plus proche et plus ‘égalitaire’ du terme : ce n’est plus une inscription obligatoire et hiérarchique de l’individuel dans le collectif, mais un processus qui laisse à l’individu créateur la possibilité de choisir et de travailler ses choix à travers son produit littéraire. Cette lecture plus permissive de l’*habitus* bourdieusien ouvrirait les possibilités dont la biographie sociolittéraire dispose pour investiguer les signes de cette vie *avec* le social.

Les deux ouvrages récents qui s’interrogent sur la question du rapport individu créateur/social – la *biographie construite* de Pascal Durand et l’analyse de la *fabrication sociale de l’écrivain* de Bernand Lahire – rejettent à leur tour la dichotomie collectif/individuel et placent le sujet biographique créateur dans une position tout à fait active. Pour le premier, loin d’être le produit d’un champ, l’auteur « est situé dans un point de ce champ, qui se présente à lui comme un nœud de tensions, mais aussi comme un espace de positions réalisées ou à

¹² *Ibidem*.

¹³ Pierre Bourdieu, *Esquisse d’une théorie de la pratique. Précédé de trois études d’ethnologie Kabyle*, Paris, Seuil, 2000 [1972], p. 282.

¹⁴ « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 2005, 8, p. 54. L’auteur approche l’*habitus* bourdieusien de ce que Paul Ricœur appelle (dans *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990) *mêmeté* – permanence dans le temps, opposition au différent, au variable, en récupérant l’ipséité (absente, pour lui, chez le sociologue français) dans l’identité narrative.

réaliser »¹⁵. Pour y arriver à travers la construction d'une biographie, Pascal Durand propose d'investiguer

l'établissement et la description d'un système de rapports, dont ces événements [du cours de la vie] peuvent être tantôt l'indice, tantôt l'occasion [...], la capacité du sujet à l'illusionner sur sa propre démarche et son propre parcours, disposition acquise en relation avec la position ou les positions successivement occupées [...], les décisions conscientes ou les jugements justifiés que le sujet adopte au cours de son expérience. [...] Rapports au sein desquels l'écrivain se situe (et se trouve situé aux yeux de ses pairs) de telle sorte que l'œuvre et les choix dont elle procède se constituent de même, par un redoublement caractéristique, en *rapport* avec ce système de *rapports*¹⁶.

La circonscription spatiale (l'auteur comme point dans le champ) provoque un effet pour ainsi dire agonale des rapports créateur/champ : « le noeud » demande la résolution, le pouvoir d'agir de l'écrivain reste, en fin de compte, une capacité de débrouiller les tensions et de faire des choix personnellement justes, qui seraient représentés dans l'œuvre, l'hypothèse finale de Pascal Durand étant que « chaque objet littéraire [...] est susceptible de contenir en réduction, avec de significatives lacunes le cas échéant, la structure de son champ d'apparition »¹⁷. Le produit de l'individualité créatrice se révèle ainsi en tant que résultat-témoignage d'un ensemble de choix perpétuellement négociés entre son auteur et l'espace. Ce qui compte dans la démarche biographie reste, dans cette perspective, la mise en question de choix dont l'œuvre procède, choix censés expliquer les contraintes et les permissivités de l'espace mais simultanément décrire son auteur en tant qu'individualité active par rapport à ces contraintes et à ces permissivités.

Le deuxième modèle appartient au sociologue Bernard Lahire, qui essaie, dans un effort plus général d'effacer l'absolutisme du collectif en sociologie (et, particulièrement, dans un effort de répondre à une phrase tout à fait *pro domo sua* que Bourdieu choisit de la correspondance de Flaubert et qu'il place en épigraphie dans *Les Règles de l'Art* : on n'écrit pas ce qu'on veut¹⁸) de déplacer les lignes de mire vers la singularité de l'écrivain, dont il montre « la fabrication sociale » à l'aide d'un instrument propre : la biographie sociologique. En valorisant les expériences de l'auteur comme unités dynamiques de la *pulsion expressive* individuelle, il fait de la figure de Franz Kafka un cas tutélaire pour la tentative de mettre en relation sur de nouvelles coordonnées le biographique et l'œuvre :

¹⁵ Pascal Durand, « Illusion biographique et biographie construite », *ConTEXTEs*, 2008, 3, consulté le 10 mai 2010, <http://contextes.revues.org/1983>. Le texte forme l'« Épilogue rétrospectif » de Mallarmé. *Du sens des formes au sens des formalités*, Paris, Seuil, 2008.

¹⁶ *Ibidem*, souligné dans le texte.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ Bernard Lahire, *Franz Kafka*, p. 10 : « pourquoi Franz Kafka écrit-il ce qu'il écrit comme il l'écrit ? »

Elle [la problématique existentielle] est en grand partie à l'origine de l'envie d'écrire et la *matrice de production de l'œuvre*. La question consiste à se demander comment cette *problématique matrice* faite d'attente, de curiosité, d'interrogations avides de réponses, etc., prend forme dans son expression littéraire, de même qu'elle s'exprime dans ses goûts littéraires, culturels, artistiques, ou ses intérêts politiques, religieux, philosophiques, etc.¹⁹

Persuadé que « le social gît dans les détails et dans le singulier autant que dans les institutions, les groupes et les mouvements collectifs »²⁰, B. Lahire choisit une démarche d'une circularité de plus en plus restreinte (la présentation de la situation historique objective, l'investigation des groupes de sociabilités de l'écrivain et, finalement, les logiques mentales et comportementales propres, surtout sa « double vie » d'auteur et de bureaucrate, les relations avec son père et la correspondance amoureuse). En ce qui concerne l'individualité créatrice, le noyau de l'approche de Lahire est d'investiguer comment le social *prend forme* dans l'œuvre, c'est-à-dire s'efforce de récupérer dans la fiction les facettes et les conséquences des expériences et des pulsions réelles, ou plus précisément reconstituées comme réelles à partir des documents disponibles²¹. L'œuvre parle donc de son auteur en se laissant lire en tant que résultat et solution d'une existence sociale individuelle ; elle garde en soi (sous une image du rétracté ou du replié²²) les conséquences du vécu de l'écrivain dans le monde social de sa ville, de son époque, de sa famille, etc.

Les ressemblances de ces deux types d'effort de récupérer l'individuel semblent gésir dans le choix même du sujet biographique : ils arrivent, tous les deux, à choisir les meilleurs cas de figure pour leur démarche²³. L'exceptionnalisme marginal et auroral de Mallarmé, respectivement la figure riche en tensions et pulsions de tout genre qui est Franz Kafka s'accordent à merveille avec l'intérêt de tracer les coordonnées d'une individualité créatrice qui entre en dialogue et établit des rapports de plus en plus élaborés avec le social, et dont le produit littéraire porte en soi (dans un état réduit, pour Durand, ou replié, pour Lahire) les réponses et les conséquences de ce dialogue. On pourrait lire dans

¹⁹ *Ibidem*, p. 81, souligné dans le texte.

²⁰ *Ibidem*, p. 12.

²¹ Dans un compte-rendu de l'ouvrage de Lahire, Mathieu Béra qualifie (avec un terme de C. Ginzburg) d'*indiciaire* l'effort de transposer le biographique en œuvre : « Quand l'auteur s'efface dans un travail de transformation, cache quoi qui a pu l'inspirer, le lecteur sociologue tente de le retrouver, de pister cette réalité voilée, ‘littérarisée’. Une vraie partie de cache-cache est engagée, en somme, entre Lahire et Kafka... entre le sociologue et la littérature ». « Notes de lecture », *ConTEXTEs*, mis en ligne le 09 octobre 2011, consulté le 28 novembre 2012, <http://contextes.revues.org/4876>.

²² Bernard Lahire, *Franz Kafka*, p. 70.

²³ Dans les notes de lecture citées ci-dessus, Mathieu Béra s'interroge sur la possibilité d'une telle étude d'être « déclinée à d'autres cas ». *ConTEXTEs*, mis en ligne le 09 octobre 2011, consulté le 28 novembre 2012. <http://contextes.revues.org/4876>.

ce cas des choix justes une trace du modèle constitutif du biographisme littéraire : si pour un sociologue « biographies et autobiographies avaient toute leur place dans l'atelier des sociologues si leur publication n'était considérée, le plus souvent, ni utile ni nécessaire »²⁴, la biographie littéraire est traditionnellement perçue comme l'un des signes les plus convaincants pour l'accomplissement du processus de légitimation d'un écrivain. De ce point de vue, Mallarmé et Kafka (mais également Flaubert pour Bourdieu, Céline ou Jean-Jacques Rousseau pour J. Meizoz) s'avèrent les choix les plus utiles : c'est comme si les écrivains de « catégorie poids lourd », les plus légitimés de l'histoire littéraire d'une époque, étaient les premiers choix pour une démarche qui ambitionne de retrouver le social dans le trajet individuel. Si le pari est de remettre l'individu créateur dans l'espace social de son temps, alors pourquoi ne pas choisir les figures les plus visibles, les plus actives et les plus ‘chargées’ de cet espace même. Pour d'autres cas, le débat reste ouvert.

Le cas roumain – comment dépasser le projet créateur ?

On essaie, dans ce qui suit, d'approcher les possibilités de construire le biographique sociolittéraire dans un cas tout à fait particulier, celui d'une approche sociologique de l'histoire littéraire roumaine d'après l'instauration du communisme.

Les caractéristiques de la société totalitaire, les traits d'un régime qui combine des traits du nationalisme, du culte de la personnalité et du communisme dogmatique, les relations entre un système politique et institutionnel rigide et un système littéraire qui négocie perpétuellement son mode de survie composent, dans leur ensemble, un canevas assez difficile à gérer pour une démarche qui aurait comme ambition de dépasser la dichotomie (restrictive, comme toute coupure *a posteriori*) entre l'idéologique et la résistance, entre ‘le parti’ et ‘le reste’.

Qui plus est, le modèle sociolittéraire de la biographie reste assez peu pratiqué dans le discours critique roumain, qui fait traditionnellement appel à deux approches, également totalisantes : une pratique génétique du trajet homogène auteur/œuvre (qui s'étend à peu près jusqu'au début des années 1920), respectivement une pratique également maximale d'investiguer plutôt l'image discursive de l'auteur, récupéré à travers son projet créateur unifiant, chronologiquement unitaire et finaliste. Cette dernière approche a comme modèle pratique l'activité de biographe de G. Călinescu (1899-1965), auteur d'une *Viața lui Mihai Eminescu* (*Vie de Mihai Eminescu*, 1932) suivie d'une *Opera lui Mihai Eminescu* (*Oeuvre de Mihai Eminescu*, 1934) et d'une *Viața lui Ion Creangă* (*Vie*

²⁴ Bernard Pudal, « Du biographique entre ‘science’ et ‘fiction’. Quelques remarques programmatiques », *Politix*, vol. 7, 1994, 27, p. 9.

d'Ion Creangă, 1938), reprise dans un seul volume avec *L'œuvre* de ce dernier (1964) ; à ces ouvrages on doit ajouter la myriade d'esquisses biographiques de son œuvre capitale, *Istoria literaturii române. De la origini până în prezent* (*L'histoire de la littérature roumaine. Des origines jusqu'à présent*, 1941). Pour G. Călinescu, le filon épique de la biographie « provoque l'atmosphère et le *happening* et, simultanément, l'inappétence pour l'examen de la psychologie artistique »²⁵ ; plongé dans son projet créateur, l'écrivain-objet prend les traits exemplaires de son propre image auctoriale et vit en quelque sorte la vie potentielle de son identité narrative. Le biographe n'est pas intéressé des conditions de naissance de l'œuvre ou de ce qui a poussé l'auteur à écrire, de ce qui l'a 'converti' en auteur : se mettre à l'écrit est pour ce modèle biographique un geste tout à fait naturel et attendu depuis le début, l'auteur naît auteur et toutes les incidences enregistrées dans son trajet de vie jusqu'au moment du début de sa carrière (famille, parcours scolaire, etc.) sont présentées comme séries de rapprochements et d'éloignements par rapport à son image finale, d'auteur 'canonique', essentiel.

Le modèle essentialiste du projet créateur dans la construction biographique s'est avéré assez résistant dans l'espace littéraire roumain, surtout dans les conditions de la reprise du discours critique autonomiste après le dégel idéologique des années 1960. Ce discours devient assez rapidement la doxa critique, qui se met à l'abri des intrusions du politique en pratiquant stratégiquement les principes barthesiens les plus aigus (*l'acte littéraire est sans cause et sans fin* restera, pour les critiques littéraires légitimés dans les années 1960, un mot d'ordre longtemps valable). Le projet créateur comme fondateur de l'essentialité littéraire reste une conviction diffuse des autonomistes ; il revient au premier rang aux moments idéologiquement tendus, comme c'est le cas des polémiques de la dernière décennie communiste entre les partisans de l'hétéronomie littéraire et les critiques autonomistes en titre. Un seul exemple : en 1981, l'un des leaders incontestables du groupe critique autonomiste, Nicolae Manolescu, écrit un article sur l'un des volets d'un roman historique fleuve, dont l'auteur appartient au pôle idéologisé de l'espace littéraire. Avant de donner son verdict critique sur le livre, N. Manolescu s'attarde un peu sur l'ordre dont les livres du cycle avaient paru :

L'ordre de parution s'avère un peu embarrassante pour les critiques. Récemment, dans une interview du journal *Informația*, l'auteur essaie d'expliquer pourquoi son cycle commençait avec le V^e livre [...], qui aurait été suivi du III^e livre. Son explication a été qu'il avait eu peur de s'engager dès le départ à une œuvre d'une telle envergure.

²⁵ Ileana Vrancea, *Între Aristarc și Bietul Ioanide* [Entre Aristars et Le Pauvre Ioanide], București, Cartea Românească, 1978, p. 53.

[...] C'était seulement dans les locaux de l'imprimerie que l'auteur aurait décidé d'inscrire sur la couverture la mention que son roman faisait partie d'un cycle²⁶.

Cette crainte (« il avait eu peur ») est lue en 1981 comme une maladresse, comme un doute blâmable, puisque l'on est devant le témoignage d'un manque de conviction originale, de la faillite du moteur totalisant, du projet créateur en toutes lettres. Le pouvoir de l'individualité créatrice serait, dans cette perspective, un pouvoir clairvoyant, sûr et habile, d'un auteur maître de son trajet, sans fractures de programme littéraire, sans surprises de parcours et, en fin de compte, sans crises de conscience à propos de son *illusio*. Avoir peur d'une « œuvre d'une telle envergure » c'est, pour une critique autonomiste, douter des fondements même de la croyance dans le jeu : pourquoi avoir peur de l'œuvre, si l'œuvre porte en soi, dans sa perfection immanente, sa propre mesure²⁷ ?

Tout au long des deux dernières décennies communistes, le projet créateur reste à peu près le seul moyen non-idéologisé de se représenter l'individualité créatrice. Un modèle concurrent qui se revendiquerait d'une approche sociolittéraire n'arrive pas à se cristalliser avant la chute du communisme. Après l'exclusivité idéologiquement justifiée de la vulgate sociologique du réalisme socialiste (théorie du « reflet » littéraire du social, biographique expliqué exclusivement en termes de classe, suprématie de l'école de Plekhanov etc.), le terrain de la recherche roumaine en sociologie littéraire retrouve à partir de la fin des années 60 – au moins en partie –, une certaine souplesse catégorielle. Cette reprise est accompagnée d'une cohésion de la doxa critique autour des définitions autonomistes de la littérature, cohésion explicable également comme un effet consécutif du dégel culturel général du bloc de l'Est. Dans ce qui se constitue de plus en plus comme un pôle partisan de l'immanence comme catégorie suffisante pour définir et expliciter la littérature, la sociologie littéraire roumaine retrouve difficilement son droit de cité. Cette difficulté est, à première vue, assez étonnante : étant donné que l'appareil terminologique portait toujours les traces de la descendance marxisante lukacsienne et l'apport de Lucien Goldmann, théoricien français d'origine roumaine, n'était aucunement négligé, un succès de la discipline ne saurait virtuellement pas surprendre. Ce qui se passe vraiment sur le terrain contredit les potentielles attentes.

Le petit collectif de chercheurs réunis à partir de 1973 autour de l'Institut de Critique et Théorie Littéraire de Bucarest, coordonnés par le professeur Paul

²⁶ N. Manolescu, « Istoria și romanul », *România literară*, XIV, 29 octobre 1981, 44, p. 9.

²⁷ Du reste, le verdict esthétique de N. Manolescu à propos de ce cycle de onze volumes reste tout à fait raisonné après tant d'années; le critique de *România literară* trouve une formule implacablement mémorable (d'ailleurs, avoir le sens de la formule reste un attribut obligatoire pour la critique esthète roumaine) pour fixer la faillite du roman : « Si on n'est pas Tolstoï, c'est impossible de maîtriser la mise en page de tant de gens ».

Cornea, s'oriente premièrement vers les travaux de Robert Escarpit, en privilégiant les approches du « versant collectif » de la littérature²⁸, mais sans écho comparable à ceux des autonomistes. La question du rapport entre l'individualité créatrice et le social se retrouve rarement au centre du débat ; la solution trouvée par le chef de ce qui pourrait être une école de sociologie littéraire roumaine, Paul Cornea, restait à être récupérée, sous le nom d'*expérience socialisante* du créateur, à travers les œuvres :

Mais la sociologie de la littérature, comme science positive, ne possède aucun instrument pour mesurer « l'unicité » de l'Œuvre ; comme science du général elle ne dispose pas de concepts adéquats pour suggérer « l'ineffable ». Elle ne peut ni se substituer à l'Esthétique, qui fonde ontologiquement le Beau, ni à la critique, qui saisit l'individuel et le projette du plan syntagmatique sur le plan paradigmique. Ce qu'elle peut entreprendre c'est de mettre en évidence *l'expérience socialisante* incluse dans l'œuvre [...]. C'est donc qu'elle est à même d'étudier les « médiations » entre la conscience sociale et l'individu créateur²⁹.

Dans son étude de 1980, Paul Cornea reprend le terme d'*expérience socialisante*, en lui ajoutant des explications supplémentaires sur « les médiations entre la conscience sociale et l'individu créateur : autrement dit l'idéologie, les conventions, les codes, les thèmes, etc., hypostases différentes qui incorporent la mémoire collective »³⁰.

Le trajet proposé par le chercheur roumain privilégie, en bonne tradition de la sociologie littéraire, le social comme ayant une conscience à soi, c'est vrai, multifocale et diversifiée, mais qui reste en quelque sorte sur-ordonnée par rapport à l'individu créateur. Ce dernier « offre » à la sociologie de la littérature son produit, qui porte en soi les traces (ou les cicatrices ?) des expériences socialisantes déferlant vers lui de parmi tous les « versants » du social (notons en passant qu'au début de la dernière décennie communiste roumaine, en pleine dérive totalitaire, Paul Cornea range en premier lieu l'idéologie comme exemple de médiation). Quid du rôle actif de l'individu créateur ? Par prudence et/ou conviction épistémologique, le sociologue roumain en reste silencieux, en déléguant à la critique littéraire la responsabilité de saisir activement l'individuel. Tout au long de la dernière décennie communiste, la critique roumaine mettra au

²⁸ Ce syntagme est le sous-titre du principal ouvrage de sociologie de la littérature paru à l'époque : Paul Cornea, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele* [La règle du jeu. Le versant collectif de la littérature : concepts, conventions, modèles], București, Eminescu, 1980.

²⁹ Paul Cornea, « Est-ce qu'une approche de l'esthétique est compatible avec la sociologie de la littérature ? Examen critique des thèses de Lucien Goldmann et ouvertures vers une nouvelle méthodologie en sociologie de la littérature », in *Actes du VII^e congrès international d'esthétique*, 29 août-2 septembre 1972, vol. I, București, Editura Academiei, 1976, pp. 650-651, souligné dans le texte.

³⁰ Paul Cornea, *Regula jocului*, p. 147.

net cette responsabilité, la séparation des tâches (le ‘versant collectif’ pour la sociologie littéraire, l’individu pour la critique) étant le principe gérant pour les deux disciplines.

Comment récupérer aujourd’hui, dans l’espace naissant des études sociolittéraires³¹, l’individualité créatrice pendant le communisme roumain ? Les difficultés d’une tentative de (re)construire une vie d’auteur à l’intérieur de ce système littéraire soumis à l’idéologie de parti sont aisément détectables : le danger de subordonner presqu’entièrement le littéraire au politique, la lecture des tentatives de survie professionnelle comme preuve de résistance politique, les marges du pouvoir d’agir individuel de l’écrivain et, finalement, l’accès difficile aux documents sociohistoriques d’une époque tellement récente. Un éventuel biographe aurait à faire un choix assez embarrassant, mais fertile, en assumant et utilisant toutes ces difficultés à son propre profit. Ce serait, synthétiquement, lire dans les rapports de l’écrivain au social (et, dans un deuxième temps, dans les rapports, redoublés, selon le mot de Pascal Durand, de l’œuvre) une variation sur le même thème plus général, celui des possibilités individuelles de négocier les contraintes et d’investiguer les conséquences de ces tentatives. La « fabrication sociale de l’écrivain » supposerait un intérêt particulier accordé à sa fabrication « idéologique », où la lecture plus permissive de « vivre avec le social » s’avèrerait assez utile. En dépassant la lecture de l’œuvre littéraire comme moyen singulier de son auteur de réagir individuellement aux contraintes du champ, la biographie sociolittéraire serait l’une des possibles manières d’investiguer une position active de l’agent social, capable simultanément d’agir sur et d’être façonné par l’espace social.

BIBLIOGRAPHIE

- BÉRA, Mathieu, « Compte-rendu de Bernard Lahire, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* », Notes de lecture, *CONTEXTES*, mis en ligne le 09 octobre 2011, consulté le 28 novembre 2012, <http://contextes.revues.org/4876>.
- BOKOBZA KAHAN, Michèle, « Introduction. Qu’est-ce qu’un auteur ? », *Argumentation et Analyse du Discours*, 2009, 3, consulté le 15 novembre 2013, <http://aad.revues.org/658>.
- BOURDIEU, Pierre, « Champ intellectuel et projet créateur », *Les Temps Modernes*, novembre 1966, 246, pp. 865-906.

³¹ Qui gardent, de ce que l’on peut voir, l’attention prêtée aux formes identitaires et aux institutions collectives de l’époque, dans les ouvrages de Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor* [Construction de l’identité dans une société totalitaire. Une recherche sociologique sur les écrivains], Iași, Junimea, 2003, de Lucia Dragomir, *L’Union des écrivains, une institution transnationale à l’Est*, Paris, Belin, 2007, ou de Ioana Macrea-Toma, *Privilighenția. Instituții literare în comunismul românesc* [Priviligentia. Les institutions roumaines dans le communisme roumaine], Cluj, Casa Cărții de Știință, 2009.

- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- CORNEA, Paul, « Est-ce qu'une approche de l'esthétique est compatible avec la sociologie de la littérature ? Examen critique des thèses de Lucien Goldmann et ouvertures vers une nouvelle méthodologie en sociologie de la littérature », in *Actes du VII^e congrès international d'esthétique*, 29 août-2 septembre 1972, vol. I, Bucureşti, Editura Academiei, 1976, pp. 650-651.
- CORNEA, Paul, *Regula jocului. Versantul colectiv al literaturii : concepte, convenții, modele [La règle du jeu. Le versant collectif de la littérature : concepts, conventions, modèles]*, Bucureşti, Eminescu, 1980.
- DURAND, Pascal, « Illusion biographique et biographie construite », *ConTEXTES*, 2008, 3, consulté le 10 mai 2010, <http://contextes.revues.org/1983>.
- LAHIRE, Bernard, *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire*, Paris, La Découverte, 2010.
- LEVI, Giovanni, « Les usages de la biographie », Traduit par Olivier Christin, *Annales. Economie, Société, Civilisations*, 1989, 6, pp. 1325-1336.
- MANOLESCU, Nicolae, « Istoria și romanul » [« L'histoire et le roman »], *România literară*, XIV, 29 octobre 1981, 44, p. 9.
- PASSERON, Jean-Claude, « Biographies, flux, itinéraires, trajectoires », *Revue française de sociologie*, 1990, 31-1, pp. 3-22.
- TRUC, Gérôme, « Une désillusion narrative ? De Bourdieu à Ricœur en sociologie », *Tracés. Revue de Sciences Humaines*, 2005, 8, pp. 47-67.
- VRANCEA, Ileana, *Între Aristarc și Bietul Ioanide [Entre Aristarc et Le Pauvre Ioanide]*, Bucureşti, Cartea Românească, 1978.

RIGHT DECISIONS. SOME REFLEXIONS ON THE OBJECT OF LITERARY BIOGRAPHY FROM A SOCIOLOGICAL PERSPECTIVE (Abstract)

This article aims to investigate a new scientific interest in literary sociology (*i.e.* the artistic individuality) through a few critical reflections on some recent works that offer a sociological approach to the genre of literary biography (Pascal Durand on Mallarmé, 2008; Bernard Lahire on Franz Kafka, 2010). Secondly, we propose a closer look at the tradition of biographicalism in the Romanian literary space, trying to identify the possibilities and limits of the biographical approach, focusing on the particular case of the communist period in Romania.

Keywords: literary sociology, biography, writer project, artistic individuality, Romanian literature in the communist era.

**ALEGERI JUSTE. CÂTEVA REFLECȚII ASUPRA OBIECTULUI ÎN
BIOGRAFIA SOCIOCULTURALĂ**
(Rezumat)

După câteva decenii în care sociologia literară și-a concentrat interesul asupra instituțiilor, colectivității cititorilor și mecanismelor de legitimare, văzute toate sub unghi categorial și istorist, ultimii ani aduc o modificare de perspectivă: interesul studiilor de sociologie literară se concentrează asupra individualității creațoare, cercetată contextual și interacționist. Articolul de față își propune tocmai investigarea acestui nou interes științific, printr-o încercare de a căuta cele mai recente studii în domeniu – cu precădere, cercetările lui Pascal Durand (2008) și Bernard Lahire (2010) – drept tentative de a restituire, din perspectivă socioculturală, preocuparea biografică. În a doua sa parte, articolul se ocupă de traseul biografiei în spațiul literar românesc, încercând să aproximeze posibilitățile și limitele unui demers biografic sociocultural aplicat literaturii din perioada comunistă.

Cuvinte-cheie: sociologie literară, biografie, proiect creator, individualitate creațoare, literatură română postbelică.

ILINA GREGORI

LA BIOGRAPHIE À L'ÉPREUVE : PLAIDOYER POUR L'EXPÉRIMENTATION

Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli.

Sous la mémoire et l'oubli, la vie.

Mais écrire la vie est une autre histoire.

Inachèvement.

Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*.

Vouloir écrire une biographie c'est savoir d'emblée qu'on va mentir, dissimuler, tromper, enjoliver les choses, voire taire sa propre impuissance à comprendre. Car la vérité biographique n'est pas atteignable et même à supposer qu'elle le soit, elle ne nous servirait à rien¹.

Lorsqu'une telle assertion est signée Sigmund Freud on est en droit de penser que l'échec en question ne concerne pas les actes et manifestations dont se compose la trajectoire *visible* d'une vie. Rien n'empêche, dirait-on, le biographe de dresser l'inventaire consciencieux de ces derniers, il pourrait même, de bonne foi, arguer dans ce domaine du principe de l'exhaustivité. Là où les choses se gâtent et que l'on voit pointer le faux, le mensonge, l'imposture c'est lorsque ce biographe prétend *comprendre* son personnage. Car, selon Freud, le psychisme de l'homme est ainsi fait que son ressort ultime, la cause authentique de nos actes – pour peu que ces représentations continuent à nous préoccuper – restent cachés non seulement aux autres mais à nous-mêmes aussi.

Ne nous laissons donc pas abuser par la lecture de l'histoire d'une vie comblée dont la fin tient ses promesses initiales, dont les faits et gestes du héros épousent ses *intentions* et s'expliquent toujours par des *motifs* ! Ce n'est qu'une mise en scène, nous avertit à son tour Pierre Bourdieu. Le sociologue, qui fait bon marché de « l'illusion biographique », n'en renie pas pour autant la nécessité. La coexistence normale à l'intérieur d'un organisme social ne serait pas possible sans cette fiction narrative corrélée au préjugé de l'identité individuelle, l'équivalent stable, schématique du moi authentique. Entre la date de la naissance et le jour de

¹ Lettre de Freud à Arnold Zweig (1936), apud Wilhelm Hemecker, « Künstler oder Kunstwerk ? Zur psychoanalytischen Biographik », in Bernhard Fetz et Wilhelm Hemecker (eds.), *Theorie der Biographie. Grundlagen und Kommentar*, Berlin / New York, De Gruyter, 2011, p. 49. C'est moi qui traduit.

la mort, ces bornes incontestables d'une vie, sous la garantie formelle du nom s'étend « la surface sociale » de « l'individu officiel »².

Ajoutons que, de par sa nature rétrospective, la biographie égrène les moments déjà tombés dans l'oubli d'une expérience cantonnée dans le passé. Or, la phénoménologie de la mémoire y va aussi de sa liste d'avertissements. Au premier rang desquels : le *désir* de nous souvenir ne doit pas prendre la forme d'une *prétention* ! Paul Ricœur, qui analyse dans le détail l'actualité spécifique du passé sauvé par la conscience et notre foi naturelle dans notre capacité de ressusciter un absent et de le revivre comme présent, conclut sur l'échec *aporétique* de la mémoire³.

Devant ces avertissements – un minimum d'indications dont la simplicité peut s'avérer accablante pour ceux qui connaissent à fond la suspicion moderne – on n'est nullement étonné de constater que la théorie la plus récente de la biographie se compose surtout et avant tout de la critique de ce genre de discours. S'y aventurer c'est se retrouver d'entrée de jeu à *la limite*. Les insuffisances du projet biographique relèvent de sa constitution même, elles sont reconnaissables par simple déduction en rapport des catégories qui lui servent de prémisses anthropologiques : individu, identité, volonté, narration, mémoire etc. Et pourtant, le véritable raz de marée de la littérature biographique qui inonde le marché depuis pas mal de temps déjà, la soif inassouvie du public qui en redemande, ne parlent pas d'une trop grande lucidité. Que fait-on de la circonspection ? Et du scepticisme donc ? Il est fort possible que certains auteurs qui en savent long sur la question de la *vérité*, offrent en connaissance de cause des *ersatz* pour satisfaire ainsi la demande du marché. D'autres, naïfs ou emportés par l'enthousiasme du novice, mettent quelque temps à se rendre à l'évidence de la ‘folie’ de l'opération dans laquelle ils se sont laissé entraîner. Ils ne réalisent l'ampleur des difficultés qu'une fois confrontés à des *cas* concrets – des difficultés d'abord qui varient au cas par cas et pour lesquelles les solutions se doivent d'être sur mesure. Pour la ‘santé’ du genre comme tel, ces remèdes ne sont que des pis-aller. Cependant, le fait même de les rechercher nous retient dans le champ de la vérité. Une vérité qui toujours, au dernier moment, nous échappe, que nous ne pouvons posséder, mais dont l'absence, une fois ressentie, nous pousse à tout reprendre à zéro. Biographe ‘par nécessité’ et irrémé-diablement débutante, je me permets de présenter dans ce qui suit quelques-unes de mes expériences.

² Voir Pierre Bourdieu, « Die biographische Illusion » [1986], in *Theorie der Biographie*, pp. 303-310.

³ Voir Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (surtout la première partie de l'ouvrage, « De la mémoire et de la réminiscence », pp. 1-163).

I. DÉFICIT D'INFORMATION : LE CAS EMINESCU

J'avais dès le début strictement délimité mon aire de recherche – la présence d'Eminescu à Berlin – et le temps qui passait entraînant dans son sillage un foisonnement bigarré de découvertes, crises, échecs n'a pas réussi à entamer ma décision de départ⁴. Je n'ai pas élargi mon angle de vue, mon attention est restée donc attachée à la même séquence de la jeunesse du poète : même pas deux ans vécus dans la Capitale allemande. Cette persévérance s'explique, au premier chef, par les déficits que m'avaient révélés les biographies antérieures d'Eminescu dans les chapitres consacrés à son séjour berlinois. Déficit d'information d'abord, aisément observable, sans doute, mais non seulement : la qualité même de l'intérêt que l'on avait projeté sur cette circonstance unique dans la vie du poète me semblait médiocre, quant à la façon dont on évaluait l'expérience acquise par Eminescu dans une ambiance historique-politique et culturelle exceptionnelle, elle n'était nullement faite pour me convaincre. Vu les carences que je remarquais, la réception d'Eminescu dans son assemblé prêtait, en fin de compte, le flanc à un triple reproche : la biographie du poète restait insuffisamment connue, son potentiel intellectuel était sous-évalué, sa qualité de « poète national » était rabaisée par une acception étiquetée de cette notion. En me penchant sur la période qu'il avait passée à Berlin je voulais réparer, en partie du moins, quelques oubliés dont l'eminescologie restait encore débitrice. Au gré de mes recherches, je découvrais non seulement qu'entre les insuffisances que nous venons de signaler il y avait un lien, mais aussi que la composante biographique était incontournable pour la juste connaissance d'un auteur. En plus, et paradoxalement, du fait même que j'avais choisi d'examiner ce cas précisément, je découvrais le potentiel sémantique du silence : l'absence, justement, des sources documentaires directes favorisait des ressources peu sollicitées, d'habitude, du projet biographique. *Felix penuria ...*

La parabiographie

Les informations sur la vie sociale menée par Eminescu à Berlin sont plutôt maigres : quelques adresses anonymes, des noms de personnes impossibles à identifier – c'est tout ce qu'on a pu retrouver parmi ses papiers. Découragés par cette pénurie qu'ils mettent, plus ou moins tacitement, sur le compte d'une « névrose » qui aurait frappé le jeune homme « exilé » dans la sombre « ville

⁴ Pour les pages qui suivent j'ai réalisé une sorte de montage de fragments provenant de mes deux livres déjà parus, consacrés le premier à Eminescu (*Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze* [Savons-nous qui a été Eminescu? Faits, énigmes, hypothèses], Bucureşti, Art, 2008, le second à Cioran (*Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* [Cioran. Suggestions pour une biographie impossible], Bucureşti, Humanitas, 2012).

tentaculaire », les biographes se tournent vers son activité d'étudiant pour énumérer matières de cours, noms de professeurs, conférences et traités etc., éléments abondamment fournis, cette fois-ci, par les documents qui sont arrivés jusqu'à nous. Faudrait-il voir dans cette limitation auto-imposée une condition *sine qua non* de la recherche *scientifique* ? Pour ma part, j'en doute.

Comment comprendre que certains biographes omettent de mentionner – peut-être ne l'ont-ils même pas remarquée – l'importance exceptionnelle du tournant marqué par les années 1872-1874 dans l'histoire de Berlin ? La ville où descendait Eminescu était la première capitale des Allemands qui venaient enfin de se constituer en un État national et, à l'époque, la plus jeune capitale impériale dans le monde. « L'Athènes des rives de la Spree », telle qu'il se voyait jusqu'il n'y a pas longtemps, le nid des Hohenzollern était en passe de devenir « l'alambic de la modernité ». L'absence de documents personnels ou de sources directes ne devrait pas nous empêcher de tenter de reconstituer ce que pouvait y être la vie de cet étudiant roumain qu'était Eminescu pendant cette période. La précarité des informations peut tourner même à l'avantage de la recherche car elle irrite, nous met au défi, nous pousse à réfléchir sur les méthodes à suivre, nous incite, enfin, à tenter l'expérience. L'aventure de la *parabiographie* me semble préférable à la prudence auto-restrictive.

Devant l'impossibilité de suivre à la trace les faits et gestes de notre personnage au cours de la séquence biographique choisie, je tentai d'en traquer l'*ombre* dans ce qui fut son environnement concret, partant de la prémissse que dans le cas d'Eminescu la notion de *présence* prend une ampleur sémantique extrême, plus exactement incommensurable. Pourquoi ne pas admettre qu'en acceptant cette ouverture du moi sur le monde, inconcevable chez l'individu 'normal', nous sommes plus proches du mystère de la génialité ? J'ai proposé le terme de *parabiographie* qui couvre, justement, ce type d'investigations menées dans l'ambiance social-politique-culturelle du personnage. Munie de cette 'béquille', je me suis enhardie à jalonna quelques « itinéraires Eminescu » sur la carte de Berlin (environs y compris) avec, pour seule justification – outre leur vraisemblance objective –, la conviction inébranlable que, *présent* mentalement dans toutes les zones fréquentées par les sciences et la conscience de ses contemporains, Eminescu ne pouvait s'absenter physiquement des *lieux* où se dépensait et s'affichait orgueilleux « l'esprit du temps », *der Zeitgeist*. Un tel point-repère, jalon de la modernité dirais-je, je l'ai identifié dans le magnifique paysage muséal berlinois de l'époque. J'ai cru percevoir 'l'ombre' du poète au moment où, en me penchant une fois de plus sur ses bizarres projets littéraires de la même période, j'ai découvert des *correspondances* entre son imaginaire personnel et celui qui prenait forme dans les chefs-d'œuvre culturels de la ville, visités au quotidien par le jeune Roumain.

Cette découverte m'apparaissant comme un succès, j'ai élargi l'expérience. J'ai choisi cette fois un point de départ sûr, attesté. Ce fut un des domiciles

d'Eminescu pendant son séjour d'études à l'université berlinoise, domicile que ses biographes connaissaient depuis toujours mais, probablement, de nom seulement. Or, toute rue a une histoire, toute rue raconte un récit à celui qui ne connaît pas son histoire. La rue en question ne se trouvait pas, à l'époque, dans Berlin, mais dans une ville voisine, proche mais tout à fait différente, Charlottenbourg.

L'onirobiographie

Une vieille armoire en bois sombre, couverte de sculptures de haut en bas, à moitié ouverte, une veilleuse de verre rouge foncé qui envoyait dans la pièce déserte des rayons tremblotants couleur de rubis...

Qui suis-je ? n'arrête de se demander le personnage échoué dans cette solitude – un mort-ressuscité, à ce qu'il paraît, à moins que, tiré d'une longue catalepsie, l'homme ne fût en proie à une amnésie totale. Il vient de quitter sa tombe, sort du cimetière et s'enfonce dans les ruelles de la vieille bourgade noyée dans la nuit. Il s'arrête devant la tour délabrée d'une église, ouvre la porte avec la clé qu'il trouve dans sa poche. Il monte les marches en pierre tachetées de moisissure et se retrouve dans la pièce à haute voûte, inhabitée depuis des lustres. Poussé par une impulsion inexplicable,

il ouvre l'armoire... en tire un vieux parchemin qu'il déroule devant lui... C'était une carte d'Espagne. À un endroit, la carte est barbouillée d'un jaune couleur d'or... Il s'approche de la fenêtre et regarde longuement la tache jaune.

- Hum ! voilà, voilà ! *c'est là que doit se trouver le rêve de ma vie...*⁵

L'amnésique qu'Eminescu accompagne sur le calvaire de la résurrection – la citation, on s'en sera sans doute aperçu, est tirée de la séquence sévillane des *Avatars du pharaon Tlă* – s'est mis en quête de sa propre identité. Personne ne met en doute *expressis verbis* les chances de cet aliéné de découvrir l'histoire authentique de sa vie antérieure, comme si la question « Qui suis-je ? » n'était pas prononcée par quelqu'un qui, justement, a oublié le sens intégral du vocable « je », par un égaré qui, en utilisant ce pronom, ignore ce qu'il dit et ce qu'il fait. Il se peut que l'histoire que va découvrir ce « sujet » – pour qui ce qui a été, qui est lui-même n'est qu'un trou noir – soit énoncée à la première personne. Seulement, la forme grammaticale ne suffira pas pour lever une fois pour toutes la suspicion. Logiquement parlant, l'*autobiographie* d'un *amnésique* est une mystification : c'est l'histoire d'*un tel*, la biographie d'un inconnu X, revendiquée en vertu d'un droit de propriété douteux.

⁵ M. Eminescu, *[Avatarii faraonului Tlă]*, in *Opere VII. Proza literară* [Œuvres VII. Prose littéraire], Bucureşti, Editura Academiei, 1977, p. 252. C'est moi qui traduit et souligne.

Il me semble important de comprendre que la situation de Baltazar, l'autonarrateur eminescien, ne diffère pas pour l'essentiel de celle qu'expérimente à l'origine tout *biographe*. Forts de cette symétrie, nous revenons sur l'objectif initial de notre propre recherche et sur notre refus de mettre nos pas encore et encore dans des sentiers battus. Les difficultés de Baltazar nous seraient-elles étrangères ? À bien considérer l'interférence des deux projets en question, tous les deux boiteux dès le départ – une autobiographie sans souvenirs et une biographie sans informations – il me semble que le biographe d'Eminescu aurait intérêt à s'attarder un moment devant le passage cité et à examiner *la méthode* du frère fictif.

Comment Baltazar s'y prend-il ? Les sources d'information dont dispose le « ressuscité » au point zéro de son enquête sont pour ainsi dire quasi-nulles. Dans la bibliothèque-archive symbolisée par la vieille armoire couverte d'ornements mystérieux et à peine entrouverte on chercherait en vain livres, diplômes, témoignages ou messages. La seule ‘source’ qu'il y découvre est un document muet – une carte, très probablement datée : un pays et un point marqué (« barbouillé ») de jaune. En transposant le premier pas – qui est aussi le premier succès – du collègue Baltazar je me demande comment la vie d'Eminescu à Berlin se laisserait-elle reconstituer en l'absence de tout témoignage sur la période que nous avons choisi d'examiner – ni correspondance ni notes de lecture ni notes de cours. Avec, pour tout indice, un plan de la ville sur lequel serait marquée une adresse : M. Eminescu, Orangenstrasse 6, Charlottenburg.

Nous avons trouvé l'adresse de notre personnage dans les livres : manuels ou dictionnaires littéraires etc. – des sources de seconde main, au fait. Imaginons pourtant que nous l'ayons lue nous-mêmes sur l'enveloppe d'une lettre qui nous était destinée. Une lettre perdue dont la seule importance vient de cette enveloppe vide sur laquelle on a le nom et l'adresse de l'expéditeur : M. Eminescu, Orangenstrasse 6, Charlottenburg et le tampon de la poste que l'on peut encore déchiffrer sur le timbre poste: 1874. Nous voici tout à coup dans une situation que Jacques Derrida, qui analyse le phénomène de la lecture, considère archétypale : le biographe, alias le Lecteur, et son héros, alias l'Auteur, échangent entre eux des messages. Dès lors, par la nature des choses, ils « correspondent ». Aussi mal équilibrée qu'elle soit, la relation « postale » qui s'établit entre eux implique la réciprocité et déclenche dès le départ *le transfert* au sens que la psychanalyse donne à ce terme. Aussi austère et taciturne qu'il soit, dès qu'il entame la lecture, le destinataire d'une lettre devient *expéditeur* virtuel : il lit le message tout en élaborant mentalement la réponse. Plus exactement : sa lecture constitue une *réponse*. Mais l'enveloppe vide en question est une « carte postale » (Derrida) *sans* texte. Et bien, un récepteur « aimable et désinvolte » (Barthes) va excuser le

malencontreux incident et tentera de combler le vide, stimulé précisément par l'adresse et la date⁶.

L'expérience du ‘ collègue ’ Baltazar nous fait comprendre que *le lieu* marqué sur la carte n'est pas une pure incidence de coordonnées géographiques. Pour le personnage eminescien, la couleur qui « barbouille » le parchemin – le jaune – décide inconsciemment du déroulement ultérieur de la démarche : associé spontanément avec *l'or*, *le jaune* s'impose par son substitut métonymique comme facteur principal de l'(auto ?)biographie à reconstituer. Pourtant, prise dans un sens plus général, la couleur n'a, pour moi, que la vertu d'indiquer la différence entre un *point* abstrait, géométrique, et un *lieu* dans l'espace vécu. Plus qu'un simple point, ce *hic* nous porte et nous entoure, il s'étale sous nos pieds et pend au-dessus de nos têtes, nous sommes en lui, il est en nous même quand nous l'abandonnons, physiquement parlant. Les adresses où *a habité* son héros possèdent pour le biographe, comme tout lieu de la mémoire personnelle, outre la valeur informative objective, un potentiel sémantique nourri de sa propre expérience, intellectuelle et affective, consciente ou enfouie dans l'inconscient. Naturellement, il est hors de question de prendre pour modèle le subjectivisme du collègue espagnol qui se laisse guider dans sa recherche par la couleur-symbole pour verser ensuite – pour ainsi dire – de l'encre dans le sang du héros. À retenir pourtant que, faute de cet investissement symbolique, personnel, *l'indice* documentaire – en l'occurrence le point sur la carte – ne pouvait devenir *signe*, et que la question « Qui est X ? » aurait résonné dans le vide en rebondissant en échos inutiles.

La justification dont nous avons crédité l'apport subjectif pour la recherche biographique – nous pensons au cas Eminescu – n'élève pas toute aventure personnelle au rang d'une démarche valable. Il faut admettre pourtant que, une fois mise sur les rails d'une vie à découvrir dans le passé, l'investigation biographique, qu'elle adhère ou non au « principe postal », implique la mémoire qui, une fois sollicitée, va outre l'espace purement cognitif pour dérouler sa vertu « mondane »⁷ et – ne l'oublions pas – son essence miraculeuse. Les traces du personnage disparu/oublié sont à rechercher dans un environnement, un espace vécu avant tout au niveau corporel mais social et culturel aussi. À évoquer cette ambiance dont la composition ineffable réunit le décor naturel et urbain, le paysage architectural et monumental ainsi que la mémoire collective qui s'y est infiltrée, le biographe finit par y prendre ses quartiers. Qu'il le veuille ou non, il devient *autobiographe* aussi,

⁶ Pour la conception d'un renouveau du discours biographique en partant du « principe postal » élaboré par Jacques Derrida, voir Sigrid Weigel, « Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen », in Christian Klein (ed.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart/Weimar, Metzler, 2002, pp. 41-54.

⁷ Voir Paul Ricœur, *La mémoire*, p. 44.

pareille conversion, quoique clandestine, étant comprise dans le désir de restituer au personnage ‘perdu’ sa condition authentique, de moi situé dans l’histoire et coulé dans un corps.

Le biographe démunie que nous imaginons peut espérer que, dans le milieu ainsi ramené dans la mémoire, vont apparaître sinon les traces positives, tout au moins le profil « en creux » de celui qui *a habité* là, les détails d’un « rêve » oublié mais rattrapable. Se peut-il que la locution que nous employons si souvent sans jamais l’analyser – *genius loci* – renvoie à ces vertus résurrectionnistes ? Lorsqu’il déménage mentalement dans la maison abandonnée, le biographe invoque le locataire de jadis. *L’apparition* en creux de l’absent demeure, tout comme l’opération quasi-magique qui l’a engendrée, dans une zone incertaine, à la limite entre le fantastique de la réalité et la réalité du fantastique. Grâce à son statut spécial, pourtant, elle n’est pas expulsée de la sphère de la « véracité » que convoite non seulement l’histoire mais aussi la mémoire comme telle. Dans ce sens, la méthode de Baltazar, non plus, n’est pas étrangère à l’aspiration à la vérité, d’autant qu’elle désigne soigneusement l’objectif choisi : « C’est là que doit être *le rêve de ma vie* ».

Pour le moment, je n’ajouterai pas de commentaire en marge de cette mystérieuse phrase-programme. Je ne vais pas l’analyser non plus sur le champ mais j’essaierai de l’adopter pour en éclaircir le sens au fur et à mesure. Nous sommes au seuil d’une *oniro(auto)biographie*. Je me mets à la place du chercheur qui, intéressé par la vie d’Eminescu à Berlin, mais doutant profondément de tout ce qu’on lui avait appris, de tout ce qu’on lui avait inoculé à ce sujet – frappé d’une amnésie programmatique on dirait – ne garde à la main que ce que pourrait bien lui offrir une enveloppe qu’on lui aurait livrée sans lettre à l’intérieur : un nom, une date, une adresse. Il déplie le plan de la ville et cherche une rue…

II. EXCÈS D’INFORMATION : LE CAS CIORAN

« Il est incroyable que la perspective d’avoir un biographe n’ait fait renoncer personne à avoir une vie », tonitruait Cioran⁸. Il semble qu’on s’accommode mieux de « l’inconvénient d’être né » que de la calamité d’une vie guettée par des biographes. Qu’est-ce que Cioran aurait fait de sa vie s’il avait pu prévoir l’avidité qu’on mettrait à la fouiller et l’avalanche de contributions qui gonflent en ce moment sa biographie ?

Si Cioran rejette obstinément, avec horreur même, l’idée d’une biographie, la raison principale n’est pas à rechercher, comme on serait tenté de prime abord à le

⁸ Cité après Laurence Tacou et Vincent Piednoir (eds.), « Avant-propos », in *Cioran*, Paris, Éditions de l’Herne, 2009, p. 13 (motto).

faire, dans le grand nombre d'impairs dont il s'est rendu coupable durant sa vie, et dans la perspective funeste des révélations. Il y a là une culpabilité plus profonde, fondamentale, à savoir le fait d'avoir failli à vivre en accord avec sa philosophie. Autrement dit, selon une expression courante, le refus principal de la biographie c'est la conséquence du désaccord entre *la vie* et *l'œuvre* du philosophe. À vrai dire, cette ‘anomalie’ ne constitue pas, aux yeux de Cioran, une *culpabilité* à proprement parler. Elle n'est pas imputable à l'individu, à X ou à Y, c'est le Démurge qui en est responsable. Or, la conviction de Cioran est que le biographe *qua* biographe confond ontologie et éthique et prend un défaut essentiel, constitutif de la condition humaine pour un défaut personnel :

On réalise l'opposé de ce qu'on a poursuivi, on avance à l'encontre du beau mensonge qu'on s'est proposé ; [...] La *volonté* n'a jamais servi personne : ce qu'on a produit de plus discutable est ce à quoi on tenait le plus, ce pour quoi on s'est infligé le plus de privations. Cela est vrai d'un écrivain aussi bien que d'un conquérant, du premier venu en fait⁹.

Même lucide à l'extrême, Cioran sait qu'il se trompe – sur le monde, sur les hommes et par-dessus tout sur sa propre vie. L'image que nous nous faisons sur nous-mêmes est trompeuse, la valeur que nous attribuons à nos conquêtes est discutable, les actes dictés par notre conscience ont un autre sens que celui que nous aurions voulu leur donner. Tout ce que nous faisons, tout ce que nous savons ou croyons est interprétable, les auto-interprétations sont donc, elles-aussi, a priori erronées. En d'autres termes, même si nous nous munissons des clés qui tournent dans la serrure, nous ne sommes pas sûrs d'avoir accès à celle que nous cherchons. Nous nous efforçons d'accorder vie et principes, nous agissons sous la dictée de la conscience, nous assumons la responsabilité de nos actes et pourtant nous nageons en plein *malentendu*. Comment créditer, dès lors, de validité une biographie ? Ne devrions-nous pas dire plutôt, vu les restrictions imposées par Cioran, que la biographie se voit dépourvue d'objet ? Comment identifier les contours et les coordonnées d'une vie, à partir de la prémissse qu'elle est l'histoire d'un individu qui ne sait ce qu'il fait lorsqu'il fait une chose, qui ignore ce qu'il veut quand il veut une chose, que l'on ne peut comprendre que mal, au risque de donner lieu à des pseudo-interprétations lesquelles seront à leur tour mal comprises par leurs destinataires etc., etc. ? La faillite de la biographie comme genre traditionnel trahit une impasse plus profonde, à savoir la crise du *biographique* en tant que tel. La catégorie elle-même se retrouve dans le programme cioranien de démolitions. Alors, que faire ?

⁹ É.M. Cioran, « Les deux vérités », in *Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, p. 15.

Le retour à l'œuvre. « Biographèmes »

Il serait logique de mettre entre parenthèses la personne de l'auteur, de nous concentrer sur ses livres. Mais, comme à l'état actuel de la réception la question du rapport entre *œuvre* et *vie* accompagne obligatoirement toute lecture de Cioran, quels que soient nos efforts d'écartier ce ‘bruit de fond’, retourner à l’œuvre sera nécessairement la « revisiter ».

Telle approche des textes, conformément mais aussi contrairement à l'intention de l'auteur, et qui recueille des suggestions biographiques tout en niant la possibilité d'une biographie – telle « visite » s'attirera sans doute des reproches d'ordre méthodologique. À cela près qu'elle peut se légitimer, partiellement du moins, en invoquant ce mode de lecture pratiqué par Cioran lui-même. Rappelons-nous son aveu à propos de la façon dont il s'est rapproché de la littérature de Samuel Beckett :

Depuis que je connais Beckett, combien de fois ne me suis-je pas interrogé (interrogation obsédante et assez stupide, j'en conviens) sur *le rapport qu'il peut bien entretenir avec ses personnages*. Qu'ont-ils de commun ? Imagine-t-on disparité plus radicale ? [...] j'eus il n'y a pas longtemps, en un éclair, *la vision des liens qui les unissaient à leur auteur, à leur complice...* Ce que je vis, ce que je sentis plutôt, en cet instant-là, je ne saurais le traduire en une formule intelligible. Il n'empêche que depuis, le moindre propos de ses héros me rappelle les inflexions d'une certaine voix... Mais je me hâte d'ajouter qu'une révélation peut être aussi fragile et aussi mensongère qu'une théorie¹⁰.

Voilà donc Cioran lui-même « obsédé » par la question « assez stupide » du rapport d'une œuvre avec son auteur. Lui, qui connaissait, en tant que lecteur-interprète, des « visions » et des « révélations » fulgurantes qui le transposaient dans l'intimité de la personne devinée sous l'armure des mots. Une fois terminée l'analyse critique, la lecture attentive, intense, passionnée peut accomplir des miracles. On s'immerge dans un texte, on se plonge dans la lecture, on se laisse dominer par la ferveur, on attend quelque chose, sans exactement savoir quoi – un *suspense* comme sous l'effet d'une drogue – et voici que tout à coup on perçoit *la voix* de l'auteur. Impossible à énoncer, à exposer ce que l'on « voit », ce que l'on « sent » mais, pas de doute, c'est lui ! D'autres vous contrediront peut-être, forts d'arguments difficiles à contester. Pourtant la vérité de cet instant magique est indiscutable. Il se peut que l'auteur, lui, nous en sache gré :

¹⁰ Cioran, « Beckett. Quelques rencontres », in *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 105. C'est moi qui souligne.

[...] si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes » [...]¹¹.

À supposer qu'il existe une technique de la lecture-révélation, Cioran n'en possède pas le secret. Mais le déficit qu'il ressent tant qu'il cherche rationnellement le sens intime du message écrit – « l'histoire d'une âme », dit-il – n'arrête de l'interroger : « *Mais qu'est-ce là, oh ! qu'est-ce, en toute chose, qui soudain fait défaut ?* »¹².

Une biographie de Cioran d'où *l'histoire de ses livres* soit absente est inconcevable. Celui qui s'attachera à étudier cette tranche de la vie du philosophe-écrivain se tournerait, vraisemblablement, vers la chronologie de l'œuvre publiée. Or, la plupart du temps les livres de Cioran se composent de textes autonomes, qui portent des dates différentes, certains ayant déjà été publiés (dans une revue d'habitude), d'autres restés inédits, en attendant d'être inclus en volume. On est devant deux ordres temporels distincts – la diachronie extérieure, intentionnelle voire construite, des titres publiés, d'une part, d'autre part le temps authentique, secret de l'écriture. De « l'âme », peut-être ? Il est probable que Cioran lui-même n'aurait pas autorisé la tentative de reconstituer la succession réelle de ses œuvres. Si un critique ou un autre le lui avait proposé, il aurait rejeté le projet comme une absurdité qui aurait compromis son interlocuteur. Bien que lui-même, à titre de lecteur, ne fasse pas abstraction de la personne des auteurs et de leur vie, bien au contraire. Résultat d'une préoccupation constante, le rapport intime, secret, de l'œuvre à l'auteur pouvait tourner chez lui, comme nous venons de le voir, à l'obsession et les « biographèmes » découverts au gré des moments de grâce de la lecture lui apparaissaient comme des signes indubitable de l'Autre. C'est dans cet esprit que j'ai lu un texte de Cioran, son essai *Paléontologie*¹³. J'ai pensé que pour la vraie « histoire de l'âme », la genèse d'une œuvre est aussi importante que son résultat, le produit fini. Elle nous livre la clé d'un potentiel sémantique insoupçonné tout en nous rapprochant du temps où l'écrivain *vit* vraiment. Pour avoir accès à la qualité spéciale de ce temps et à la manière particulière dont il est vécu par Cioran, nous pouvons nous concentrer sur un seul exemple pris dans l'ensemble des écrits. Rapportée au processus de sa réalisation, chaque œuvre dit, en quelque sorte, *tout sur la vie* de l'auteur.

¹¹ Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, p. 11.

¹² Cioran, « Saint-John Perse », in *Exercices d'admiration*, p. 111.

¹³ É.M. Cioran, « Paléontologie », in *Le mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 51-70.

« *L'homme intérieur* » : biographie vs. portrait

Bien que l’apologie de l’échec, de la « décomposition » et de l’existence à la dérive ait contribué grandement à sa réputation, il faut reconnaître que Cioran ne s’acharne pas à démolir l’individu, bien au contraire. On s’aperçoit tout de suite que l’identité personnelle constitue une prémissse fondamentale des portraits qu’il brosse – son offre la plus prisée par ses lecteurs. La remise à neuf sémantique à laquelle Cioran soumet cette catégorie ne passe pas inaperçue elle non plus. Il en veut, par exemple, au portrait français du XVIII^e de réduire l’individu à son existence dans la société et, implicitement, dans l’histoire. Or, cette « extériorité » compromet « la dimension intemporelle » de l’homme – sa chance extraordinaire de triompher de la caducité – tout en escamotant « le mystère » de la personne – « ce mystère essentiel qui nous relie à l’absolu et qui fait de nous autre chose que des pantins funèbres ou risibles »¹⁴.

Mais le héros de la biographie traditionnelle est, lui aussi, l’homme « extérieur », « tombé dans le temps », prisonnier des vérités trompeuses arrachées à « l’arbre de la connaissance » que, poussé par sa maudite condition origininaire, il a préféré à « l’arbre de la vie ». Si la vérité d’une vie est à trouver dans « l’homme intérieur » et non dans la biographie de l’individu façonné par les circonstances, le portrait semble promettre à Cioran la possibilité de fixer, avec de meilleures chances, l’essence d’une subjectivité, « le mystère » contenu dans la question : « Qui es-tu ? ».

Même si la notion corrélatrice – « l’homme intérieur » – reste imprécise, il faudra retenir l’effort de Cioran de sauvegarder *la dimension transcendante du soi*. L’expression « mystère de la personne », déficitaire sans doute, comme définition, signale l’impasse de la raison qui, acculée à la limite, est néanmoins décidée à affronter l’altérité. « [...] Elle n’était pas d’ici [...] Seuls les anges et les incurables peuvent inspirer un sentiment analogue à celui qu’on éprouvait en sa présence. Fascination, malaise surnaturel ! »¹⁵ : suscitée par une invraisemblable apparition féminine dans le Jardin du Luxembourg, la phrase vise, reprise en contexte philosophique, l’homme en général – « l’ange » tombé dans le monde, l’exilé tragique, l’implanté disloqué à jamais. Si l’humanité constitue pour Cioran une anomalie, c’est justement en raison de son appartenance à deux ordres opposés et irréconciliables, la nature (la chair) et la surnature (l’esprit). Dans la mesure où l’opposition extérieur vs. intérieur traduit un hiatus ontologique, on pourrait reformuler la raison pour laquelle Cioran conteste la validité du projet biographique. Ce serait, également, la mise à nu du réductionnisme qui s’installe

¹⁴ Voir Cioran, « Préface », in *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996, p. 11.

¹⁵ Cioran, « Elle n’était pas d’ici... », in *Exercices d’admiration*, p. 199.

progressivement, à la suite du réalisme individualiste, dans le concept de l'identité. Le discours théorique cioranien dénote ce moment de rupture dans le sondage de « l'homme intérieur » par des vocables négatifs tels « déséquilibre », « non-concordance », « disjonction originale » etc. Pourtant, confronté à « l'anomalie » en chair et en os, Cioran est bouleversé, angoissé. Il frissonne comme s'il serrait la main des anges. Mais comment écrit-on la biographie d'un ange ? Quand l'Archange Michel est-il né ? À quel âge est mort Gabriel ? Et où Raphaël a-t-il vécu ?

La maladie est-elle ou non perte d'identité ? La biographie impossible

« La volonté », affirmait donc Cioran, « n'a jamais servi personne : ce qu'on a produit de plus discutable est ce à quoi on tenait le plus, ce pour quoi on s'est infligé le plus de privations. » Mais comment évaluer « la défaillance » de celui qui finit par être privé même de « volonté » ?

Force nous est de reconnaître combien les dernières années de la vie de Cioran restent brumeuses, en dépit de l'avalanche d'informations et révélations biographiques qui nous ont submergés après sa mort. Peut-être que, arrivée à ce point, notre curiosité s'essouffle. Nous passons sous silence les deux dernières années de Cioran comme si elles ne le concernaient pas, comme si le malade hospitalisé à l'Hôpital Cochin en février 1993 pour une fracture et que l'on garde là, isolé, pour le transférer par la suite, à peu près *incognito*, à l'hôpital-asile Broca n'était plus Cioran mais quelqu'un d'autre. Qui donc ? Un inconnu ? Un X, comme il avait signé lui-même une dédicace en 1991 déjà :

Eternelle Merde
de la part
de... Merde
XX <
ça c'est moi
X¹⁶ ?

Mise à part « l'anomalie » de l'humain et « la disjonction » originale proclamées par l'ontologie signée Cioran et en revenant aux représentations courantes, largement acceptées, sur notre profil intérieur nous nous demandons : la maladie est-elle ou non perte d'identité ?

Comme si nous étions devant une absurdité absolue, nous dissimulons/ évitons/ excluons/ oubliions la maladie de Cioran. L'image d'un Cioran non seulement âgé mais aussi égaré, l'esprit brouillé, est inacceptable vis-à-vis de sa propre réflexion existentielle. Devant l'auteur d'une biographie ‘ normale ’, un tel contraste entre « la vie » et « l'œuvre » du philosophe peut dresser une difficulté

¹⁶ Friedgard Thoma, *Um nichts in der Welt. Eine Liebe von Cioran*, Bonn, Weidle, 2001, p. 120.

insurmontable. Un apologète du suicide qui meurt vaincu par la vieillesse n'a pas la taille d'un héros crédible : l'ordre implicite de la biographie rejette une telle inadvertance. Cioran comprenait bien cette logique mortifère. Le type de discours qui l'ancrait dans son code générique lui faisait horreur.

Ce long délabrement, triste et banal, qui accompagne toutes les victimes de la maladie d'Alzheimer ne peut *clore* la biographie d'un Cioran. Et si on résolvait le problème de l'incohérence – véritable agrammatisme dans l'ordre du récit – en imaginant, éventuellement, un épilogue ? Mais alors, qui serait le protagoniste du segment de vie disjoint ? Ce « Merde XX » – *qui* serait-ce ? Pour écrire « l'histoire vraie de l'âme » de Cioran et non la biographie que lui même abhorre, il faudrait donc chercher une autre forme de discours. Tant que la meilleure solution reste une virtualité, il nous faut assumer – me semble-t-il – les inconvénients de l'option pour *l'impossible* et les risques des « exercices » qui en résultent. Nous demander, par exemple, si le long, ‘l'inadmissible’ *exit* de Cioran n'a pas eu, tout de même, un *commencement* ?

Le 19 octobre 1992. Deux ans et huit mois avant la *fin*. Déjà marqué par la maladie – le diagnostic était tombé en juillet (Alzheimer) – Cioran cherche une tombe dans le Cimetière Montparnasse. Il hésite, revient sur ses pas, trébuche mais continue sa course à un rythme invraisemblable. Il se campe enfin devant une pierre de granit gris, sans inscription aucune, couchée à terre. Il est persuadé que c'est « *sa* pierre » et « aboie » par deux fois en sa direction, « furieux et menaçant ». Un aboiement « funèbre », le mot nous vient tout seul à l'esprit : « des sons ténébreux », « horribles », qui sortent « tout à fait imprévisiblement » de la gorge de cette personne, même pas des cris, des hurlements plutôt, qui n'ont rien d'humain¹⁷. La pierre tombale et le nom absent, à inscrire dessus, le tombeau anonyme, le tombeau vide, le mort-vivant (enfermé dehors ?) aboie devant sa tombe... Le délire – l'un des rares documents du « déclin » de Cioran – est, bien sûr, épouvantable. Mais pas tout à fait « imprévisible » non plus qu'incompréhensible. Ce n'est pas comme s'il appartenait à quelqu'un d'autre, à un inconnu. Bien au contraire, ce cauchemar éveillé exprime Cioran avec infiniment plus de véhémence que beaucoup de ses pages philosophiques sur la mort ou l'identité. Le frêle vieillard, désemparé, nerveux, perdu dans le Cimetière Montparnasse, qui aboie furieux devant une pierre funéraire sans nom n'est pas un « Merde XX » : nous reconnaissons Cioran même dans cette hypostase, aussi absurde et invraisemblable semble-t-elle. La scène nous ramène aux moments où il allait autrefois retrouver, dans le même périmètre citadin, l'autre grand « amateur de cimetières » et de « funèbre », Samuel Beckett. Et la visite au Muséum de Paléontologie, obsession de l'année 1965/1966 ? Elle n'est pas sans rappeler le délire qui explose devant la pierre tombale. Qu'est-ce qui est arrivé alors à

¹⁷ Voir *ibidem*, p. 122. C'est moi qui traduit.

Cioran ? Dans *Paléontologie* on découvre un commencement de la fin – la rétro/métamorphose prophétisée sous le coup de l'impression du spectacle hallucinant qui s'offre par hasard d'abord au *flâneur* surpris par la pluie aux alentours du Muséum : « *Il [l'homme] se resingera* ». Et en pénétrant plus avant dans l'abîme de ce texte, nous avons eu la révélation d'une autre chronologie possible du désastre. La fin de Cioran débute bien plus tôt, dès l'adolescence, avec la ‘malédiction’ de la mère (qui déplore, dit-elle, la mise au monde d'un tel monstre) ou peut-être dans l'enfance déjà, lorsqu'il jouait avec les crânes dans le cimetière du village sinon dans les nuits où il épiait les chuchotements « diaboliques » venant de la chambre des parents. Et si la fin de Cioran commence avant même qu'il ne fût né – avec la naissance d'Elvira, sa mère, pourquoi pas ? ou d'Emilian Cioran ? Que nous acceptions l'un ou l'autre de ces débuts, ce qui est certain c'est que la séquence finale, généralement censurée de la biographie de Cioran, fait partie de « l'histoire vraie de son âme ». Ou, pour être romantiques, du « rêve de sa vie » – noir et laid.

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971.
- BOURDIEU, Pierre, « Die biographische Illusion » [1986], in Bernhard Fetz et Wilhelm Hemecker (eds.), *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.
- CIORAN, É.M., « Paléontologie », in *Le mauvais démiurge*, Paris, Gallimard, 1969.
- CIORAN, É.M., « Les deux vérités », in *Écartèlement*, Paris, Gallimard, 1979.
- CIORAN, « Beckett. Quelques rencontres », in *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Paris, Gallimard, 1986.
- CIORAN, « Préface », in *Anthologie du portrait. De Saint-Simon à Tocqueville*, Paris, Gallimard, 1996.
- EMINESCU, M., *[Avatarii faraonului Tlă]*, in *Opere VII. Proza literară* [Œuvres VII. Prose littéraire], Bucureşti, Editura Academiei, 1977.
- GREGORI, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze* [Savons-nous qui a été Eminescu? Faits, énigmes, hypothèses], Bucureşti, Art, 2008.
- GREGORI, Ilina, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* [Cioran. Suggestions pour une biographie impossible], Bucureşti, Humanitas, 2012.
- HEMECKER, Wilhelm, « Künstler oder Kunstwerk ? Zur psychoanalytischen Biographik », in Bernhard Fetz et Wilhelm Hemecker (eds.), *Theorie der Biographie. Grundlagentexte und Kommentar*, Berlin/New York, De Gruyter, 2011.
- RICCEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- TACOU, Laurence, Vincent Piednoir (eds.), « Avant-propos », in *Cioran*, Paris, Éditions de l'Herne, 2009.
- THOMA, Friedgard, *Um nichts in der Welt. Eine Liebe von Cioran*, Bonn, Weidle, 2001.
- WEIGEL, Sigrid, « Korrespondenzen und Konstellationen. Zum postalischen Prinzip biographischer Darstellungen », in Christian Klein (ed.), *Grundlagen der Biographik. Theorie und Praxis des biographischen Schreibens*, Stuttgart/ Weimar, Metzler, 2002.

**BIOGRAPHY PUT TO THE TEST:
A DEFENCE OF EXPERIMENTATION**
(Abstract)

The recent theory of biography consists mainly in the critique of this type of discourse. Discovering this, we felt encouraged to push through on a path initially chosen under the constraint of several practical difficulties. Our research of two particular cases, that of Eminescu and that of Cioran, have led us to two versions of the biographer's "crisis": in the first case, a deficit of information, in the second, an excess thereof. However, considering that "the death of the author" was too readily embraced by some of the more authoritative scholars of literature, we felt entitled to launch a few critical investigations that didn't have an official support in the traditional conventions of the biographical genre. "Parabiography", "oneirobiography", "impossible biography" illustrate the experimental direction that we submit to the attention of those researchers (still) interested in the "life of the author".

Keywords: Eminescu, Cioran, biography, "biographeme", identity.

**BIOGRAFIA PUSĂ LA ÎNCERCARE :
O PLEDOARIE PENTRU EXPERIMENT**
(Rezumat)

Teoria recentă a biografiei constă în bună parte în critica acestui gen de discurs. Constatarea ne-a încurajat să perseverăm pe un drum ales inițial sub constrângerea unor dificultăți de ordin practic. Cercetările noastre privind două cazuri speciale, Eminescu și Cioran, ne-au confruntat cu două variante ale „crizei” biografului: deficitul de informații în primul caz, excesul de informații, în cel de-al doilea. Considerând că „moartea autorului” a fost, totuși, cu prea multă ușurință certificată de unii dintre cunoșătorii cu mare autoritate ai fenomenului literar, ni s-a părut legitim să riscăm câteva demersuri fără acoperire oficială în convențiile tradiționale ale genului biografic. „Parabiografia”, „oniobiografia”, „biografia imposibilă” desemnează aceste modalități experimentale pe care le propunem cercetătorilor interesați (încă) de „viața autorului”.

Cuvinte-cheie: Eminescu, Cioran, biografie, „biografem”, identitate.

ROXANA PATRAŞ

THE ART OF SWERVING FROM BIOGRAPHY

The Doom of Biography: on the temptation of playing God

Without regard to theoretical variety, any method of literary criticism can be tricked into mere biography. Much as it sounds as a ransacked paradox, the statement proves at once: while crediting the most insignificant bits of personal accounts, we can notice how the biographical approach is taking the lead and practically endangers the other theoretical assumptions. “It makes no sense to urge a return to biography – says Stanley Fish – since biography is not something from which we can swerve”¹. Sure enough, the sentence echoes what Emerson and Carlyle had been claiming, though in an aphoristical manner, on ‘heroes’ and ‘hero-worship’ since the 19th century: “There is properly no history; only biography”; “History is the essence of innumerable biographies”; or “The *history of the world* is but the *biography* of great men”. Hence, presumably, all varieties of literary studies can provide material for or convert into forms of *para-biography* or *pseudo-biography*. If one takes Stanley Fish’s remarks for granted...

Nevertheless, beyond the debate on the ‘miscegenation’ with other critical genres², there are two main issues that determine the evolution of biography and its longstanding position: the first refers to the chemistry fiction-fact-(literary) form, that is, the double exposure of biographical facts either to ‘subjective’ fictionalisation or to narrative structuring³; the second refers to the biographer’s own biography, to the biographer’s business and ‘posture’⁴, hence, to a sort of ‘personal’ engagement – not ‘institutional’ or else! – with the subject’s intimate issues. This implies a sort of competition or amorous relationship, sometimes giving way to side effects such as jealousy, possession, revenge, envy, rivalry, and even hate⁵.

¹ Stanley Fish, “Biography and Intention”, in William H. Epstein (ed), *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1991, pp. 9-18.

² Viz. Roland Barthes’ method in *Sur Racine*: the French critic tries to substitute the traditional biographical approach with an alloy of methods inspired from linguistics, psychoanalysis and anthropology.

³ Ira Bruce Nadel, *Biography: Fiction, Fact & Form*, New York, San Martin’s Press, 1984.

⁴ Jérôme Meizon, *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, pp. 17-25.

⁵ P. N. Furbank, “The Craftlike Nature of Biography”, in *Biographical Passages: Essays on Victorian and Modernist Biography*, edited by Joe Law & Linda K. Hughes, Columbia, University of Missouri Press, 2000, p. 22.

Theoretical settlements come first. The historians of the biographical genre make their best in specifying its methods, cultural functions ('commemoration' and 'portrayal'⁶), paradigm changes (from 'Lives of the Caesars', 'Lives of the Philosophers', 'hagiography', and 'autobiography' to 'Victorian biography'). Ofttimes, the durability has been correlated either to a species of versatility that biographical information has always had (nowadays it occurs abundantly in reality shows or tabloids⁷) or to the biography's inward bipolarity, setting a tensed interdependency between 'temporality' and 'finalism'⁸, between 'authenticity' and 'idealisation'⁹ and so on. All in all, a 'die hard' genre, when taken into consideration its awesome intergeneric mobility and the high conversion rate of attested facts into pure fiction. Side by side with the theories on modernity, the biographer's permeability to imagination-whims and to experiment packs with a larger epistemological crisis: the old notion of 'Truth' opens towards Plurality and even Indetermination, whereas the old notion of 'Identity' dissolves into a fabric of subjectivities.

Secondly, the biographer's personal engagement must be viewed according to binoms such as synchronicity (contemporaneity) vs. diachrony (tradition), presence vs. absence, photography vs. negative. Wonder that the new attempts to 'write lives' take the 'manuscript hardships' as a main theme, hence, are prone to make out a narrative from the archiver's imperiled posture. Note that the *bildung* scenario (the exemplary narrative) refers not only to the subject's singularity, but also to the biographer's. Thus, the writer of 'lives' goes through a story with obstacles and succeeds to give the best data assembling, the optimum expression through evaluative processes such as re-writing and revision; the fragmentary account on the one day in the life of Ivan Denisovici equals the effort to write the liniary existence of Samuel Johnson. It follows that, leaving aside the pre-requisite conditions of 'honesty' and 'talent', the biographer's posture is way more complicated than that of his/ her character (whatever the character's complexity) because, in P. N. Furbank's terms, the cornerstone of biography-writing proves to be 'the author's theology'¹⁰. The biographer's posture implies not only the risks of drowning in a sea of archives and scattered documents, but also the temptation of playing God.

⁶ Nigel Hamilton, *Biography. A brief history*, Harvard University Press, 2007, pp. 1-7.

⁷ *Ibidem*, p. 24.

⁸ Paul Aron et Fabrice Preyat, "Introduction", *COnTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2008, consulté le 04 mai 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2543> ; DOI : 10.4000/contextes.2543.

⁹ Nigel Hamilton, *Biography*, p. 25.

¹⁰ P. N. Furbank, *The Craftlike*, p. 13.

Biography and Para-biography

What happens, then, with the literary studies that overtly take distance from either biography or autobiography¹¹? Is the explicit disengagement with the biographer's posture – namely, ‘swerving’ by means of parabiography and mock-biography (pseudo-biography) – an effective method of challenging the risks and the responsibilities of playing God? Then, trailing the second question, we wonder if swerving from traditional *biographia* really understates the hold-up of all its inherent tensions and riotous potential¹².

Such questions and more (from the same range) were inspired by our reading of Ilina Gregori's latest para-biographies, one which is turned to Mihai Eminescu (*Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze*, 2008 – *Do We Know Who Eminescu Was? Facts, Enigmas, and Hypotheses*), and the other devoted to Emil Cioran (*Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă*, 2012 - *Cioran. Suggestions for an Impossible Biography*). However, the contiguity of the two books does not establish on their common ‘generic’ labelling, but on their editorial ‘history’, that is, on their course through the final shape. In 2008 and, respectively, 2012, Ilina Gregori presented to the Romanian public two re-written studies; actually, the researcher chose to translate into Romanian or rephrase a set of ideas and perspectives she had already exposed in previous critical texts. For Eminescu's case – Ilina Gregori explains in her prefaces – the chapters were written between 2000 and 2007, whereas for Cioran the indications are still dimmer (before 2009). But the introductory notes and the dates are willingly imprecise and, perhaps, a bit too discreet and self-effacing. However, the cores of the two parabiographies are not to be found around 2000, but earlier, in Ilina Gregori's articles from the 80s; one deals with Eminescu's short prose *Sărmanul Dionis* (*Partikularitäten des narrativen Diskurses in Eminescus Traumerzählung Sărmanul Dionis*, 1983), the other, with Cioran's diffusion into the contemporary German philosophy, chiefly into Peter Sloterdijk's (*Der frühe Cioran und die deutsche Philosophie im Hinblick auf die Todesproblematik*, 1986). During the 90s, the literary critic revisits the two subjects; she publishes one text on Eminescu's *Făt-frumos din lacrimă* (*Das Märchen - eine „Hieroglyphe der Volksseele“*. *Einige Bemerkungen zu Eminescus Făt-Frumos din lacrimă*, 1992), and another on Cioran's *Schimbarea*

¹¹ Viz. Ihab Hassan's study on ‘parabiography’ (“Parabiography. The Varieties of Critical Experience”, *The Georgia Review*, 34, 1980, 3, pp. 593-612) refers to all three components (to want, to read, to act) of the critical experience as ‘parabiographical’ forms. Hassan develops the hypothesis of ‘autobiographic impossibility’, grounding his assertion on the fact that the Self turns out to be ‘a fierce intricacy of asseveration’, that is, a construction. Therefore, no critical endeavour can touch the fruits of wisdom in absence of confession, that is, without the externalisation of autobiographical impulse. Only by this means, the critical endeavour can get to its ideal conditions: to combine the “freedom of imagination” and the “moral strength”.

¹² William H. Epstein, “Introduction”, in *Contesting*, p. 3.

la față a României (Quelques remarques sur le „messianisme“: Pour une nouvelle lecture de „La transfiguration de la Roumanie“ (E. Cioran), 1993). It is nothing more than bibliographical update, yet it may stand for a hypothesis on the profound connections between the two para-biographies: they urge to be written and published simultaneously and surely evince a regularity of reading ‘rhythms’, if not a loyalty for certain cultural references. The act of re-writing the old interpretations of Eminescu and Cioran acquires then the meaning of turning the limited critical statement into an infinite critical manuscript, a sum of ‘versions’ of the same thematic question on the biographer’s posture: ‘Who am I?’.

Eventually, the publication of the two critical inquiries meant to articulate two distinguished methods of investigation; yet the gap between ‘oniro-biography’ and the ‘impossible biography’ counted, in Ilina Gregori’s vision, for the unresolved antinomy Eminescu vs. Cioran. In any case, the resolute act of publication – actually, a sort of ‘retro-version’, as the critic suggests – occurs only in 2008 and, respectively, in 2012, when the author had already been prompted to undertake the cultural relevance of her endeavours. Regarding Eminescu’s stay in Berlin, a critical relevance comes from the way the ‘information crisis’ is overcome, from choosing the right methods to deal with the *urban unconsciousness* (“the part of unconsciousness that is implied in the perception of urban environment”, §, p. 9)¹³. Contrariwise, for Cioran’s stay in Paris, the relevance is decided on how the ‘information excess’ is overcome, i.e. the critic’s method to discern among the accounts and factualism drawn in from the disputed ‘notebooks’ that actually compete with the philosopher’s works (C., p. 15)¹⁴.

Otherwise, if we maintain, as starting points, the textual congenitality (both are sub-species of ‘parabiography’), the two writers’ congeniality and the hypothesis on the critic’s synchronous posturality toward the two texts, we can test how much Cioran’s interpretation from *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* owes to Eminescu’s ‘onirobiography’ from *Ştim noi cine a fost Eminescu?* Is it a case of stylistic refinement or, else, a matter of self-outrunning? By that we may understand either a still greater swerving from biography (hence, parabiography is nothing but a step toward the negation of biography proper), or a recoiling back to the tensed field of biographic approaches, which actually means taking on the traditional functions and definitions, thus, a sort of counter-revolution: “The traditional function of biography as a genre – Ilina Gregori states – is to display

¹³ Ilina Gregori, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze [Do We Know Who Eminescu Was? Facts, Enigmas, and Hypotheses]*, Bucharest, “Art” Publishers, 2008 (abridged „§.”).

¹⁴ Ilina Gregori, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă [Cioran. Suggestions for an Impossible Biography]*, Bucharest, “Humanitas” Publishers, 2012 (abridged „C.”).

coherently, synthetically and evaluatively a life” [my translations, R.P.]¹⁵ (C., p. 22).

Thus, the project of writing an ‘impossible biography’ takes over the genre’s original aims, chiefly to be exemplary, to illustrate a ‘singular moment’ through means of a ‘moral narration’¹⁶. Once we have established that the ‘conservative’ definitions are not entirely rejected by Ilina Gregori, what exactly determines the critic to switch from biography proper to para-biography?

The study published in 2012 makes clear its methodological options; for a personality as Cioran’s, the interpreter must surpass the paradoxical and numbing relationship between the philosopher’s life and work: ‘no one among the followers of his philosophy can possibly write his biography’¹⁷ (p. 23). Moreover, it appears that the end of his life enframes Cioran’s intellectual struggle with an *im-posture* air, i.e. with the disgrace of being unable to live according to his philosophic principles. This being said about the author of *The Temptation to Exist*, we can pass to Eminescu’s biography (particularly, to his ‘exit’), and judge whether the Romanian poet’s end – so observant of the Romantic paradigm – adjusts life to his work. What, among the theorists of biography, is commonly called ‘genetic fallacy’ – namely, the error that pushes everybody to look for the work’s origins into life, and not the other way round – can also be traced in Gregori’s account on Eminescu’s stay in Berlin. Notwithstanding its marginal positioning towards the biographist approach, the critic leaves the impression of having maintained the guidelines of traditional literary inquiry; therefore, the sad experience of academic failure reflects into the artist’s works, causing effects such as the aesthetics of censure, the abandon of spontaneity and the entrance of ‘resignation’ theme (resignation to great projects, such as becoming the greatest Romanian playwright, as well).

In the other quarter, we notice that Ilina Gregori does not hold herself from admiring Ilinca Zarifopol-Johnson’s biography of Cioran, even though she aims to contrive an ‘impossible biography’, an ‘unwritten biography (and, actually, one that is impossible to be written)’ (C., p. 110). For Cioran’s life ‘a soul’s true history’, regulated by the strong categories of classic tragedy, is the real deal (C., p. 236). Similarly, it is the ‘right’ biographist presumption what acts like the critical *primum movens*, which should provide the key to the character’s identity; the Romanian poet is an individual “lacking a perfectly outlined identity – one that is closed, fixed, determined and knowable”,¹⁸ (§., p. 323). However, the premise

¹⁵ “Funcția tradițională a biografiei ca gen este prezentarea coerentă, sintetică și evaluativă a unei vieți”.

¹⁶ Paul Aron & Fabrice Preyat, *Brève*.

¹⁷ “niciunul dintre adeptii filosofiei lui nu-i poate face biografia”.

¹⁸ “identitate perfect conturată – închisă, fixă, determinată, cognoscibilă”.

that an ‘inner man’¹⁹ (that is, a set of psychological features) structures someone’s life restates the old relationship between life and work, and proves extensively the conservatism of biography²⁰.

To this point, the books published by Ilina Gregori meet the forerunning generic exigences. There is no need to use ‘para’ or ‘oniro’ before the rusted word ‘biography’. Yet, once changed the accent on the theme of biographer’s hardships, i.e., on the biographer’s own posture, the two studies really make a difference; both of them biography-swervers, they recover the biographical approach through careful re-writing and patient meditation, which is the same with finding a way to educate the critical discourse and to activate its healing functions.

Philosophical Detachment: Who are you? And, who am I?

With a few significant exceptions, the two studies signed by Ilina Gregori do not seem, in the first instance, to communicate. On Schopenhauer’s share into Eminescu’s Hinduism and on Cioran’s own orientation towards India, there is one single explanatory footnote (viz. C., p. 174). Then, getting close to the end of her study (though also in a humbly diminished footnote), the scholar refers to the filiation Eminescu-Nietzsche-Cioran, suggested by Dan C. Mihăilescu’s *Despre Cioran și fascinația nebuniei* (*On Cioran and the Fascination of Madness*). Unfortunately, says Ilina Gregori, the cultural genealogy did not turn, under Mihăilescu’s pen, into a ‘new biography’ (C., p. 235). Is this a subtle means to prove that the ‘impossible biography’ becomes ‘possible’ only if the line from the Romantic poet to the Modern philosopher is redrawn? If such be the case, whom of the two personalities could be considered the most prominent in the lineage chain?

Directly responsible either for the victory or for the biographer’s failure, the theme of ‘Selfhood’s mystery’ occurs, in Ilina Gregori’s critical takes, on a rhetorical level (when *recherché* interrogations are used), as well as on the level of philosophical *praxis*, which seeks after revelatory interrogations. For the literary historians, nevertheless, the contiguity between identity and biography is not by far an invention. Now, starting with the 18th century, the assertion/ autonomy of the ‘Self’ lead to the coexistence of biographical and fictional accounts within the same aesthetical paradigm, conventionally named ‘the portrait of the artist’²¹. As deep as the abyss, the ‘artist’ became the favourite target for every interpreter,

¹⁹ Jane Darcy, “Contesting Literary Biography in the Romantic Period. The Foreshadowing of Psychological Biography”, *Literature Compass*, vol. 5, issue 2, 2008, pp. 292-309.

²⁰ Jürgen Schlaeger, *Biography: Cult as Culture*, in *The Art of Literary Biography*, edited by John Batchelor, Oxford, Clarendon, 1995, pp. 1-30.

²¹ Michael McKeon, “Writer as Hero. Novelistic Prefigurations and the Emergence of Literary Biography”, in *Biographical Passages*, pp. 17-23.

especially if his/her personality could engage a score of biographer generations. Hence, for Ilina Gregori's precise situation, to revisit some old 'friends' means to reinstate their original 'myth'²²; the more visits payed, the greater the biographer's philosophical detachment. As a matter of fact, the Romanian scholar refers to the art of portrayal – therefore, to biography as well – as to a form of 'philosophical practice', as to a true experience of 'inter-subjectivity' (C, p. 134).

Now, it is thousands of years since the philosophers's means have not changed consistently; above everything else, the thinker relies on interrogation. From Gregori's headline question '*Ştim noi cine a fost Eminescu?*' (*Do we know who Eminescu was?*), we can easily get to the core of Cioran's own stylistic particularities; Cioran himself starts all his portraits with a standard beginning: "Who are you? Where do you come from? These questions popped up instantly in your mind. Any reader will notice, sooner or later, that Cioran's central, primary, even obsessive interrogation in his portraits is "Who are you?" and "Who is he/she?"²³ (C, p. 63).

This is the moment when the two para-biographies really echo each other, because Cioran's 'exercises of admiration' resound Ilina Gregori's own critical tropes, enhanced by the title (*Ştim noi cine a fost Eminescu?*), as well as by both the preface and the ending of her brilliant essay:

"Do we know who Eminescu was? Do you? Eminescu himself, did *he* know who he was? But then again, who am *I*? In the end, who is asking who(m)?"²⁴ (§., p. 14).

Do you know who Eminescu was? Do you realize what gift you're asking for from him when you want to know who he was? Suchlike definition or formula sets you apart from Eminescu, from his own reflection and sense of the Self: He was never like that when he was there, and when we believe we 'get' him, he is not that²⁵ (§., p. 326).

That Ilina Gregori's analysis does not surrender to pure rhetorics is fully ascertained by the 'Epilogue' of *Ştim noi cine a fost Eminescu?...*, also subtitled "*Who am I?: on the inconvenients of a too simple question*" ("*Cine sunt eu? Despre inconvenientele unei întrebări prea simple*"). Built on a close-reading of Schopenhauer's philosophy, this ending insists on the bond between *individuation principle* and *sympathy*. In the German thinker's opinion, having anything to do with psychology chances, *sympathy* represents a fixed and almost metaphysical

²² Joe Law & Linda K. Hugues, *And What Have You Done?*, in *Biographical Passages*, p. 13.

²³ «Cine eşti tu? De unde vii? Iată întrebarea care-ți venea să i-o pui fără să stai pe gânduri». Orice cititor remarcă, mai devreme sau mai târziu, că întrebarea centrală, originară, obsesivă chiar, a portretelor lui Cioran este: «Cine eşti?» (...), respectiv «Cine este el/ea?»".

²⁴ "Ştim noi cine a fost Eminescu? Ştii tu cine a fost Eminescu? Știa Eminescu însuși cine este el? Dar cine sunt eu? Cine întreabă pe cine?".

²⁵ "Ştii tu cine a fost Eminescu? «Ştii tu ce dar îi cei», când vrei să ştii cine a fost? (...) O asemenea formulă-definiție te înstrăinează de Eminescu, de propria lui reflectie și trăire identitară: el n-a fost aşa când era, când credem că-l «ştim», el nu e".

category. Therefore, the ‘sympathetic’ human being becomes a sort of ‘macroantrop’ (§, p. 320), whose heart can encompass the troubles of the whole world, inclusively those suffered by the beasts that, on the great chain of being, come before or after. Contrary to Schopenhauer’s metaphysical vision, Eminescu’s good nature and sympathy cannot be grasped outside the human sphere; the poet’s mysterious Self goes always side to side with ‘the beloved one’, ‘the nation’, ‘the people’, ‘the community’ (§, p. 323). Perhaps, while bidding farewell to Schopenhauer, the poet himself used to decry Hyperion’s cold ascension; and, to a certain extent, the well-known line from *Mușat și urșitoarele* (*Musat and the Fairy Godmothers*): “He was not that when he was there, while when he is there, he is not that” (“El n-a fost când era, el e când nu e”) contains the true dimension of Eminescu’s opening to otherness (§, p. 322).

Outlined by its specialized hermenutic function, the reflection on Eminescu’s verse goes way beyond the book published in 2008. More than that, it places itself right in the center of the critic’s hints on Cioran’s personality and on the philosopher’s own text entitled, on the brink of mere commonplace, *Paleontology*. At any rate, changing verbal moods is changing the whole structure’s mood: “He, the Man, was never that when he was there, while when he is there, he is never that.” (“El, Omul, nu era când a fost, și când este, nu e”, C., p. 171). The verbal displacements indicate not only two extremities of Cioran’s humanness, but also two ‘negatives’ of the same close-up shot: one, the ape’s face, is a bioanthropological version from remote origins of the human species; the other, Buddha’s face, represents an ethical and metaphysical end of the great chain of being. Handsomely arranged on Cioran’s chimney and neighbouring Buddha’s statue, the ‘chimpanzee’ called a detail mentioned by Ilina Gregori in her previous book on Eminescu; much to the likeness of the Romanian philosopher auto-exiled in Paris, is reported that Schopenhauer used to visit an ‘ourang-outang’ (and even to hug it!) around 1856, when the autumn fair was being held in Frankfurt (§, p. 321). Even though a bit anecdotic and gossipy, Ilina Gregori squeezes this information within a broader conceptual debate, while discussing the meaning of ‘*Tat twan asi!*’. Back to Cioran’s ‘impossible biography’, the same Hindu formula reiterates both in the ape’s image and in Cioran’s own warning “il homme se resingera” (C., pp. 214-215)²⁶.

²⁶ Our hypothesis is that, for Ilina Gregori, the Hindu formula ‘*Tat twan asi!*’ and the ape’s image overlayed still earlier, after she had ran through Eminescu’s Ms. 2265, p. 151, from Perpessicius impeccable edition. Perfectly aware of its neologising function, the Romanian poet already mentions the term ‘Archimaimună’ (*arch-monkey /ape*) in *Petri-Notae*, the satires written against Dimitrie Petrino; thus, Petrino is nothing but ‘Archimaimună Kas. kr. de Cernăuți’ (*arch-monkey /ape of Chernivtsi*). Moreover, note that Eminescu himself establishes the right phonetic form: ‘Archimaimună id est Archimaimuță’ (v. Mihai Eminescu, *Opere. Vol V. Poezii postume [Works V. Posthumous Poetry]*, edited by Perpessicius, București, Editura Academiei Române, 1958, p. 332, *infra*). Let us consider the fact that, having a sure intuition of the poet’s lab texts, Perpessicius places

But the understated ‘shackle’ between Eminescu and Cioran hides right under our eyes! Actually, F. S. Fitzgerald’s portrait (drawn by the Romanian philosopher) introduces Gregori’s cogitation on the two traditions of portrayal: Cioran would pertain to the first line, the moralists’, whereas the second line, the transcendentalists’, would emerge from Pascal’s philosophy (C., pp. 68-69). Anyway, Pascal and Eminescu belong to the same side because they count upon ‘goodnaturedness’ and human being’s condition; contrariwise, Cioran and Schopenhauer do not credit nature or humanity, taking for granted the *transcedentalia*, that is, the two-edged ethics of envy-and-sympathy. Henceforth, is it possible that Cioran’s ideas from *Paleontology* echo Schopenhauer’s own vision of ‘Palingenesis’? And, when writing the two para-biographies, is Ilina Gregori inspired by the same philosophical readings? If so, we can catch a better view on Cioran’s leavetaking from Nietzsche: by dropping out Zarathustra’s father, the Romanian philosopher actually rediscovers Schopenhauer’s shape inside the ‘anchorite’ or ‘Stylite’ figures (C, p. 203); in line with the author of *The World as Will and Representation*, Cioran pursues the ‘phantasmatic latence’ as a reference identitary model. In a nutshell, according to our earlier intuition, the ‘sympathetic’ para-biographer assents to a personality transfer between Eminescu and Cioran: Eminescu’s Schopenhauerianism is actually decked out on Pascal’s ‘phantasmatic latence’, whereas Cioran’s Pascalianism drapes around Schopenhauer’s.

The Peripatetic Biographer: rambling about Berlin and Paris toward a dreamlike geography

Issued by ‘two interactive registers’ (C., p. 142) – one that is autobiographic and personal, the other, that is aphoristic and universal – Ilinca Zarifopol-Johnson’s *Searching for Cioran* might have become, on the right conditions, a ‘virtual’ biography of Cioran. Ilina Gregori essentially admires the dynamism of Zarifopol-Johnson’s style, marked by a peripatetic perspective, by the optics of a ‘pilgrim-biographer’ (C., p. 110).

Previously applied as main technical finding in *Stim noi cine a fost Eminescu?*, the peripatetic biography would count on stepping into the places and postures that were once inhabited by the biographer’s subject; only ‘the subjective and personal investment of landscape’ appears to be the right filling for empty spaces (§., p. 11). Thus, the *character* (Eminescu, in this case) acquires a visible outline only if related to the landscape, which is, practically, the only thing we are left with from that person’s passing through world. A customizer of private and public limits, the city landscape – glanced at beyond the subject’s foreground face – bears an effect

a poem called *Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer* [For the Translation of Schopenhauer’s Aphorisms] after the diatribes against the ‘ape’ (*archimaimună*) from *Petri-Notae*.

of depth and perspective. The imperial Berlin tells Eminescu's story, while post-bellum Paris tells Cioran's. For the 'pilgrim-biographer' such thing as a 'portrait projected on void' ('portretul în vid') or a portrait lacking its 'shadow' is pure ontological nonsense²⁷ (Ş., p. 36).

To draw a set of 'correspondences' between the *language of the city environment* and the *language of art*, between the *cityscape masterpieces* and the *artistic imaginary*, between the *mapped space* and the *inner man*, this leads directly to Ilina Gregori's critical technique; in effect, the goal is to turn 'positive' all the volatile 'negatives' spotted in the unconscious. Therefore, the character's 'phantasmal' traces are to be found not only on the pages of Eminescu's manuscripts or in Cioran's notebooks, but also on the monuments surface. Again and again, if we overlap the two studies, our attention should be arrested by the striking family air of places visited, even though we actually speak about journeys around two different cities (Paris and Berlin). Secretly, the places enchain each other within the symbolical network of 'openness' and 'closure'. The 'pilgrim-biographer' is always recording *the garden* (i.e., the 'gardens' of kings belonging either to Hohenzollern or to de Medici dynasties) and its complementary space, *the museum* (altogether with its monumental kins, the monastery, the fortress, and the royal castle). Then, in order to catch Eminescu's accurate portrait, it is essential to have a precise description of his strolls between the gardens and museums of Berlin, between 'Lustgarden' or 'Charlottenburg' and the Island of Museums (Ş., pp. 219-245, pp. 188-207). In turn, walking to and fro the gardens and the museums of Paris is explicitly relevant for Cioran's figure; the same with Eminescu, the journey from Luxembourg Garden/ Jardin de Plantes to the Museum of Natural History/ the Museum of Paleontology/ the Gallery of Mineralogy (C., pp. 151-159) describes the growth of openness into closure. For either one, the graveyard – Père-Lachaise, in Cioran's case, and Queen Louise's sarcophagus, in Eminescu's – represents a freeway to the other world, whether this means death or vacuity.

A true mediator among the three biographical 'F'-s (fiction-fact-form), the 'shadow'/ 'phantom' relates real life to its ethereal Emanations, if Blake's words can be accepted here. Here and now, the bond between the portrait-maker and his/her model, between the biographer and his/her character becomes pure 'intersubjectivity'. This is also the most appropriate solution to tag the biography's infinite potential with the *finis* of a life that, fatally, falls within chronological limits. Therefore, Ilina Gregori tries to detect the 'phantasmal core' (p. 213) of Cioran's writings; nevertheless, this must be carried out as a 'nocturnal, almost

²⁷ "In lipsa unui context de viață care să-i explice comportamentul, eroul pare pierdut într-un surghiu absolut. Proiectat pe un fond alb – mai exact spus: neproiectat, fără umbră – Eminescu nu se înfățișează nu numai izolat social, ci de-a dreptul absent din lume".

dreamlike exercise' (*C.*, p. 123), which could wash away the miscellaneous traces from all portraits and leave out only the philosopher's self-portrait. For instance, in spite of rich experience and rapid changes, F. S. Fitzgerald's figure reflects a 'life' which was 'literally a dream', as if ostensibly lived. Similarly, Cioran's true 'life' – and virtual biography – is not from the realm of consistencies and definitely should not follow the bodily man and his facts; on the contrary, it needs to be ajar and left in his 'evanescent shadow' (*Ş.*, p. 9). That is why not Cioran's real picture (contradictory in terms of posture), but what is under the positive – read, 'negative(s)' – acquires the biographer's subjective investment.

The 'oneirobiography' – also named 'oneiromancy' (*C.*, p. 237) undertakes a process which bears, first and foremost, 'oneiro-(auto?)biographic' characteristics (p. 225). Controlled amnesia represents thus a 'must', or, in William H. Epstein's view, it is something that claims the suspension of the biographer's identity²⁸. So, the 'oneiro-biography' places in-between the 'autobiography without memories' and 'biography without knowledge' (*Ş.*, p. 222), in-between amnesia and information crisis. The first goes with the biographer's posture; the second matches the character's condition. But everything else brings down to the tough articulations such as amnesia-biography, oblivion-recording/impression. Once the consciousness vanishes into dark madness, is it really possible that "a Self beneath the Self" (*Ş.*, p. 221) should lie further?²⁹ Like that, the tunes of an interrogation rehearsed in *Ştim noi cine a fost Eminescu?* (2008) are fully played in the chapter *Cum să te izbăveşti fără să ştii? (How can one be redeemed without even knowing?)*, which is included in the book from 2012.

Converted into a guidebook, the peripateticism practiced by Cioran, Beckett, and even Eminescu do not pinpoint, eventually, the inner journeys inspired by previous readings on the printed map of the cities (*C.*, p. 106). The etymology of 'Peripatetic' (*peripatetikos*), which now refers precisely to a person who used to train his thought while walking, unveils here a phenomenon of creative misunderstanding. Reverting back to the assimilation of *peripatetikos* and *peripatoi* (columns), we discover that the Peripatetic has both a dynamic and a steady posture, the latter referring to adjacency of the monumental column. Therefore, the Peripatetic's journey under the columns and arches of the ancient Lyceum crosses the famous allegory of Simon the Stylites. While rambling through lives and faces, the peripatetic-biographer is meant to retrieve essential memories, the inner *stylos*, of a 'Self' that lies 'beneath the Self'. Even though, this might lead to the hideous 'skeleton' in the cupboard.

²⁸ William H. Epstein, *Coutesting*, p. 4.

²⁹ "Nu dispără în «întunericul minții», odată cu amintirea trecutului, și posibilitatea autoidentificării? Să persiste oare și în această stare, cu tot naufragiul conștiinței, sămburele «miracolului» - *un eu sub un eu* (s.n.), care se simte fără să se știe?" (*Ş.*, p. 221).

A Self beneath the Self: the positive photograph and its negatives

Ilina Gregori does not belong with the biographers who let themselves carried away by the mere textuality of manuscripts or notebooks. The pilgrim-biographer would rather access a set of visual representations and test their documentary value: this being the premise, the map represents a ‘negative’ shot of the city, whereas the ‘skeleton’ and the ‘shadow’ represent the character’s Emanations or negatives. A real philosophical ‘hardcore’, the issue of photography-taking grows more and more obscure when taken into consideration not only the relation positive-negative/original-imitation, but also various links among imitations.

Sure enough, the success of the two studies published by Ilina Gregori is also granted by the author’s interpretation of old and recent photographs (refer to chapter *Fotografii vechi și noi – tălmăcrite și răstălmăcrite* (*Old and new photographs, interpreted and re-interpreted*, §., pp. 253-261)). Otherwise, interlaced everywhere in the great chain of thinking, the ‘hieroglyph’ and the ‘icon’ show relevance for the way Ilina Gregori is accustomed to see ideas. In *Stim noi cine a fost Eminescu?*, the text is always guarded by images. If the city and the biographer’s subject correspond to each other, then the same communication establishes between word and image, close-up picture (portrait) and landscape picture (panorama). The Romanian scholar provides us with a cluster of visual references, from the panoramic shots of monuments of Berlin, Charlottenburg or Paris to exquisitely chosen (photo)portraits (Humboldt’s statue, Schopenhauer’s sketched outline, Queen Louise’s statue, the pictures of Charles 1st, once as the crowned king of Romania, and once as a soldier of the Prussian army).

At any rate, the Self which lies beneath the gallery of book illustrations advances forth only in the *Epilogue* of the study on Eminescu. Arrived here, the reader is faced with four images and one single question: the four famous postures/pictures of the Romanian poet orbit around the text *Who am I?*, which is located right in the middle of the page (§., p. 324). But the postural constellation derives true meaning only when the reader’s eye relates to the four photographs with Eminescu’s death mask on the last page (§., p. 327). All words, methodological cautions and hesitations apart, the eye – my own eye! – is the only one able to record the essential memories, to catch a glimpse of the ‘phantasmal core’, of the human being’s *stylos*.

The play upon the iconic imitations of personality (pictures, sketches, landscapes and so forth), as the play upon ‘negatives’, proves that the subject’s uniqueness might be just an effect of the biographer’s intense focalisation. It is no secret that, in the good tradition of 19th century imaginary, Ilina Gregori inherits the fascination for the ‘obscura camera’, for the ‘magical lantern’, and for diorama (§., p. 257). Not casually, the philosophical reflection on the ‘ontology of the

photographic image³⁰ leans on a specialised lexic; e.g., Cioran's reading should resemble to picture-taking, to biographical 'caption' (C., p. 31); accordingly, the two paradigmatic characters closely arranged on Cioran's chimney – the chimpanzee and Buddha – are mentioned as 'negatives' of the human being's face (C., p. 171); then, the monk's or the thinker's reclusion is defined by the critic as 'spectral self-radiotelescopy' (C., p. 195); last but not least, the stress on the adjective 'phantasmal' – in phrases such as 'phantasmal core', 'phantasmal latency' (C., p. 213) – refers us back again to the art of photography.

Once initiated in the pattern 'absence-presence' (coextensive to amnesia-biography, oblivion-recording/impression), being 'both from here and from elsewhere' (like that girl the philosopher catches sight of in the Luxembourg Garden, see C., p. 64) means being within and outside the text. But the remark goes well both in Cioran's specific case, as in his biographer's. It follows that the photograph does not play only, for Ilina Gregori, an 'illustrative' part; anyway, it is not just a blind witness of biographic accounts. Indeed, the beginning of the book on the Romanian philosopher unfolds the paradox of Cioran's pictures and postures: "Some of these shots catch him [i.e. Emil Cioran] in postures so unexpected for their 'normality', that you unpleasantly feel as the accomplice of a public disclosing. The calm, the good-temper, the cheerfulness, the burst of laughter – everything that belongs to the positive register of humanity – can turn, in this man's case, a bit compromising. Is this the true Cioran?... Look at him closely and you shall doubt!"³¹ (C., pp. 28-29).

Because the Romanian exile himself would not resolve the question of photograph's authenticity (but he conceded to piece together a (photo)graphic 'biography' for 'Humanitas' Publishers³²), Ilina Gregori extends her notion of photographic document beyond the close-up picture: a pertinent portrait of the artist/philosopher can be either the city map or the landscape, which now become the relevant 'negatives' of the subject's picture. Besides, once extended to the domains of shadows, phantasms and dreams, the 'lives' (that is, 'biographies') can also append to themselves some other Emanations and negatives, such being the recurrent structures from the 'lives of the philosophers', the 'lives of Saints', 'lives of poets'. It is slightly inquieting that the para-biographic inquiry does not rely on any of Cioran's portrait pictures, whereas it takes for granted the four pictures of

³⁰ André Bazin & Hugh Gray, "The Ontology of the Photographic Image", *Film Quarterly*, 13, 1960, 4, pp. 4-9.

³¹ „Unele instantanee îl suprind în ipostaze atât de neașteptate tocmai prin «normalitatea» lor, încât, privindu-le, te simți în mod dezagreabil complicele unei demascări. Calmul, buna dispoziție, jovialitatea, hohotul de râs – mai tot ce ține de registrul pozitiv al omenescului poate deveni în cazul acestui om cumva compromițător. Adevăratul Cioran? (...) Privește-l și te vei îndoii!“.

³² Gabriel Liiceanu, *Itinerariile unei vieți: E.M. Cioran urmat de Apocalipsa după Cioran. Trei zile de con vorbiri* [A Life's Itineraries. E.M. Cioran Followed by the Apocalypse by Cioran. Three Days of Colloquies], București, Humanitas, 1990.

Eminescu. Yet, Cioran is seen throughout the portraits of ‘others’: through Fitzgerald’s sleek and distressed look (*C*, p. 67); through Corneliu Zelea Codreanu’s bony facelines (p. 91); through old Sam Beckett’s parchment-like and wrinkled forehead (p. 117); then, through the row of skeletons sitting in the Gallery of Paleontology (p. 144); through Buddha’s self-sufficient and closed-in statue (p. 170); through that ‘elegiac animal’, the Gorilla, in whose eyes Cioran himself could read his origins (p. 225). But the authenticity of photography reveals itself also by hinting at the ‘secrets’ of an old family picture: in the end of her interpretation, Ilina Gregori presumes that the facial expression of the wannabe philosopher is to be tracked down in Elvira’s fierce posture, the cruel authoritarian, the mother impossible to confront with. However, once exceeded by such details, the biography is meant to become ‘impossible’ and swerve to ‘parabiography’.

In the first example, as in the second, the researcher attempts to overcome the shortcomings of biography by putting at trial its limits, the ‘posture’ and the ‘imposture’: on the one hand, the information crisis (for Eminescu’s stay in Berlin), on the other, the information overload (for Cioran’s stay in Paris). Both of them are dealt with in the same manner, by implying a larger discussion on photography and biography. But is it necessary to reinstall the originary links between image and text, between the literary portrait and the pictural portrait? What Ilina Gregori discovers is, anyway, the long-standing mishap of either one of them: time after time invalidated and contested on grounds of ‘hribidity’, ‘snapshot’ and ‘life’ also meet at the crossroads betwixt art and craft. It goes without saying that, being ‘from here and from elsewhere’ at the same time, the biographer and the photographer share the same dream and, maybe, suffer the same doom.

BIBLIOGRAPHY

- ARON, Paul, Fabrice Preyat, “Introduction”, *COnTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 25 juin 2008, consulté le 04 mai 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2543> ; DOI : 10.4000/contextes.2543.
- BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
- BATCHELOR, John (ed.), *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- BAZIN, André, Hugh Gray, “The Ontology of the Photographic Image”, *Film Quarterly*, 13, 1960, 4.
- DARCY, Jane, “Contesting Literary Biography in the Romantic Period: The Foreshadowing of Psychological Biography”, *Literature Compass*, 5, 2008, 2.
- EMINESCU, Mihai, *Opere. Vol V. Poezii postume* [Works V. Posthumous Poetry], edited by Perpessicius, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1958.
- EPSTEIN, William H. (ed), *Contesting the Subject. Essays in the Postmodern Theory and Practice of Biography and Biographical Criticism*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1991.

- GREGORI, Ilina, *Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă* [Cioran. Suggestions for an Impossible Biography], Bucureşti, Humanitas, 2012.
- GREGORI, Ilina, *Ştim noi cine a fost Eminescu? Fapte, enigme, ipoteze* [Do We Know Who Eminescu Was? Facts, Enigmas, and Hypotheses], Bucureşti, Art, 2008.
- HAMILTON, Nigel, *Biography. A brief history*, Harvard University Press, 2007.
- HASSAN, Ihab, "Parabiography: The Varieties of Critical Experience", *The Georgia Review*, 34, 1980, 3.
- LAW, Joe, Linda K. Hughes (eds.), *Biographical Passages: Essays on Victorian and Modernist Biography*, Columbia, University of Missouri Press, 2000.
- LIICEANU, Gabriel, *Itinerariile unei vieţi: E.M. Cioran urmat de Apocalipsa după Cioran. Trei zile de con vorbiri* [A Life's Itineraries. E.M. Cioran Followed by the Apocalypse by Cioran. Three Days of Colloquies] Bucureşti, Humanitas, 1990.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures Littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
- NADEL, Bruce Ira, *Biography: Fiction, Fact & Form*, New York, San Martin's Press, 1984.

THE ART OF SWERVING FROM BIOGRAPHY (Abstract)

The essay frames a view on the verging condition of “parabiographies” by running the concept through a short theoretical discussion, followed by two case studies from the recent Romanian literary criticism. We chose Ilina Gregori’s books on Mihai Eminescu (2008) and Emil Cioran (2012), either one projected as a species of parabiography. In both examples provided here, the researcher attempts to overcome the shortcomings of biography by testing its ends, i. e. the ‘posture’ and the ‘imposture’: on the one hand, the information crisis – for Eminescu’s sojourn in Berlin, on the other, the information overload – for Cioran’s sojourn in Paris. With the same means, Ilina Gregori deals with both experiences by implying a larger discussion on photography (whether city panoramas or portraits) and biography. But is it really necessary to reinstall the original links between image and text, between the literary portrait and the visual portrait? What Ilina Gregori discovers is, anyway, the long-standing mishap of either one of them: time after time invalidated and contested on grounds of ‘hybridism’, ‘snapshot’ and ‘life’ also meet at the crossroads betwixt art and craft. It goes without saying that, being ‘from here and from elsewhere’ at the same time, the biographer and the photographer share the same dream and, maybe, suffer the same doom.

Keywords: posture, (im)posture, pilgrim-biographer, oneiro-biography, para-biography, inter-subjectivity.

ARTA ÎNDEPĂRTĂRII DE BIOGRAFIE (Rezumat)

Eseul propune o perspectivă asupra „parabiografiei” prin testarea limitelor/ deschiderilor noțiunii atât într-un cadru reflexiv, marcat de metamorfozele conceptului de biografie, cât și în două studii de caz, ilustrând acomodarea noilor perspective teoretice în critica românească actuală. Spre exemplificare, am ales cărțile semnate de Ilina Gregori, una consacrată lui Eminescu (2008), cealaltă lui Cioran (2012), fiecare dintre ele înfățișând o specie de parabiografie. În ambele cazuri, autoarea încearcă să exploreze limitele biograficului, i.e. „postură” și „impostură”: pe de o parte, se impune o „rezolvare” metodologică a crizei de informații (în cazul sederii lui Eminescu la Berlin), pe de alta, autoarea semnalează provocările și pericolele unei supraabundențe de informație (în cazul experienței pariziene a lui Emil Cioran). Ilina Gregori omogenizează cele două cazuri abordând mijloace de analiză comune, mai ales prin implicarea unei discuții ample despre relația dintre biografie și fotografie, fie că instantaneul se referă la perspective panoramice sau la portrete. Să fie oare necesară reluarea acestei legături dintre imagine și text, dintre portretul literar și portretul pictural? Prin implicarea imaginilor în procesul descifrării misterului persoanei, cercetătoarea vieților lui Eminescu și Cioran descoperă că biografia și fotografia partajează același destin nefericit, jucat între postură și impostură: invalidate și contestate pe temei de „hibriditate”, poza și biografia se întâlnesc la intersecția între pretențiile artistice și rigorile tehnice. Ca atare, condiția biografului, ca și a fotografului, intră sub incidența aceleiași determinări nefaste: demersul de a prinde viața cuiva în instantaneu sau în poveste îl transformă pe cel din spatele obiectivului într-o ființă paradoxală, care își lasă amprenta în două suprafete, fiind, după expresia lui Cioran, „de aici și de altundeva” în același timp.

Cuvinte-cheie: postură, impostură, biograf-pelerin, onirobiografie, parabiografie, intersubiectivitate.

RADU VANCU

BIOGRAPHISME, CONFESSION, INDIVIDUATION. LA POÉSIE ENTRE PSYCHOCRITIQUE ET SOCIOPOÉTIQUE

Je n'ai jamais cru dans la distinction entre « l'être biographique » et « l'être artistique ». C'est Proust lui-même qui l'infirme, étant, malgré soi, un contre-exemple pour la théorie qu'il formule dans *Contre Sainte-Beuve*. La prose de Proust et la vie salonnarde de Marcel puisent de même source, se partagent la même origine et le même espace discursif – voilà qui contredit la fameuse dissociation qui veut que l'homme qui écrit ne se confond jamais à l'homme qui parle dans le salon.

J'accepterais qu'ils ne soient pas identiques ; mais je ne pourrais pas admettre qu'ils existent dans des mondes adiabatiques et isolés. Je ne crois pas que la thèse de la schizophrénie nécessaire de l'écrivain, élaborée par Michel Onfray¹, en partant de Proust résiste vraiment. Il me semble, tout au contraire, qu'au-delà les apparences et les préjugés culturelles, s'il n'y a pas identité entre celui qui écrit et celui qui assume la conversation dans le salon, il y a au moins une tendance asymptotique vers l'identification. Car d'une part, le salonnard répond devant le monde du salon pour chaque mot écrit par l'autre (le premier n'étant que la porte-parole du dernier – et je vois là la distance maximale entre les deux) ; de l'autre, celui qui parle dans le salon est formé (et souvent déformé) par sa propre écriture, ce qui fait que tout ce qu'il dit est la conséquence directe de ce qu'il écrit. La littérature est, dans une telle perspective, une espèce de la confession, dont la capacité singulière est de changer le confesseur dans le processus de transmission de sa confession. Il change, autrement dit, la cause dont il est l'effet, renversant la causalité une fois avec la temporalité. Et au moment où il arrive à changer quelque chose à la source du discours, il est évident que le discours lui-même devient autre. La possibilité de la confession en littérature est indissolublement liée à ce que j'appellerais *paradoxe du confesseur*, ce qui d'ailleurs n'est pas passé inaperçu par les théoriciens du biographique.

C'est en effet dans ce *paradoxe du confesseur* que puisent les anxiétés de l'auteur par rapport à son texte. Dans le cadre de ce paradoxe se produit ce que Judith Harris appelle, dans son excellente étude sur la construction et la guérison de l'être à travers l'écriture², *the convergence of anxieties*. C'est ici que se

¹ Michel Onfray, *Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste*, Paris, Grasset, 1996.

² Judith Harris, *Signifying Pain. Constructing and Healing the Self through Writing*, New York, State University of New York Press, 2003, p. 69.

concentrent les anxiétés de nature *sociale* mobilisées par l'acte privé de l'écriture. Les théoriciens admettent que la confession a une *dimension sociale*, redevable au fait que l'être privé assume, une fois avec la première personne singulière de la confession, un complexe psychologique marqué également par la grande et la petite histoire, avec les implications sociales et politiques que la dernière engage inévitablement. Il est, par conséquent, assez facile de comprendre pourquoi, une fois avec « le retour de l'auteur », pour reprendre la formule de Eugen Simion, la nouvelle critique biographique, a investi la sociologie littéraire. Alain Viala, qui lançait en 1993 le concept aujourd'hui si influent de « posture littéraire », le faisait dans une discussion sur les fondements de la socio-poétique, et il faut accentuer ici sur le préfixe *socio*, devenu du coup central dans une analyse de la posture littéraire *individuelle*³. Jérôme Meizoz, dans les deux volets de sa récente et importante hypothèse sur la « posture littéraire » (concept qu'il emprunte à Viala), précise dès le début qu'il édifie sa théorie dans un cadre sociologique : « Mais avant de préciser l'usage que nous ferons de la notion de posture et la genèse des figures de l'auteur moderne, il faut situer la démarche qui sera la nôtre. Elle consiste à lire *sociologiquement* la littérature comme un discours en interaction permanente avec la rumeur du monde »⁴. La construction de l'être biographique et psychologique sera articulée sur le terrain d'une science du social. Pour le dire tout court : une fois avec l'auteur, c'est la sociologie aussi qui revient.

Mais il s'agit d'une sociologie qui ne croit plus dans le social. Au moins, elle ne l'envisage plus comme une structure solide et auto-déterminée, dans laquelle l'être doit trouver sa sous-structure d'élection. Tout comme l'être, le social est fragmentaire et indéterminé, pulvérisé par des multiples anxiétés. Le monde est divisé – et être visible dans un tel monde est déjà en soi une source d'anxiété, comme l'observe R.D. Laing dans un texte déjà classique sur *the divided self*⁵. L'unique solution de l'être dans un tel monde, croit Laing, est de se rendre invisible – en d'autres mots, de trouver une stratégie de s'auto-minimaliser et de s'auto-fraggermer. En sorte que la remarque de Claudia Rankine dans l'analyse qu'elle applique sur la première personne du singulier dans le discours littéraire du XXI-ème siècle s'avère très juste : „The construction of self, then, becomes a process in

³ Alain Viala, *Eléments de sociopoétique*, in Alain Viala, Georges Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostilistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993, pp. 139-220.

⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Erudition, 2007. V. aussi Jérôme Meizoz, *La Fabrique de singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.

⁵ R.D. Laing, *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London, Tavistock Publications, 1960, p. 117: „In a world full of danger, to be a potentially seeable object is to be constantly exposed to danger. Self-consciousness, then, may be the apprehensive awareness of oneself as potentially exposed to danger by the simple fact of being visible to others. The obvious defence against such a danger is to make oneself invisible in one way or another.”

motion determined by indeterminacy through a strategy of fragmentation”⁶. On est, en d'autres mots, si fragmenté que son écriture ; et les stratégies de son écriture sont, à leur tour, isomorphes avec les stratégies de la construction de soi – c'est-à-dire, avec les stratégies de l'individuation.

C'est sur cette conviction qu'il y a affinité entre ce que nous vivons et ce que nous écrivons (c'est-à-dire, la conviction que la *poésie est individuation*) que s'appuie ma naïve théorie sur la relation entre l'art et la morale. Je crois, même si cela peut faire sourire, que l'infâme ne pourrait pas produire des chefs d'oeuvre. Nous écrivons avec nous mêmes, avec notre propre humanité. Quand l'humanité diminue, l'écriture s'appesantit. Je ne dis pas que l'écrivain doit être un monument de moralité. Je suis pourtant convaincu qu'un méchant n'arrive pas à bien écrire. Certes, l'écrivain peut être mensonger, alcoolique, dragueur, saisisant, et j'en passe ; il peut tout faire et conserver pourtant son humanité. Mais ce qu'il ne peut pas faire au risque de se compromettre comme écrivain est de blesser volontairement quelqu'un. Lorsqu'on produit souffrance de manière volontaire, l'humanité est affectée à la mesure de la gravité de l'acte ; par conséquent, il ne reste pas assez d'humanité pour l'écriture. Tous les écrivains qui sont devenus des méchants ont écrit de plus en plus mal. Je prends l'exemple de Céline. Il commence sa carrière d'une manière extraordinaire, avec *Voyage au bout de la nuit* et *Mort à crédit*, en 1932 et 1936 ; il commence à s'effondrer une fois avec *Bagatelles pour un massacre* de 1937 et, correlativement à son engagement antisémite, son écriture perd sa qualité et n'atteindra plus jamais le niveau des premiers chefs d'oeuvre. Ou, pour citer un exemple roumain, le cas de Eugen Barbu. Après son exceptionnel roman *Groapa (La Fosse)* de 1955, l'écriture de Barbu régresse elle aussi, au four et à mesure que l'écrivain se complaît dans la misère de l'opulence communiste, qu'il payait pleinement par ses services. On peut également rappeler dans ce contexte l'exemple de Tolstoi. Car l'hypocrisie qui l'a caractérisé pendant sa première période mystique est étonnante : ayant le bovarysme de la souffrance évangélique, Tolstoi souffrait de l'absence de la souffrance ; ayant le bovarysme de la pauvreté apostolique, il souffrait d'être riche. Il détestait ses enfants et sa femme, Sofia Andreevna, parce que, quoiqu'ils vécurent en dessous de leurs possibilités (pour obéir à la volonté de Tolstoi lui-même), ils vibrèrent à tout ce qui tenait de la vie dans les cercles aristocratiques de la Russie tsariste. Laissant le ménage entièrement sur les épaules de Sofia, tout en se réjouissant d'un quotidien sans souci, Tolstoi se félicitait en même temps d'avoir réussi à se détacher des choses terrestres. Comme il avait renoncé à la viande, à l'alcool et aux cigarettes, il aurait également voulu renoncer au sexe ; puisqu'il était

⁶ Claudia Rankine, *The First Person in the Twenty-First Century* in *After Confession. Poetry as Autobiography*, édité par Kate Sontag & David Graham, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 2001, pp. 133-134.

sensuel, il ne pouvait pas faire un tel sacrifice, et, sitôt l'acte terminé, il se précipitait à noter dans son journal combien Sofia le dégoûtait, et sa propre personne aussi. Enfin, à partir de 1881 (l'année de son pèlerinage, voilé en moujik, chez l'archimandrite Ambrozie de la monastère Optina-Pustîni – qui allait bien sûr le désappointer – et, ce qui est encore plus important, l'année de sa conversion définitive au tolstoïsme, ce communisme chrétien ultra-janséniste) et jusqu'en 1891, il a rendu très difficile la vie de Sofia et de ses nombreux enfants. (Je vais ici contre Troyat, qui dans sa biographie romancée envisage ces aspects avec admiration, comme preuves de l'aspiration de Tolstoi vers la perfection). Mais en 1891, une fois avec la grande faim en Russie, Tolstoi redécouvre le sentiment moral. Il utilise sa fortune pour soutenir des dizaines de cantines dans la province Riazan et dans les provinces voisines, dont il s'occupe personnellement, il parcourt à pied les villages afin de ne pas laisser les gens mourir de faim, il reste pendant des mois loin des siens, vivant dans des conditions précaires. Il était philanthrope malgré lui – car il détestait la philanthropie en y voyant une solution vulgaire par laquelle les riches purifient leur conscience – et il rêvait, comme unique réponse à l'injustice sociale, à la suppression de la propriété privée. (En effet, en ce qui le concerne, il n'a pas eu le courage d'aller jusqu'au bout. Il s'est arrêté au milieu : a offert tous ses biens, mais en faveur de... Sofia et de ses enfants.).

Or, pendant cette décennie d'atrophie morale, Tolstoi n'a pu écrire rien de notable ; le communiste chrétien redevient « le grand Tolstoi » à peine après sa résurrection de 1891. Je ne peux pas admettre qu'il y ait une simple coïncidence temporelle. Je crois, tout au contraire, qu'on doit y voir une expression de l'écriture comme individuation. Si la poésie arrive à exercer une action magique, comme le voulait Novalis (et d'ailleurs tous les romantiques), cela ne peut pas se faire autrement que par un développement de la personne de celui qui écrit. Au four et à mesure que son texte devient ce qu'il est, on devient à son tour ce qu'on est. Dans certains cas, cette modification se produit par un changement de soi (*changement du sujet*, dirait la phénoménologie) ; dans d'autres, par une crise du langage ; ou, enfin, par une crise du réel. Au-delà les différences, toutes ses crises et changements évoquent un sujet qui commence son individuation. Ce que M. Mincu a appelé « constitution du moi poétique » pourrait se formuler de manière plus adéquate « constitution du soi poétique ». Parce que l'individuation c'est avec le *soi* qu'il a affaire ; comme d'ailleurs la poésie.

Pour Jung, l'individuation signifie « devenir soi-même ». Il serait donc possible de traduire « individuation » par « arrivée à soi » ou « réalisation de soi »⁷. Affirmer que la poésie est individuation revient pratiquement à dire que la poésie est une arrivée à soi-même. La poésie est une réalisation de soi qui concerne son

⁷ C.G. Jung, *Relațiile între eu și inconștient* [Dialectique du moi et de l'inconscient, 1928]. Traducere de Viorica Nișcov, in *Opere* [Œuvres], 7, București, Trei, 2007.

créateur, ainsi que son lecteur. Jung parlait de deux manières d'arriver à la configuration du soi-même, à ce qu'il avait nommé *mandala* (empruntant du sanscrite un terme qui signifiait « cercle magique ») : l'individuation psychologique et l'individuation alchimique. À côté de ces deux, la poésie constitue, d'après moi, une troisième voie. L'individuation poétique suppose un scénario d'initiation isomorphe avec les scénarios des deux autres modèles d'individuation, et basée sur les mêmes événements, de la mort et de la régénération. Il n'y a pas de poète qui ne connaisse pas la tentation de la mort et de l'autodestruction, depuis sa jeunesse déjà. Chaque procès d'individuation qu'il ne suit pas jusqu'au bout finit par l'abattre. Le monde littéraire est plein de ces figures tristes soit égarées, soit complètement anéanties par des pulsions qu'ils n'ont pas trouvé la force de dépasser afin d'entrer dans la deuxième étape de l'individuation. Tout comme l'individuation psychologique et alchimique, celle poétique est vouée, pour beaucoup, à l'échec. Trop peu nombreux sont ceux qui arrivent à parcourir les étapes de l'initiation pour devenir des « maîtres ». Les autres, qui s'arrêtent dans le chemin, la souffrance d'une individuation incomplète est infinie. La poésie, affirme quelque part Ioan Es. Pop, peut être une chose d'une toxicité extraordinaire.

Mais ce qui est surtout important, c'est de comprendre que ce « soi » vers lequel tend l'individuation, n'est pas la même chose avec le moi. Sur cette différence, Jung affirmait : « le soi comprend infiniment plus que le seul moi... Il est tout aussi bien celui-là ou les autres comme il est moi. L'individuation n'exclue pas le monde, elle l'inclue »⁸. L'édification de sa *mandale* n'est pas une forme d'égocentrisme ou d'autoérotisme psychique (bien que la poésie requière un certain narcissisme). Incluant donc le monde extérieur, au lieu de l'exclure, la poésie ou le devenir poétique propose des formes de récupération du quotidien. Dans la littérature roumaine, cette tendance est visible d'abord chez les poètes de la génération '80, pour atteindre ses expressions extrêmes chez les poètes des années 2000. Par contre, la poésie roumaine des années '60 a tout misé sur une stratégie métaphorique indifférente au réel, preuve d'une individuation incomplète. Centrés sur eux-mêmes, ces poètes ne se sont pas ouverts vers le monde (il est vrai aussi que ce monde-là n'était, lui, aucunement attrayant). Mais la poésie implique quelque chose de plus que le moi. C'est un vers de Lucian Blaga qui me revient dans la mémoire : « parfois je dis des choses qui ne me contiennent pas ». Tout de même, la compréhension de cette profondeur spécifique de la poésie, qui passe au-delà de son créateur vers le moi de celui-ci, s'est identifiée, pour moi, avec la compréhension des limites de *Personism: A Manifesto* de Frank O'Hara, qui est sinon le plus beau manifeste poétique, en tout cas l'un des plus séducteurs. Comme

⁸ C.G. Jung, *Reflecții teoretice despre esența sufletului* [Réflexions théoriques sur la nature du psychisme, 1946]. Traducere de Viorica Nișcov, in *Opere [Œuvres]*, 8, București, Trei, 2013.

la plupart des poètes post-'80, j'ai retenu cette phrase célèbre de O'Hara : « Je suis revenu au travail et j'ai écrit un poème pour la personne respective. Pendant que j'écrivais, j'ai réalisé que, si je l'avais voulu, j'aurais pu utiliser le téléphone au lieu d'écrire le poème – et c'est comme ça qu'est apparu le *personnisme*. [...] Le poème se passe, enfin, entre deux personnes et non pas entre deux pages ». La poésie comme une sorte de conversation au téléphone, directe et sans subir la déformation des tropes (rappelant les idées de Holden Caulfield) – voilà un modèle de magnétisme auquel il devient difficile de résister. La poésie comme individuation est, par contre, moins séductrice, même si elle est plus courageuse : aux deux bouts du « fil » entre lesquels s'articule le poème ne se trouvent pas seulement le moi du poète et du lecteur, mais aussi notre soi, plus profond que nous. Selon Jung, « le soi est une entité sur-ordonnée au moi conscient et ne contient pas seulement le psychique conscient, mais également celui inconscient et il est, pour cela, je dirais, une personnalité, qui est *aussi* nous... »⁹. Par conséquent, la conversation qu'est le poème est interceptée simultanément par plusieurs « moi », passés, présents et futurs, et gagne un intérêt qui dépasse de loin la communication immédiate de l'information entre deux amis. Le poème est en même temps notre conversation *et* la conversation de plusieurs autres. Le poème qui a lieu seulement entre deux personnes, le poème *personniste*, est bien réductionniste. C'est un poème qui n'est sensible qu'au moi, et non pas au soi.

Pour revenir de la métaphore à la description, je dirais qu'une telle poésie qui connaît le soi a quelque chose en commun avec la poésie postmoderne – vu qu'elle permet au moi multiple qui compose la *mandala* de suivre plusieurs styles et plusieurs langues dans les textes – et avec la poésie des années '90 et 2000, vu que les valeurs qui investissent l'individuation sont par excellence des valeurs fortes de la personne. La poésie trans-personniste a la conscience diachronique du postmodernisme et l'obsession des valeurs fortes de la poésie post-postmoderniste.

Considérée comme une forme d'individuation équivalente à celle alchimique ou à celle psychologique, la poésie se révèle être plus qu'un discours littéraire : elle est l'édification de la *mandala*, c'est-à-dire le parcours du chemin vers soi, une condition nécessaire de toute vie sérieuse. Et comme forme d'individuation, la poésie offre à son tour (au bon poète ou au bon lecteur) la chance d'une vie sérieuse. La définition la plus exacte de la vie sérieuse que je connais appartient à Allan Bloom et apparaît en 1987, dans son livre *The Closing of the American Mind* : « Une vie sérieuse, cela veut dire être parfaitement conscient des alternatives, y réfléchir avec intensité afin de pouvoir supporter les problèmes de vie et de mort, avec la conviction que tout choix implique un grand risque, et des conséquences nécessaires, difficiles à subir. Voilà de quoi s'occupe la littérature tragique. Elle articule toutes les choses nobles que les gens désirent ou dont ils ont peut-être

⁹ C.G. Jung, *Relațiile între eu și inconștient*.

besoin, et c'est toujours elle qui leur montre combien il est difficile quand il leur arrive de ne pas vivre en harmonie »¹⁰. Pour ceux qui ont le courage de s'engager dans le processus d'individuation et la force de le suivre jusqu'au bout, la poésie offre une vie sérieuse. La Roumanie a aujourd'hui besoin, plus que jamais, de ces gens qui mènent une vie sérieuse.

Certes, je suis conscient que concevoir de cette manière-ci la poésie la transforme dans un genre du biographique. Il est possible même que ce soit son genre ultime. Je me console pourtant avec l'idée que cette perception de la poésie, toute naïve qu'elle puisse paraître, trouve, dans la critique et dans la théorie littéraire contemporaine, des défenseurs importants. Aux États Unis, un recueil collectif intitulé *After Confession. Poetry as Autobiography*, sous la coordination de Kate Sontag et David Graham¹¹, est devenu « influential and authoritative » ces dernières dix années. Des voix critiques d'autorité y traitent la poésie comme un genre de l'(auto)biographique (et même de poètes importants – tels que Billy Collins, Louise Glück et Adrienne Rich). En Europe, une telle définition de la poésie pourrait facilement se déduire – comme je l'ai déjà suggéré au début de mon texte – des hypothèses que formule Jérôme Meizoz à partir du concept de « posture » d'auteur, où le biographique revient directement au centre du discours littéraire¹². Enfin, dans la critique roumaine récente, on retrouve une position pareille chez Antonio Patraș – qui, dans ses études, cherche de manière systématique à édifier une « théorie de la personnalité » des critiques qu'il discute (jusqu'à présent, Ibrăileanu et Lovinescu), et formule dans un volume intitulé *Littérature et biographie. À la recherche de l'homme dans le livre*, cette proposition : « Je cherche toujours au-delà du texte, la biographie dans l'œuvre. [...] J'incline à considérer la littérature comme une expression secondaire, et pas toujours nécessaire, de la personnalité, qui n'arrive à se manifester dans toute sa splendeur que dans la vie »¹³.

¹⁰ Allan Bloom, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon & Schuster, 1987.

¹¹ Kate Sontag, David Graham (ed.), *After Confession. Poetry as Autobiography*, Minneapolis, Graywolf Press, 2001.

¹² Afin de comprendre combien important est « le retour du biographique » chez Meizoz, je reproduis un fragment d'un dialogue entre Meizoz et David Martens, en marge de son livre *La Fabrique des singularités. Postures II* (Genève, Slatkine Érudition, 2011) : « La posture des écrivains relève des formes de vie (au sens de Wittgenstein) acquises au cours de leur socialisation littéraire et nous pouvons décrire, à différentes époques, les éléments de ces formes de vie. Leur manière de se présenter au public, leurs conduites physiques, vestimentaires, gestuelles, verbales, tout ce que j'inclus sous le nom de *posture*, ne prennent sens que relationnellement aux autres normes et pratiques de leur champ intellectuel ». La conversation, assez ample et très utile, se trouve dans *Interférences littéraires*, no. 6, mai 2011, pp. 199-212.

¹³ Antonio Patraș, *Literatură și biografie. În căutarea omului din carte [Littérature et biographie. À la recherche de l'homme dans le livre]*, Iași, Timpul, 2011, pp. 9-10.

J'adhère donc à cette perspective sur la poésie. De ce qu'on peut constater du point de vue de la sociologie, nous vivons à une époque où la place de la vie privée se rétrécit de plus en plus, à la faveur de l'expérience publique. C'est ce qui privilégie les genres du biographique (journaux intimes, mémoires, correspondances, confessions – et, je l'espère bien – la poésie), qui constituent des véritables îles accueillant la vie privée. Ce n'est pas seulement un *wishful thinking* : un rapport officiel commandé en 2010 par le gouvernement de la France a constaté un revirement de l'intérêt pour la poésie, qui était en relation avec l'explosion inattendue de blogs et de sites consacrés à la poésie. Voilà donc que la poésie retrouve sa place d'élection justement sur le terrain des blogs et de la Facebook, là où le privé se convertit en public et où la *persona* sociale est désactivée (le poète Ion Mureşan disait à juste titre que « L'internet rend visible le soi »), au profit d'une communication instantanée et exhaustive. C'est le milieu idéal dans lequel la poésie puisse exister simultanément, comme à Pentecôte, en dessous des têtes inter-connectées.

BIBLIOGRAPHIE

- BLOOM, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon & Schuster, 1987.
- HARRIS, Judith, *Signifying Pain. Constructing and Healing the Self through Writing*, New York, State University of New York Press, 2003.
- JUNG, C.G., *Reflecții teoretice despre esența sufletului* [Réflexions théoriques sur la nature du psychisme, 1946]. Traducere de Viorica Nișcov, in *Opere [Œuvres]*, 8, București, Trei, 2013.
- JUNG, C.G., *Relațiile între eu și inconștient* [Dialectique du moi et de l'inconscient, 1928]. Traducere de Viorica Nișcov, in *Opere [Œuvres]*, 7, București, Trei, 2007.
- LAING, R.D., *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*, London, Tavistock Publications, 1960.
- MARTENS, David, « La fabrique d'une notion. Entretien avec Jérôme Meizoz au sujet du concept de posture », *Interférences littéraires*, mai 2011, 6, pp. 199-212.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scènes modernes de l'auteur. Essai*, Genève, Slatkine Erudition, 2007.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique de singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- ONFRAY, Michel, *Le désir d'être un volcan. Journal hédoniste*, Paris, Grasset, 1996.
- PATRAŞ, Antonio, *Ibrăileanu: către o teorie a personalității. Eseu despre literatura criticoară* [Ibraileanu : vers une théorie de la personnalité. Essais sur la littérature des critiques], București, Cartea Românească, 2007.
- PATRAŞ, Antonio, *Literatură și biografie. În căutarea omului din carte* [Littérature et biographie. À la recherche de l'homme dans le livre], Iași, Timpul, 2011.
- PATRAŞ, Antonio, *Scriitorul și umbra sa. Geneza formei în literatura lui E. Lovinescu* [L'écrivain et son ombre. Genèse de la forme dans la littérature de E. Lovinescu], vol. I-II, Iași, Institutul European, 2013.
- PHILLIPS, Robert, *The Confessional Poets*, Southern Illinois University Press, 1973.
- RANKINE, Claudia, *The First Person in the Twenty-First Century*, in Kate Sontag & David Graham (eds.), *After Confession. Poetry as Autobiography*, Saint Paul, Minnesota, Graywolf Press, 2001.
- VIALA, Alain, *Eléments de sociopoétique*, in Alain Viala, Georges Molinié, *Approches de la réception. Sociopoétique et sémiostilistique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

**BIOGRAPHISM, CONFESSION, INDIVIDUATION.
THE POETRY BETWEEN PSYCHOCRITICISM AND SOCIOPOETICS**
(*Abstract*)

While it conveys its source's message, (literary) confession also modifies the said source; and, even more, it conveys more than the purported message, as it borrows from the originating source a psychological context deeply marked by the minor and major history he/she transverses. Thus, the most intimate confession allows rather involuntarily the edification a sociological discourse – confessivity has a surprising yet undeniable social nature which explains why concepts designed for the analysis of prose, such as Jérôme Meizoz's *posture littéraire*, may prove that useful in the analysis of confessional poetry. And, even more surprisingly, this social nature of confessivity works in both ways – that is to say, literary texts intended to have only a social intention and intension also involuntarily *confess* most intimate details regarding their author's profile. Poetry is therefore a genre of the biographical; and it is my opinion that, in these times when the private and the public undertake a crucial process of mutual re-accommodation, the interest in the both private-public nature of poetry will resuscitate – as some recent sociological studies already confirm. And this also explains why poetry has found its ideal medium in Internet and Facebook, where the relation between private and public is constantly re-negotiated and re-defined.

Keywords: contemporary poetry, social nature of confessivity, poetry as a genre of the biographical, poetry and Internet, poetry and Facebook.

**BIOGRAFISM, CONFESIUNE, INDIVIDUAȚIE.
POEZIA ÎNTRE PSIHOCRITICĂ ȘI SOCIOPOETICĂ**
(*Rezumat*)

În vreme ce transmite mesajul sursei, confesiunea (literară) o și modifică; ba chiar mai mult, ea transmite ceva în plus față de mesajul intenționat, întrucât preia de la sursa originară un context psihologic marcat profund de istoria mică și mare pe care aceasta o traversează. Astfel, cea mai intimă confesiune permite mai degrabă involuntar edificarea unui discurs sociologic pe marginea ei – confesivitatea are o natură socială surprinzătoare și totuși indenegabilă, astfel explicându-se de ce concepte forjate pentru analiza prozei, precum *la posture littéraire* la Jérôme Meizoz, de pildă, se pot dovedi atât de utile în analiza poeziei confesionale. Ba, chiar și mai surprinzător, această latură socială a confesivității lucrează în ambele sensuri – texte literare gândite a avea o intenție și intensiune exclusiv socială *mărturisesc* involuntar detalii dintre cele mai private privitoare la profilul autorului. Poezia e aşadar un gen al biograficului; și cred că, în aceste vremuri în care privatul și publicul traversează un proces crucial de reacomodare reciprocă, interesul în natura privat-publică a poeziei va fi resuscitat – după cum o arată deja unele studii sociologice recente. Iar aceasta explică și de ce poezia și-a găsit mediul de elecțiune în Internet și Facebook, adică exact acolo unde relația dintre public și privat este constant renegociată și redefinită.

Cuvinte-cheie: poezie contemporană, natura socială a confesivității, poezia ca gen al biograficului, poezie și Internet, poezie și Facebook.

ADRIAN TUDURACHI

« DÉSIR NATIONAL » ET VIE VOUÉE DANS LES BIOGRAPHIES DU XIXE SIÈCLE

Le « désir national » dans les biographies de grande série

Les premières collections de biographies d'écrivains paraissent en Roumanie après 1864. Il s'agit d'un manuel pour les classes supérieures de gymnase (1864-1865), d'un recueil des portraits des auteurs distingués, publié d'abord en feuilleton (1865-1868) et puis dans un livre intitulé *Le Panthéon Roumain* (1869), enfin, d'une sorte d'abrégé d'histoire littéraire, *Conspect sur la littérature roumaine et sur ses écrivains des origines jusqu'aujourd'hui* (1875-1876)¹. En tout, environ 350 biographies diffusées à grande échelle dans l'intervalle d'une décennie. La quantité oblige, ce qu'on voit ici sont souvent des vies des « anonymes » : des écrivains mineurs, des écrivains oubliés de nos jours ou même des personnalités qu'on aurait de la peine à qualifier comme « auteurs ». Tel homme qui s'est distingué par son goût pour la littérature et qui s'est investi dans la constitution d'une belle bibliothèque, tel autre qui a beaucoup de projets mais qui n'a pas encore publié, tel autre qui après avoir écrit un article ou une traduction s'est dédié à un métier plus profitable. En fait, il n'y a dans cette politique biographique aucun privilège visible accordé aux écrivains classiques, réputés soit par leur ancienneté, soit par leurs réalisations. Les récits de vie qui leurs sont dédiés ne se distinguent ni par leur étendue, ni par leur vocabulaire. Ce n'est pas qu'ils ne soient pas reconnus en tant qu'auteurs du canon, qui donnent les modèles d'écriture les plus appréciés. Mais les biographies fonctionnent sur une logique différente : leur critère de sélection favorise l'extrême contemporain. Ces récits concernent des vies en train de se faire. Ainsi, dans la série comprise sous le nom du *Panthéon Roumain*, au moment de l'apparition moins de 10% des personnalités sont mortes, ce que, pour un « panthéon » est à peine concevable. Dans le manuel pour la 8ème du gymnase, près d'un tiers des écrivains ont de 28 à 40 ans. Et la proportion est encore plus favorable aux jeunes dans le *Conspect sur la littérature roumaine et sur ses écrivains des origines jusqu'aujourd'hui* : une centaine d'auteurs, presque la

¹ Arune Pumnul, *Lepturariu rumânesc* [Livre de lecture roumain], Tome IV, pars 1-2, Viena, Editura Cărților Școlare, 1864-1865 ; Vasile Gr. Pop, *Conspect asupra literatupei române și literaților ei de la început și până astăzi în ordine cronologică* [Conspect sur la littérature roumaine et sur ses écrivains des origines jusqu'aujourd'hui en ordre chronologique], pars 1-2, București, Tipografia Națională C.N. Rădulescu, 1875-1876 ; Iosif Vulcan, « Panteonul Român » [Le Panthéon Roumain] (1869), in *Publicistica*, édité par Lucian Drimba, București, Minerva, 1989, pp. 7-112.

moitié, sont nés entre 1840 et 1854, ce qui situe la moyenne dans une fourchette de 21 à 35 ans.

Sans doute, ces biographies présentent-elles des vies-modèle. Mais leur exemplarité est à préciser² : il ne s'agit guère des vies exceptionnelles des quelques auteurs bénis, dont les moyens de réalisations sont rares et distantes, inaccessibles au commun des mortels. Ils ne font rien d'extraordinaire, ces auteurs. Ils travaillent dans les ministères, ils ramassent des livres ou écrivent dans les gazettes. Et pourtant, ils ne sont pas moins des « exemples ». Leur activité modeste ne les empêche pas de servir en tant que modèles : bien que médiocre, leur vie n'est pas anodine, sans un cours orienté, sans destinée. En fait, ce qu'on montre sont des talents disséminés dans les circonstances d'une existence ordinaire. Tous ici sont « inspirés ».

De quel élan sont-ils mobilisés ? Quel appel oriente leur vie ? Les trois biographes en connaissent la réponse et ne cessent pas de la montrer : le « désir national ». Pour tous ces écrivains mineurs il s'agit d'incorporer dans leur travail l'aspiration de la nation roumaine. L'idée, dont le contenu n'est pas clair, peut tout comprendre d'une activité publique. Eriger une école, fonder un journal, écrire quelques strophes nationalistes, gérer en tant qu'employé un département, etc., etc. Aussi, est-elle capable non pas seulement de donner sens à la vie, sinon d'investir les efforts les plus modestes. Aron Pumnul, l'auteur du manuel pour les classes de gymnase s'apprête à mentionner, en guise de conclusion, après chaque biographie, l'existence du « zèle national » : puisqu'elle peut accompagner n'importe quel emploi du temps, comme une vocation universelle³. C'est ce qui justifie l'étendue presque illimitée de la collection des vies exemplaires. Car, par le « désir national », toute vie peut se transformer dans une vie vouée. Il faut souligner cette qualité d'une passion qu'on tend souvent à négliger en raison de sa mythologie et de son appartenance à une *doxa* : la capacité d'investir les vies communes. Dans sa note célèbre du *Journal* du 25 décembre 1911, Kafka faisait observer que dans une culture « petite » personne ne reste indifférent aux problèmes nationaux. Chaque existence est agitée et actionnée par les préoccupations nationalistes : le cercle de ceux qui y participent, qui se sentent inspirés s'étend à toute la nation⁴. Le « désir national » rend ainsi l'inspiration – cette qualité qui anoblit une vie – très accessible. Il est le moteur d'une démocratisation, associant infatigablement l'idée de mission et les gestes banales.

² Pour une panorama des modèles très divers d'exemplarité engagés par le genre biographique au XIXe siècle, voir Luc Fraisse, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIXe siècle », *CONTEXTES* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 17 juin 2008, consulté le 21 mars 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2143> ; DOI : 10.4000/contextes.2143.

³ Aron Pumnul, *Lepturariu*, IV, I, p. 54 ; IV, 1, p. 286 ; IV, II, p. 74.

⁴ Kafka, *Journal*, Traduit par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954, pp. 179-183.

Comment la vocation vient-elle dans la vie ?

Ce que je propose est de situer ce « désir » national dans un cadre qui n'est pas celui des doctrines et des idéologies nationalistes, mais celui de la démocratisation de la vocation dans la modernité. Max Weber a montré dans *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme* que l'appel religieux, qui était censé ordonner la vie humaine et l'organiser en fonction d'une mission, a été réinterprété par la Réforme dans un sens démocratique. « L'unique moyen de vivre d'une manière agréable à Dieu n'est pas de dépasser la morale de la vie séculière par l'ascèse monastique, mais exclusivement d'accomplir dans le monde les devoirs correspondant à la place que l'existence assigne à l'individu dans la société »⁵. Cette idée accordait à tous et à chacun le droit à une vie orientée. Il suffit d'exercer une activité quelconque dans le monde, d'avoir un métier et de s'y consacrer totalement pour façonner sa vie, pour lui donner sens et forme.

Il appartient à Judith Schlangen, dans son livre de 1997, *La Vocation*, d'explorer le détail des contenus démocratiques véhiculés par l'idée de vocation dans la modernité. En effet, elle montre que l'idéologie romantique qui réserve aux artistes et aux poètes le droit à la vie vouée⁶ n'est qu'un décodage restrictif et incomplet d'une figure de la « mission » bien plus répandue. Car si l'inspiration, censée conduire la vie du créateur, est devenue l'attribut (de plus en plus obscure) d'une élite, le champ du désir, capable lui aussi d'orienter les existences, ne cesse pas de s'élargir. Le régime démocratique est celui de l'envie, disait Tocqueville⁷. Les gens peuvent tout désirer et, en plus, ils ont tous le droit de désirer : qu'est-ce le « désir national » autre chose qu'une passion démocratisée, ouverte à des collectivités qui auparavant ne pouvaient même pas se penser comme « nationales » ? Aussi, chacun peut-il organiser sa vie en fonction d'une aspiration, d'un désir, et devenir, comme dit Schlangen, l'« entrepreneur » de sa vie. Sous sa forme la plus banale, cette mission démocratisée s'identifie à l'idée de réussite dans la vie : « La vocation moderne se présente comme la tâche éthique d'une vie, et cette vie est son champ, son enjeu et le critère de sa réussite. C'est parce que la

⁵ Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Traduction par J. Chavy, Paris, Plon, 1964, p. 90.

⁶ Pour un inventaire des problèmes posés par la vie inspirée à l'âge romantique, voir Nathalie Heinich, *L'élite artiste*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 75sqq, surtout le chapitre « La vie vouée », pp. 82-100.

⁷ Pour évoquer brièvement ses mots, bien connus : « Il ne faut pas dissimuler que les institutions démocratiques développent à un très haut degré le sentiment de l'envie dans le cœur humain.... » (Alexis de Tocqueville, *De la démocratie en Amériques* (1840), tome deuxième, version électronique consultée le 27 mars 2014 sur le portal *The Project Gutenberg*, <http://www.gutenberg.org/files/30514/30514-h/30514-h.htm>). Voir aussi la réflexion récente de Fabrice Wilhelm, *L'Envie, une passion démocratique au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2013.

grande priorité est de réussir sa vie à ses propres yeux qu'il est important que chacun puisse se reconnaître dans ce qu'il fait »⁸.

La différence entre la découverte protestante de cette vocation démocratisée et la redécouverte romantique tient à l'investissement dans la vie active : tandis que la première était uniquement centrée sur le métier, l'interprétation moderne est décidément plus nuancée et variée. C'est notamment ce qui constitue notre expérience démocratique de la « mission ». Le rapport aux possibilités d'action, aux formes d'activités et à leur apparition dans le champ de l'expérience est infiniment vaste et coloré. Le mérite de Schlanger est d'avoir concentré son enquête sur la variété des rapports entre la vie vouée et la vie active – et, plus exactement, sur la capacité de la vocation de s'approprier le champ de l'action. On peut en distinguer trois rapports fondamentaux. Il y a d'abord, l'absence de la prise. À partir d'une lecture de Rousseau, Schlanger essaye de penser une vocation qui se méfie des activités professionnelles et en général de toute expression publique. Ce qui mène naturellement à l'appréciation des vertus de la réclusion, du retrait, du repos ; en même temps, l'inscription dans les mondes des actions ne se fait que par hasard. À force des accidents, l'activité arrive à la vocation de façon intermittente, en fonction des mécanismes que le sujet ne maîtrise absolument pas. Deuxièmement, il est possible de faire du métier sa vocation. Soit comme carrière, soit comme « papillonnage » (vacillement incessant entre les occupations), il s'agit d'embrasser des formes d'action données qui façonnent le désir. Autrement dit, le sujet puise dans l'espace public les repères qui définissent la portée et l'orientation de sa vie vouée : il se retrouve entièrement dans ce que la société détermine dans les nomenclateurs des professions. Enfin, la solution de l'emprise totale. Elle suppose l'invention de ses formes d'action en fonction des dispositions de soi. Ce n'est plus le métier qui inspire le désir, mais le désir qui émane le métier. « Plutôt que de faire de sa tâche sa vocation, comme le voulait Luther, en investissant de l'intérieur la situation dans laquelle on se trouve placé, on veut faire de sa vocation sa tâche ». Ou, avec la formule encore plus simple de Nathalie Heinich : « faire de vocation profession »⁹. Au risque de schématiser les propos de Schlanger, je voudrais souligner cette « typologie » qui se dessine et qui dissocie entre la découverte accidentelle des formes de l'action, l'adhésion à des formes de l'action déjà disponibles, et l'invention de ses propres formes d'action. Ou, si l'on veut privilégier plutôt la continuité de ces attitudes, on peut parler d'une gamme qui distribue plusieurs distances possibles entre la vocation et la vie active, de celle maximale imposée par la philosophie du retrait, jusqu'à celle minimale engagée par l'utopie d'un moi qui se réalise intégralement dans ses formes d'expression publique.

⁸ Judith Schlanger, *La Vocation* (1997), Paris, Hermann, 2010, pp. 26-27.

⁹ Nathalie Heinich, *L'élite*, p. 75.

Ces distinctions me paraissent importantes parce que le problème de l'inscription dans la vie active est au cœur même de l'idéologie nationaliste. Elle y arrive, bien sûr, par ses propres chemins. D'un point de vue historique, le nationalisme se représente comme conditionné dans son affirmation publique : des obstacles, des forces, des dominations bloquent ou mettent en question sa présence dans l'espace commun¹⁰. Toute aspiration nationale se réalise contre une contrainte (l'autorité étrangère et opposée à la reconnaissance de l'identité ethnique) qui réprime son entrée dans le champ des actions. La préoccupation pour la possibilité de l'activité publique se confond ainsi avec la lutte d'une nation pour la représentation identitaire. Toute action publique est un triomphe de la nation ; par contre, la répression implique le retrait, et le retardement de l'engagement actif. Aussi, la distinction de Schlanger entre une vocation « professionnelle », bien intégrée à l'espace public, et une vocation rétractile et méfiaante prend-elle tout son sens dans le cas du désir national. Il est essentiel de savoir si les professions, les institutions et les activités enregistrées dans le nomenclateur officiel peuvent incorporer le désir national ou pas ; si les vies orientées par l'aspiration nationaliste peuvent se reconnaître dans ce qu'ils font, ou si elles sont censées se replier sur le domaine privé. Ainsi, comme source d'une démocratisation de la vocation, la particularité du désir national mobilise d'emblée une séparation nette entre l'intimité et les vertus du retrait, d'une part, et l'affirmation plénière dans la vie publique, de l'autre.

Qu'en est-il de la troisième attitude cernée par Schlanger ? Quel sens peut-elle prendre dans ce contexte nationaliste la vocation qui trouve dans la quête de soi les formes de son action ? Quel rôle assigner à la singularisation de son activité ? C'est là que le « désir national » impose une distribution nettement différente du rapport entre vocation et activité. J'y reviendrai à la fin de mon article.

La vocation dans la vie privée

Un écrivain qui occupe un poste dans le bureau du juge montre une passion genuïne pour les activités spirituelles. « Son désir inassouvi » le porte vers l'étude et le monde des livres : « dès qu'il aura fini ses devoirs au bureau, il se pressa à rentrer pour s'occuper à poursuivre ses études. Les livres qu'il pouvait procurer de son salaire étaient son plaisir et son agréable passe-temps ». Ce partage entre la vie professionnelle et la vie privée n'est justifié que par une incompatibilité idéologique. Ce n'est pas qu'il s'ennuie au bureau, ce n'est pas que son travail serait définitivement impropre à ses préoccupations intimes – seulement il ne retrouve

10 Pour une analyse des cultures littéraires nationalistes du point de vue des conflits qui les définissent, voir l'article de Pascale Casanova, « La guerre de l'ancienneté », in Pascale Casanova (dir.), *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011, pp. 10-31.

pas dans cet espace institutionnel la place pour l'expression de son aspiration. Un autre travail de bureau, dans un autre contexte idéologique, pourrait fort bien accueillir son penché pour l'étude et surtout ses présomptions nationalistes. S'il décide d'abandonner ses fonctions, il le fait pour ne pas y avoir trouvé la finalité plus haute qu'il attendait : « il préférerait la vie menée loin du bruit vain de la vie publique d'autan, dépourvue de toute finalité commune et haute ». Il ne s'agit pas de l'opposition nette entre une activité essentiellement privée et une autre fatallement publique – mais d'un conflit temporaire qui force la vocation individuelle à se réfugier et se réaliser dans le domaine privé. D'ailleurs, il quitte ses devoirs sur un terme soigneusement défini : « tant que le régime injuste perdurera »¹¹.

C'est la justification typique du retrait. Faute de pouvoir manifester son désir national, de l'incorporer à son activité on décide de se retirer. C'est le modèle d'une vocation qui, sous un conditionnement politique, très étroitement liée au contexte historique et à une distance temporelle (dans le passé, jadis, avant), n'a pas accès au domaine de la vie active. Cette vie menée « loin du bruit » peut éveiller des idées du repos, du retrait paisible ou même le *topos* idyllique de la vie à la campagne. On lit souvent : « se retira à son domaine pour s'occuper de l'économie agricole »¹². Néanmoins l'idée de ce retrait n'est pas celle d'une liberté intime, sinon celle d'un empêchement de l'activité. Ceux qui se retirent ne le font pas pour ce qu'on leur offre, mais pour ce qu'on leur refuse. Le refuge s'associe à l'activité rare, aux possibilités précaires, inconstantes et imprévisibles. On lit dans une telle biographie l'histoire du poète obligé de suivre son bienfaiteur partout ; il se retrouve forcément à la campagne, où son patron s'est vu renvoyer par les autorités, en raison de ses activités nationalistes. Le biographe le décrit comme un homme qui emprunte à chaque situation les moyens pour sa création. La vocation s'y réalise d'une manière intermittente, au gré des circonstances qui donnent accès au monde de l'action. Le mot clé, trois fois répété en quelque lignes seulement, est l'occasion :

...accompagnant son maître à son domaine de Bucov, son talent eut l'occasion de se développer au milieu de la nature. Là il avait écrit la plupart de ses élégies. Après la mort de son patron, on lui donna l'occasion de faire une élégie sur le tombeau de ce patriote important. À l'occasion de la fondation de l'Ecole Sf. Sava il composa une ode etc.¹³.

L'occasion n'y est que la figure d'un manque de contrôle du sujet sur les formes de son action. Le poète subit les situations comme des possibilités qui sont décidées loin de lui. D'ailleurs, aucune des créations engendrées de la sorte ne sont

¹¹ Aron Pumnul, *Lepturariu*, IV, 2, p. 229.

¹² *Ibidem*, p. 206.

¹³ Vasile Gr. Pop, *Conspect*, I, pp. 82-83.

l'expression de sa volonté : il s'agit de formes imposées, découvertes au hasard, par le jeu des forces extérieures. « Les circonstances de la vie décidèrent malgré soi le genre de sa poésie : c'est-à-dire la satyre, qui lui offre une sorte de compensation pour l'injustice subie »¹⁴.

Tout cela dessine un trajet de vie sans liberté, mais en mouvement, discontinu, avec une forte dimension événementielle. Parfois, il est articulé par des rencontres qui annoncent un infléchissement, un changement brusque de direction. Tel auteur doit la découverte d'une toute autre dimension de la littérature ou de la vie grâce à un autre croisé par accident. Il laisse alors derrière sa jeunesse, ses créations antérieures, ses manuscrits non-publiés etc. Il assume une perte. La rencontre met en scène une force de séparation par rapport aux passé qui est souvent le thème d'une telle vie. Le mot qui apparaît pour qualifier ce genre de vie est « *dilettante* ». Mais les connotations positives (plaisir, libre changement d'activité, refus de la spécialisation) sont doublées par des notes négatives : dépense vitale, expression de soi possible mais inachevée. Ce qu'il a fait et il a perdu ou abandonné ; ce qu'il aurait pu faire et il n'a pas développé : la perte et la puissance parlent toujours d'un investissement raté. Car, fondamentalement, ces formes de vie évoquent un obstacle originaire ; on devine toujours qu'un désir (national) a été inhibé et que toute réalisation n'est que l'expression dégénérée d'une activité inaccessible.

La vocation dans la vie publique

Une fois l'espace public ouvert à l'inscription du désir national, la convention biographique change radicalement. Il n'y a plus de tension entre la préférence intime pour les valeurs spirituelles et l'emploi professionnel. Qu'un écrivain mène un travail bureaucratique, cela ne lui pose aucun problème. Citons un exemple : un auteur « qui éprouve un penché pour l'histoire et pour la littérature »¹⁵ est obligé d'assumer un devoir administratif. Il subit le partage entre sa passion pour les lettres et son occupation publique – entre lesquelles il est obligé de choisir de manière presque brutale : « on l'a retiré du temple des muses et on l'a nommé à la tête du département dans le ministère de l'enseignement ». Il ne s'ensuit pourtant aucune frustration. La mission de sa vie est parfaitement compatible avec cette dislocation, puisque toutes les fonctions peuvent exprimer activement l'élan national. Tout ce qu'on peut faire dans l'espace public est inspiré.

L'essentiel est de se trouver un poste – le reste, l'incorporation de la vocation (du désir national) à ce poste est déjà assuré. C'est une neutralité par rapport au métier qui engendre facilement des propos qui ressemblent à ceux de Luther.

¹⁴ Aron Pumnul, *Lepturariu*, IV, 2, p. 206.

¹⁵ *Ibidem*, p. 275.

Avoir sa place, exercer une profession, remplir une fonction, deviennent des conditions suffisantes pour mobiliser une vie vouée :

Il a été infatigable dans son activité spirituelle parce qu'il s'est vraiment trouvé à sa place. Ils sont plusieurs ceux qui pourraient réaliser beaucoup s'ils se trouvaient chacun à sa place : Si le bon Dieu mettait/ Chaque personne à sa place/ Nous progresserons plus vite/ Sans que d'autres doivent nous aider”¹⁶.

Sauf que à l'origine de cette idée mobilisatrice ne se trouve pas une vision économique des emplois différenciés créés par un système d'échange et fondée sur la division du travail. Qu'ils enseignent, qu'ils fonctionnent dans un ministère, qu'ils représentent le pays en tant que députés, qu'ils rédigent un journal, ces personnages ont une action unique, contribuant à l'essor de la patrie. Ils font partout la même chose. Leur engagement dans l'espace public s'appuie sur une vision globale du monde de la profession comme monde du travail. Ce désir qui ne connaît plus d'empêchements est exprimé par le travail continu, sans cesse, sans répit¹⁷. C'est une figure de l'action publique légitimée et en même temps la manière la plus simple de démocratiser la vie vouée en l'identifiant au dénominateur le plus petit de l'activité humaine.

De ce point de vue, il n'y a aucune raison pour distinguer la poésie entre les autres activités, comme une profession plus inspirée. Sa vocation est engendrée par le même désir impliqué dans une fonction ministérielle. Mais la manière dans laquelle la poésie devient compatible avec l'exercice professionnel devient du coup bien singulier : il ne s'agit pas au sens strict d'un phénomène de professionnalisation de la littérature. Il n'est pas question de constituer un métier d'écrivain, avec ses propres exigences, ses pratiques, ses institutions etc. sinon de confondre la littérature dans le monde indifférencié du travail. Il y a sans doute la notion de carrière poétique : mais elle n'engage aucune rupture par rapport aux autres carrières ou plans d'existence. La vie du poète conçue dans ces cadres implique une continuité parfaite des activités et des vécus, et son unique détermination est de se développer dans l'espace public :

Nous honorons tel ou tel saint parce qu'ils se sont retirés du monde, pour être plus tranquils, sans rendre aucun service à la société ... Bolintineanu ne s'est pas retiré du monde, il a vécu pour les gens et entre les gens : il a servi son pays et l'humanité ; Bolintineanu a été homme et il l'est resté, conservant sa dignité d'homme ; il a été poète – et il a chanté le sublime ; il a été ministre – et il n'a pas cherché à profiter de son poste...¹⁸.

¹⁶ Vasile Gr. Pop, *Conspect*, I, pp. 112-113.

¹⁷ Aron Pumnul, *Lepturariu*, IV, 2, p. 275 ; Vasile Gr. Pop, *Conspect*, I, p. 115; I, p. 128 etc.

¹⁸ Eufrosina Homoriceanu apud Vasile Gr. Pop, *Conspect*, II, pp. 48-49.

Le « désir national » rend ainsi possibles deux narrations existentielles dont la distribution des valeurs est complémentaire et également insatisfaisante : une qui est profondément événementielle mais dépourvue de liberté – c'est la vie du dilettante. L'autre qui est libre de s'exprimer activement et qui domine le champ de l'action, mais qui est monotone, parfaitement continue, et sans relief possible – c'est la vie du professionnel. Il y manque une narration qui réunisse liberté et singularité : ce serait la troisième figure de la vocation qui puise dans les ressources intérieures, d'un moi, les repères d'une action inspirée.

À la recherche de la vie intérieure

Sans doute le « désir national » est-il un appel puissant, mais non-singularisé. Il est une passion collective, censée mobiliser des masses et nourrir de la même manière de nombreuses âmes ; les biographes le supposent unique, sans différences notables d'une personnalité à l'autre. Pour avoir une vie vouée, il suffit d'évoquer le « zèle » national qui anime un auteur, sans préciser sa particularité. Du coup, un écrivain qui cherche en soi, en réclusion, une version plus singularisée de l'aspiration nationale, ne fait pas de sens. Dans cet univers nationaliste une quête de soi qui constitue son « appel » est inutile. Lorsqu'on se réfère au « caractère original » d'un auteur, qui en plus cultive sa particularité en se retirant du monde professionnel (« il dit qu'il ne veut pas recevoir aucune fonction publique dans l'état »), ce n'est pas pour construire une intériorité. Le biographe se précipite à préciser que le retrait volontaire de l'espace public est dû au même élan nationaliste : « il préfère se consacrer à l'écriture en toute liberté pour répandre les idées libérales et les sentiments nobles chez ses compatriotes »¹⁹.

En fait, la figure d'une intériorité différenciée – qui participe par sa différenciation même à la constitution de sa mission au monde – est extrêmement rare dans ces collections de biographies. On le trouve exceptionnellement à la fin du manuel pour la 8ème classe de gymnase, dans le récit de vie d'un des derniers écrivains enregistrés (qui est aussi un des plus jeunes) :

...sans parents, il fut obligé de poursuivre ses études dépourvu d'aide, laissé en proie au hasard : aussi a-t-il commencé d'apprendre la chirurgie à l'hôpital militaire de Bucarest. Déjà à l'âge de 12 ans, le feu poétique que la Providence avait mis dans son âme, commençait à reluire. Mais il poursuivait mécaniquement les cours de l'école de médecine, bien qu'il n'en avait pas le goût ; car dans son âme reluisait le génie poétique : dans son cœur résonnait la voix d'une muse. Pendant qu'il écoutait à l'école l'anatomie et qu'il voyait les squelettes : il pensait à la destinée et à l'âme qui avaient habité ces squelettes. Pendant qu'il était sorti dans la campagne avec ses camarades pour reconnaître les herbes médicinales : il admirait la belle nature et écoutait les voix des fleurs qu'il cueillait et traduisait dans la langue de l'harmonie. Et pourtant, il fut

¹⁹ Aron Pumnul, *Lepturariu*, IV, 2, p. 199.

obligé de suivre la carrière de chirurgien, d'assister à des opérations qui lui brûlaient le cerveau, d'obéir à la règle d'Esculape²⁰.

À regarder de près cette histoire d'une singularité qui essaye de s'exprimer, on comprend la réserve des biographes inspirés par l'idéal national : le nationalisme y est complètement absent. Du monde professionnel, il a été évacué par un mécanisme économique : la pauvreté qui impose le choix d'un gagne-pain. L'emploi n'est plus la chance de servir sa patrie, mais un moyen de survie qui se soumet aux lois du marché. D'ailleurs, pour une fois, le métier de chirurgien est évoqué de manière très concrète, et sorti du vague du « travail ». Du monde intérieur, le désir national a été remplacé par le cliché d'une conduite poétique (rêverie, attitude contemplative, admiration du beau). Dans cette lignée, à terme, on finira par réinventer la séparation entre la vocation poétique et l'activité professionnelle. Vingt ans plus tard, quand les biographies de grande série figureront sans difficulté des vies orientées par des passions strictement individuelles, le rôle de la poésie dans la détermination de la mission deviendra tellement important qu'il éclipsera totalement l'activité publique, changeant de manière radicale la perspective sur le récit de vie. Ainsi, l'auteur d'un *Dictionnaire des contemporains* de 1897 pourra dire que les écrivains n'ont même pas besoin d'une biographie puisqu'ils s'incorporent dans leur création : « Tout le monde n'est pas lettré pour trouver sa vie dans les modèles de poésie et prose »²¹.

Pour mettre en place une figure de la quête du soi, pour que la mythologie du poète singulier pénètre dans cet univers de représentations dominé par le nationalisme il fallait faire une réforme en profondeur de l'ordre biographique. Un autre désir ne pouvait pas s'inscrire en harmonie à côté du « désir national » ; il n'était pas possible d'accueillir une aspiration singularisante là où il y avait déjà une aspiration collective. Pour que l'une naisse, l'autre dût se dévaloriser. Ce qui explique la distance qui se creuse entre la grande fabrique de la vocation qui se met en marche de 1865 à 1875 et la trivialisation tardive de la quête de soi, qui n'adviendra qu'après 1890. Il faut souligner ce décalage dans la réception de la *doxa* biographique. Pour revenir au tableau des vocations esquisse par Judith Schlangen, ce qui donne à réfléchir est la possibilité d'une discrimination entre la circulation des trois figures. L'« occasion », le « métier » ou la « quête de soi » sont également banales et accessibles dans la culture biographique de l'époque ; la vocation intérieure ne suppose aucune invention, elle peut être facilement composée à l'aide des idées romantiques de la première moitié du XIXe siècle. Et pourtant ces trois ressorts de la vie vouée ne seront pas accueillis de la même manière, au même moment. Le rythme d'acquisition montré par la littérature

²⁰ *Ibidem*, p. 300.

²¹ Dim. R. Rosetti, *Dicționarul Contemporanilor* [Le *Dictionnaire des contemporains*], București, Tipografia « Populară », 1897, p. II.

roumaine impose ses décalages et ses retardements, et finalement, ses différences. Il s'agit ici de reconnaître l'invention des usages à l'intérieur d'une « culture petite », le fait qu'elle investit des valeurs qui lui sont propres dans des ressources communes, disponibles à grande échelle. Même plus : il s'agit de reconnaître la possibilité des « découvertes » au sein de la *doxa*. Dans le cadre des mythes de la biographie, l'apparition de la quête de soi est un événement qui change le rapport aux formes et à la vie. Même si son invention n'était pas liée à un programme ou à une doctrine, elle n'était pas pour autant moins révolutionnaire – et productrice au niveau des pratiques et des rapports esthétiques.

BIBLIOGRAPHIE

- CASANOVA, Pascale (dir.), *Des littératures combatives. L'internationale des nationalismes littéraires*, Paris, Raisons d'Agir, 2011.
- FRAISSE, Luc, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIXe siècle », *CONTEXTE* [En ligne], 3 | 2008, mis en ligne le 17 juin 2008, consulté le 21 mars 2014. URL : <http://contextes.revues.org/2143> ; DOI : 10.4000/contextes.2143.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste*, Paris, Gallimard, 2005.
- KAFKA, *Journal*. Traduit par Marthe Robert, Paris, Grasset, 1954.
- POP, Vasile Gr., *Conspică asupra literaturiei române și literaților ei de la început și până astăzi în ordine cronologică* [Conspică sur la littérature roumaine et sur ses écrivains des origines jusqu'aujourd'hui en ordre chronologique], pars 1-2, București, Tipografia Națională C.N. Rădulescu, 1875-1876.
- PUMNUL, Arune, *Lepturariu rumânesc* [Livre de lecture roumain], Tome IV, pars 1-2, Viena, Editura Cărților Școlare, 1864-1865.
- ROSETTI, Dim. R., *Dicționarul Contemporanilor* [Le Dictionnaire des contemporains], București, Tipografia « Populară », 1897.
- SCHLANGER, Judith, *La Vocation* (1997), Paris, Hermann, 2010.
- VULCAN, Iosif, « Panteonul Român » [Le Panthéon Roumain, 1869], in *Publicistică*, édité par Lucian Drimba, Bucarest, Minerva, 1989, pp. 7-112.
- WEBER, Max, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*. Traduction par J. Chavy, Paris, Plon, 1964.
- WILHELM, Fabrice, *L'Envie, une passion démocratique au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de la Sorbonne, 2013.

**“NATIONAL DESIRE” AND DEDICATED LIFE
IN 19TH CENTURY BIOGRAPHIES**
(Abstract)

The first series of “exemplary” biographies from the Romanian literature was published in the second half of the 19th century. On behalf of a nationalist teaching, these writings used to picture lives that were propelled by mere “national desire”. However, since our point here is not to retrieve this sort of “passion” within a nationalist context, we shall try – while holding Max Weber’s theory from *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* and especially Judith Schlanger’s ideas on the topic of vocation – to follow its line, all along with a process that might be properly called “democratisation of vocation”, and which actually furrows the whole modernity. In doing that, we shall maintain a threefold perspective on such “inspired” lives: the first is encouraged by *reclusion*; the second comes with the assumption of a distinct profession; the third develops on the enhancement of Self and on the assumption of its unaltered singularity. Among these three types, we chose to inquire into the specific ways in which “national desire” articulates the coordinates of an “inspired” destiny.

Keywords: Romanian literature, literary biographies, nationalism, vocation, creative singularity.

**„DORINȚA NAȚIONALĂ” ȘI VIAȚA DEDICATĂ
ÎN BIOGRAFIILE DIN SECOLUL AL XIX-LEA**
(Rezumat)

Primele colecții de biografii „exemplare” din literatura română au apărut în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, promovând, în numele unei pedagogii naționaliste, reprezentarea unei vieți mobilizate de „dorința națională”. Nu ne propunem să rezolvăm această „pasiune” în context naționalist, ci în cadrul procesului de democratizare a vocației care străbate întreaga modernitate, sprijinindu-ne pe interpretarea celebră a lui Max Weber din *Eica protestantă și spiritul capitalismului*, și mai ales pe reflecția lui Judith Schlanger asupra vocației. Plecând de la diferențierea a trei forme prin care viața „inspirată” se înscrie în câmpul activității umane (prin retragere, prin exercitarea unei profesii, prin aprofundarea sinelui și a singularității sale ireductibile), vom încerca să înțelegem modurile specifice în care „dorința națională” articulează existențele pe coordonatele unui destin „inspirat”.

Cuvinte-cheie: literatura română, biografii literare, naționalism, vocație, singularitate creaoare.

ANTONIO PATRAŞ

THE IDEA OF BIOGRAPHY IN G. CĂLINESCU'S WORK

It is not at all surprising that Călinescu's first book was actually a biography. Pre-eminently classical, the biographic genre availed itself of a millennial tradition due to its ethical and pedagogical stake which, according to the changing spirit of ages, practically established a set of behaviour specimens such as the "Hero" and the Saint (during the Antiquity and Middle Ages), followed by the epitome of the "Artist" in the aftermath of the Renaissance, at once with the resurrection of old-school humanist scholarship. Now, to speak the truth, the Romanian critic had taken in the Renaissance art and literature pretty early, from his high-school age, when he had started paying visits to the Classics in an obstinate manner and, forever in between extreme patience and writing urge, got through his own apprenticeship. Thus, it is likely that his option to come out with a biography (understood as an exemplary narration) should have been determined by the precocious fascination toward Humanism and, implicitly, toward the ideal of *uomo universale*; otherwise, in the trail of the famous catchword attributed to legendary Pico, Călinescu stated several times his bold intention to know everything and, perhaps, a bit more. And, as he had already decided to introduce himself with a biography, it goes without saying that, except for Eminescu's figure, none of the Romanian writers could have ever hoped to figure in the first rank of characters chosen for such a courageous enterprise.

In spite of its poor and rather reserved reception, the first biography that Călinescu published, *Viața lui Mihai Eminescu* (*Life of Mihai Eminescu*, 1932), was nonetheless an exceptional moment in Romanian culture because it really set a landmark within the local tradition of the biographical genre, which Călinescu reconfigured from scratch. As a matter of fact, as Adrian Marino suggests in his *Dicționarul de idei literare* (*Dictionary of Literary Ideas*, 1973), only with Călinescu alone "the biographical issue starts being diligently debated within the Romanian literature"¹. However implicit, the critic's particular way to cast aside a whole historiographic heritage drives him to a series of interesting remarks, though scattered in the miscellaneous articles he published over the years, themselves lacking a real "theoretical core". These observations would be emphasized and

¹ Adrian Marino, "Biografia" ["Biography"], in *Dicționar de idei literare I* [*Dictionary of Literary Ideas I*], București, Eminescu, 1973, p. 255: "problema biografiei începe să se pună cu seriozitate în literatura română".

channelled into a text coming in the rear of his career – *Despre biografie* (*On Biography*, 1958), a sort of synthesis to which I shall refer largely below.

Altogether, from everything that Călinescu has ever delivered on the topic, it appears that the first and foremost condition for turning a good biographer is to score even with the subject on focus. Therefore, while writing about Eminescu's life, the young critic claimed a similar status for himself, thence, the posture of a genial creator and of an intellectual endowed with a quenchless thirst for everything that is presumed as "knowledge". His pretension was fully legitimate since he had already argued in an early article that, between criticism and creation, "there is no difference of essence, but only one of process"². Over a decade, in his well-known article called "Tehnica criticii și a istoriei literare" ("The Technic of Criticism and Literary History"), which is also included in the volume *Principii de estetică* (*Principles of Aesthetics*, 1939), the author of *Life of Eminescu* would define still clearer the nature of the relationship between (literary) criticism and creation.

Even if we are speaking now about things commonly referred to, perhaps it is not utterly useless to repeat that, considering his genuine intention to differentiate himself from other biographers, Călinescu used to state his creative superiority rather unambiguously, this quality being averred by the ability to imagine plots, to breathe life into documents, and to weave them into a convincing narrative or scenario. Similarly, after he had published the "lives" of Eminescu and Creangă, the same text (*The Technic...*) enlarges upon the specific means in which literature relates to history and life. Călinescu used to sweep over the matter we are here concerned with, by maintaining that "a good biography, i.e. substantially scientific, is that which treats all moments as a hero's coherent moments"³. As well, he added that "not the facts that ground a study form the essence of the study, but its point

² G. Călinescu, "Simțul critic" ["The Critical Sense", 1927], in G. Călinescu, *Publicistică I, 1920-1932 [Collected Articles I]*. Edited by Nicolae Mecu, București, Academia Română – "Fundată Națională pentru Știință și Artă", 2006, pp. 105-109. Subsequently, Călinescu goes on, the critical sense, which is not the same with intuition, is nothing less than "a failed creative act", more precisely, "the form of our own creative faculty, from whose angle we receive and valorise only that which presents to us as observing the creation norms of our own spirit [the critic's emphasis]" ("forma propriei noastre facultăți creatoare, sub unghiu căreia primim și valorificăm numai ceea ce ni se prezintă ca urmând normele de creație ale spiritului nostrum [s. a.]"). In a nutshell, "to understand is to create again, that is, to re-produce the initial moment of the work of art" ("a înțelege înseamnă a crea din nou, a reproduce în tine momentul inițial al operei", *Ibidem*, p. 107). Refer also to "Critică și creație" ["Criticism and Creation", 1927], in G. Călinescu, *Collected Articles I*, pp. 89-93.

³ G. Călinescu, "Tehnica criticii și a istoriei literare" ["The Technic of Criticism and Literary History"], in *Pagini de estetică* [*Pages of Aesthetics*]. Edited by Doina Rodina Hanu, București, Albatros, 1990, p. 78: "o biografie este bună, substanțială științifică, atunci când toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou".

of view, its cohesion and formal principle, its structure”⁴. Two are the results that follow from the critic’s remarks: 1. the so-called “scientific” dimension of biography must not be confused with pure archivist work, with academic composure and gestures (namely, footnotes, references, and so forth) because the biographer’s “knowledge” and “scientific” skills reveal themselves entirely in his ability to create people as alive as those in epical texts and novels; 2. the subject/character of the biographical endeavour must be, beyond the shadow of a doubt, a “hero”, an exceptional individual, and not just a guy from the ordinary rank.

Therefore, we can notice that Călinescu’s idea of biography cuts the bonds with either of the two approaches: on the one hand, with the presumed “scientific” or scholarly works written by all sort of document-servants, who could not frame a brand new point of view (that is, proposing an original structure), and, on the other, with the embellishing attempts of those scribblers who come with romanced lives that, following the base spirit of melodrama, are prone to falsify the basic document by imagining all sort of unattested situations and dialogues. It comes all naturally that, willing to give sanctions to the former as well as to the latter, Călinescu chooses, completely free from any obligation, not to mention his references – in order to provide an easier reading, he argues – and professes that his own biographic accounts do not betray, by any means, the spirit of the documents he had consulted. Coming close to the end of his monographic study on Creangă, we could fall back on a fragment that surely defends better our issue under debate: “As is Eminescu’s case, I have tried to make Creangă’s portrait by interpreting the documents. I have not made outstanding discoveries, except for some (because, from now on, one can only come with a greater precision of dates), but the real connoisseur of the matter will discern, we trust, between our own way to read and the others’... When striving to create in a literary manner, except for the means provided by composition, removal of prolix references, and avoidance of anachronistic narrative sequences, we cannot stand on anything. The dialogues are actually quotations, the descriptions ground on strict observation and reliable sources. Yet, in order to serve Creangă’s memory, we endeavoured to make this book as pleasant as possible for the reader, and dismissed the critical paraphernalia that certainly puts on airs of erudition but, in concerns of literary history, is pure mystification”⁵.

⁴ *Ibidem*, p. 83: “nu faptele care stau la baza unui studiu formează studiul, ci punctul de vedere, principiul formal coagulator, structura”.

⁵ G. Călinescu, *Ion Creangă. Viața și opera [Ion Creangă. Life and Work]*, București, Minerva, 1978, pp. 209-210: “Ca și în cazul lui Eminescu, am încercat a face portretul lui Creangă interpretând documentele. N-am făcut descoperiri noi, afară de puține (de acum încolo nici nu se mai pot afla decât doar precizuni de date), dar pricopătorul în materie își va da seama, credem, de felul nostru de a citi și de al altora. (...) În sfârșirea de a crea literar, nu ne folosim decât de mijloacele pe care le oferă compoziția, înălțând de pildă din text discuția izvoarelor, neintroducând în narativă elemente

It is obvious that, for Călinescu, the biography needed to import the catchy expression of critical literature, hence the “simple” form of a portrait upon which, by applying himself to documents, the critic amplifies and expands his ideas. In his welding synthesis on Călinescu's critical system, Andrei Terian enhances the same topics and notices that, leaving aside the fictionality criterion, the Romanian critic discriminates between biography and novel by taking into account chiefly the main character's nature⁶. Thus, whereas the biography is a critical-narrative species, centred on a single exceptional hero (that is, “the genius”), the novel only hints at the generic everyman, at the canonical humanity that should be illustrated typologically. Operating with these precise meanings and definitions, our champion of creative criticism makes sure to allow low scores for E. Lovinescu's novels inspired by Eminescu's life, and his keen verdicts count on Thibaudet's principles; it is disputable that a pedestrian author could write a genius' novel unless he vitiates the historical reality – and this has been always sacrificed, though boasted of, in the romanced biographies of Lovinescu's sort – to the point that “truth is in conflict with the necessity of fiction”⁷. Diverging from the “substantially scientific” biography, the *romanced biography* appears thus a hybrid genre, a “writing – says further the Romanian critic – in which, within the frame of chronological landmarks that are relatively precise, one can resort to invented situations and dialogues”⁸. It is for this reason that E. Lovinescu, Călinescu believes, would have made a slip when inventing a character and a set of situations

anacronice. Dialogurile sunt cităriuni, descrierile sunt bizuite pe observație și izvoare. Spre a folosi amintirii lui Creangă, făcând cartea atrăgătoare pentru cititor, am înlăturat așa-zisul aparat critic, care dă un aer de mare eruditie, dar care în materie de istorie literară e o mistificație”.

⁶ Andrei Terian, *G. Călinescu. A cincea esență* [G. Călinescu. *The Fifth Essence*], București, Cartea Românească, 2009, p. 208.

⁷ G. Călinescu, “C. Ardeleanu, ‘Domnul Tudor’” [“C. Ardeleanu, Mr. Tudor”, 1935], in G. Călinescu, *Publicistică II, 1933-1935 [Collected Articles II]*. Edited by Nicolae Mecu, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006, pp. 836-841: “adevărul e în conflict cu necesitatea ficțiunii”. Then, the critic emphasises upon this idea as follows: “Romanced life is an absolutely fake genre, in which no one either has been ever able or will ever be to carry out anything of a certain literary merit, just because the truth is always in conflict with the reality of fiction. But the historical novel is a distinct matter” (“Viața romanțată este însă un gen cu desăvârsire fals, în care nimeni n-a izbutit și nici nu va izbuti să facă ceva cu merit literar, deoarece adevărul e în permanent conflict cu realitatea ficțiunii. Cu totul altceva este romanul istoric”, p.837). But, as in many other instances, Călinescu's opinions on “romances” have not been always so negative. For example, we can refer back to his article entitled “Vieți romanțate” [“Romanced Lives”], in G. Călinescu, *Collected Articles II*, pp. 636-637), where the Romanian critic praises Al. Rosetti's coordination of the new series of Royal Foundation Publishing House and qualifies it as an admirable cultural act, a tribute to all those “interesting personalities from the Romanian past, that deserve to be restored” (“personalități interesante din trecutul românesc, care trebuie reactualizate”).

⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent [The History of Romanian Literature from Origins to the Present]*, București, Fundațiile Regale, 1941, p. 688: “o scriere în care pe un cadru cronologic relativ exact se inventează situații și dialoguri”.

that, honestly, are a bit “more Eminescu-like” than the poet’s reality should have been. But is this not the manner in which, up to a point, Călinescu himself proceeds? Of course it is!

For the moment, let us bear in mind that, by placing the “romanced biography” at the antipodes of “biographical romance” (that is always falsifying the truth), the critic defines the biographical account as “Realist work”, that is – we are already clued in – a work of “concrete generalisation”, and not one of “Naturalist jotting”. Naturalism represents, in Călinescu’s original language, the mimetic compliance with reality; on the contrary, Realism is something about transfigured hypostases of reality, an artistic expression customized in order to catch a glimpse of “the world as idea”⁹. Needless to replay it, Călinescu thought that a writer’s biography does not reflect ordinary life (as it might be recorded through the empirical vision of the Naturalist novel, for instance), but a life which grows into a spiritual transfiguration or, as he himself phrases, a life “in the greatest sense of the word, the succession of the soul’s superior moments, which *are meant to explain the artistic work* [emphasis added], the ideological synthesis of lived days, as projected on the canvass of the artist’s times”¹⁰. Briefly, for Călinescu, the perfect biography is, before anything else, a “work of archaeology” collated with fiction, hence, a “work that is both mythological and dialectical”¹¹. Just because he had challenged the letter of documents and dared to fancy a myth, the critic’s take of Eminescu’s life was found with exactly the same fault, namely, that Călinescu himself actually gave a “romanced” version of the poet’s existence. On the same grounds, Adrian Marino (Călinescu’s apprentice, among other things) defies the theoretical legitimacy of the genre labelled as “romanced biography”¹², bringing forward as counter-examples Maurois’s rigorously documented “lives”, which were unfairly included in this mixed-up category.

⁹ In the article entitled “Poezia realelor” [“The Poetry of Realia”], Călinescu discriminates between two types of writers; the first is formed by the “Realists”, the second, by “Idealists”, of whom he speaks, in his utterly articulate manner, by deliberately baffling the commonsensical understanding of things: “The Realist writer is in fact a Fatalist, as he believes in the clockwork structure of the world; the Idealist is, contrariwise, a guy who delivers himself to accidents, who acknowledges determinism within the contingency” (“Realistul e un fatalist, crezând în exactitatea de ceasornic a lumii, idealistul e un accidentalist, recunoscând determinismul prin contingență”, refer to G. Călinescu, *Universul poeziei* [The Universe of Poetry]. Edited by Al. Piru, București, Minerva, 1971, p. 278. Refer also to “Sensul clasicismului” [“The Meaning of Classicism”], in G. Călinescu, *Publicistică V, 1940-1946* [Collected Articles V]. Edited by Nicolae Mecu, București, Academia Română – “Fundația Națională pentru Știință și Artă”, 2008, p. 689.

¹⁰ G. Călinescu, “Despre biografie” [“On biography”], *Contemporanul*, an XIII, 1958, nr. 4 (590), 7 februarie: “în sensul cel mai înalt al cuvântului, *succesiunea de momente superioare sufletești explicând opera* (s.n.), sinteza ideologică a zilelor trăite, proiectată pe tabloul epocii”.

¹¹ *Ibidem*, p. 20: “operă de arheologie”; “o lucrare mitologică și dialectică totodată”.

¹² Adrian Marino, “Biography”, p. 276.

Beyond theory, we can notice that the first biography the Romanian critic produced closes with a chapter entitled *The Mask of Eminescu*, where the portraiture lines dispersed all over the book aggregate into one single face. Maybe it is worth discussing about the suggestion contained in the critic's choice of title: the artist's personality, unlike that of the ordinary people, gets, at the end of the day, something from the impersonal, sketchy, and almost anonymous profile of the "mask". Nevertheless, once accepted the transfer to and fro, Eminescu's work undergoes the ascendancy of the impersonalisation process, being engrafted, as any other classical masterpiece, with a "tendency toward the abolishment of genial features, towards the reduction of biographical reliability and of inner diary notations"¹³. This is the reason why, while undertaking the analysis of Eminescu's work, Călinescu hints at "the lack of a high personality-awareness", a default which can be revealed chiefly in his love poems. It is interesting that, by defining the Romantic poet's personality on grounds of erotic vision (here we have to concede Freud's influence on Călinescu, as well as on the transparencies of Lovinescu's prose writing), the critic considers that Eminescu's visions come down, eventually, to sheer instinct, i.e. to a "maximum remoteness from the geometry of personality"¹⁴. Conclusively, the interpreter appreciates in the poet's erotic lines "the hypothesis of a perceptible nothingness", which can "get down to the folkloric mode of expression", and actually become "anonymous" by touching that "sublime impersonality that only the folk people can have"¹⁵. In all likelihood, Creangă is interpreted as a specimen of the (Romanian) people's personality, which makes the "biographical" details – particularly, the precise documents – almost pointless.

With regard to Călinescu's theoretical presumptions, we have already indicated his definition of the biographical genre under the angle of Realist fiction (again, all rolls back to a question of mythical and symbolical Realism, viewed in opposition to Naturalism), but also the main feature of biography as a true "ideological synthesis", as a particular and individualised form of historiographic account – wherefore, the writer's life explains and has to be "projected" on the canvass of his times – which is meant to explain the artistic product. But literary history, Călinescu says further, is a history of values, which means that the historiographic inquiry (implicitly, biographic research) compels for innate critical abilities. For this, the biographer must divert his attention toward exceptional

¹³ G. Călinescu, "The Meaning of Classicism", p. 694: "o tendință de abolire a geniului, de reducere a biograficului, a jurnalului interior".

¹⁴ G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu [The Work of Mihai Eminescu]*, III, București, Minerva, 1985, p.232: "lipsa unei conștiințe tari a personalității"; "o depărtare maximă de geometria personalității".

¹⁵ *Ibidem*, IV, București, Minerva, 1985, p. 155: "ipoteza unui nimic reprezentabil"; "coborâtă la modul folcloric"; „sublim impersonalism poporan”.

writers, whose works, more than those produced by mediocre authors, are apt to convey with greater authenticity the times they lived in. In *The Technic...*, Călinescu rejects bluntly the idea that second-shelf writings can bear a greater importance from a documentary point of view: “It is a false standpoint, which derives from a wrong presupposition on the relationship between life and art”¹⁶. Thus, the more a work of art is relevant from an aesthetical perspective, the higher its documentary value, because the most important document is represented, Călinescu believes, by the artist’s work alone. The mistake that he is particularly pointing at refers to the raw understanding of art as a mimetic reflection of reality; art is nonetheless a process of transfiguration (such being the case of biography) which chases after “the cerebral life of the artist”, and whose chapters represent “either implicitly or explicitly a chronology of the artistic work”¹⁷.

All in all, if we stick to his theoretical assumptions, Călinescu discredits anecdotes and gossip, as well as, taken on the whole, confession literature and the things of the heart. In his opinion, neither the letter nor the testimonies provided by contemporaries are “reliable documents”; the same goes with the ones that “speak about the man’s mechanical life, about his stereotyped existence, and about tangent facts”¹⁸. Being a work of “ideological synthesis”, it is also true that biography “explains the masterpiece”, but not in a determinist and causal manner as we might expect; in defiance of the common opinion, “barely can we demonstrate, through the means of biography, the value of an artistic work whereas, if we go the other way round, we can often clarify, through the means of the artistic work, a series of biographic points”¹⁹. Reflecting on these particular issues as well as on a set of examples extracted from the critic’s work, Andrei Terian draws the attention to Călinescu’s overall Organicism and Vitalism, inspired, in their turn, by Dilthey and Gundolf; assuming this point of view, life and work are nothing but “derivatives” of a primary experience, such being the case of Goethe’s demonism. Matter of factually, even though from a certain viewpoint it looks like Călinescu metabolized Hippolyte Taine’s determinist and historicist method, truth is that the author of *The History of Romanian Literature...* (he himself, a declared Croce fan) suspends causality in order to bring out a bunch of “biographies without biographical approach”, actually, a set of mono-graphs²⁰.

¹⁶ G. Călinescu, “The Technic”, p. 79: “Este o poziție falsă, ieșită și dintr-o greșită opinie despre raportul dintre viață și artă”.

¹⁷ G. Călinescu, “On Biography”, p. 18: “viața cerebrală a artistului”; „implicit sau explicit o cronologie a operei”.

¹⁸ *Ibidem*, p. 20: “nu e un document credibil”; “care vorbesc despre viața mecanică a omului, despre existența lui stereotipă și despre fapte tangențiale”.

¹⁹ G. Călinescu, “The Technic”, p. 89: “prin biografie nu putem demonstra valoarea unei opere, dar prin opera putem adesea clarifica unele puncte de biografie”.

²⁰ Andrei Terian, *G. Călinescu*, pp. 196-197.

The most illustrative example is to be found in the study on Creangă's literature (1938) that we have already referred to. Călinescu himself tries to clear things up in the closing chapter: "I have chosen to unify in a holistic portrait both the judgements on his work and the biographical narration, because, for as Creangă is concerned, the work is closely tied up to his existence"²¹.

Parting with the perspective alleged by the author of *The Life of Eminescu* – who did not understand biography outside its creative and Romanesque features, Adrian Marino identified instead three major types of biography: the first is built on documents and historical information, therefore insists on a rigid inventory of external facts; the second is one centred on portrayal as main technique, hence it focuses on the individual's inner, sometimes hidden, life; the third enhances the spiritual side, because it follows both the genesis of art and the personality of the artist. Even if great references such as Goethe, Dilthey and Gundolf are called as witnesses to his case, Marino considers that Călinescu's specimen of biographical account borrows too much from novel techniques (it is chiefly indebted to anecdote) and from an obsolete psychological thinking, prone to reduce personality to unity. Anyway, "a biography that is truly modern" must take into consideration the discontinuity of the Self, hence, its tedious and multi-layered structure, which might leave the impression of endless mutations and inconsequence²². Bidding farewell to his ex-master, Marino believes that the biographer should re-create life thorough the lens of the modern narrative and not by mimicking the 19th century Realist novel, as Călinescu would argue. More to the spirit of modernity, then, the biographies published by Cioculescu – *Viața lui I.L. Caragiale* (*The Life of I.L. Caragiale*) and Adrian Marino himself – *Viața lui Alexandru Macedonski* (*The Life of Alexandru Macedonski*) spring, in the first place, from an overt affinity between the biographer and his character; also, it is the affinity that secures the reader's proper understanding. But, according to Dilthey, understanding represents the royal way of knowledge, which leads to the presumption that biography is not only the most popular critical genre, but also the most "philosophical" among all forms of historiographic research. Henceforth, says the author of Macedonski's biography, "not just anyone can write anyone's life": few are the biographies that really triumphed (as Călinescu's own did), and they succeeded only because the encounter of two spirits akin had caused them to exist²³.

²¹ G. Călinescu, *Ion Creangă...*, p. 290: "Judecările asupra operei le-am unit cu naratiunea biografică într-un portret totalitar, deoarece opera se află, întrucât îl privește pe Creangă, strâns legată de existența lui".

²² *Ibidem*, p. 268: "inevitabil stufoasă, condusă pe mai multe planuri, plină de inconveniențe și mutații, dosar cu numeroase comparte, care tind să rupă unitatea construcției".

²³ *Ibidem*, p. 274: "nu oricine poate scrie despre viața oricui".

As we have said before, Călinescu's monographs spread a pregnant impression of novel-like narratives. The analysis of the artistic work is permanently faced with the reality of worldly life, the latter being carved, in turn, into a fresco as large as the prose writer's imagination and humour. Nevertheless, the Romanian critic used to banish out the modern "heresies" (like segregating literature from life, for instance) and insisted on the point that only the "the writer's human personality" is really "essential": "Without any human perspectives, the artist's monograph is like a starfish into a fishbowl or like the bird of Paradise into a cage"²⁴. Consequently, his appeal to the monographic approach must account for Călinescu's well-known attempt to conciliate literary criticism and literature within the integrative frame of a humanist discourse; unless it slides into literature's robe, literary criticism cannot acquire authentic "human" perspectives.

However, if the Romanian critic really produced – on the level of his statements, at least – a cluster of "biographies without biographical approach", one can discover that, in real terms, the causal explanation does not lack from the range of Călinescu's arguments; take for instance his bold way of adding aesthetic value to a score of minor writers on reason that their lives could stir a literary interest and maintain it just for themselves.

Now, it is time for a short recap. Even though he considers the artistic work as the most important document that could bring evidence on a writer's way of living (which is, nevertheless, against Adrian Marino's own perspective²⁵), Călinescu does not hesitate to assume a dogmatic standpoint and judge the artist's product on its most biographical lot, that is, by making high use of elements from psychology and physiognomy²⁶, by calling dates of the social and historical environment and, sometimes when these would not do, by invoking astrology and zodiac signs (see, for example, Creangă's personality as an expression of his "Pisces" sign)²⁷.

Likewise, the diffuse intimations – as shown by Eugen Simion's version of Călinescu from *Fals jurnal* (*False Diary*) can assemble, in spite of the critic's discretion, into a species of diary. Well, it is also true that our greatest literary historian used to say the "intimate" diary is nothing else but childish nonsense or, anyway, the most "stupid thing" to do since, but for few exceptions, it does not

²⁴ G. Călinescu, "Între portret și anecdotă" ["Between portrait and anecdote"], in G. Călinescu, *Collected Articles I*, p. 531: "Monografia artistului fără perspective omenești este ca o stea de mare în borcan sau ca pasărea paradisului în colivie".

²⁵ Adrian Marino, "Biography", p. 274: "În foarte multe împrejurări, opera nu spune nimic despre autor". După cum nici viața nu e un document care să furnizeze totdeauna informații utile.

²⁶ An illustrative example is the following quotation on Napoleon, Hugo and Argezi: "the poets, a sort of people with an imagination that is both fiery and edifying, are usually short, with round faces, and almost obese" ("poetii, oameni de imagine inflăcărată și constructivă, sunt mai ales scunzi, rotunzi la față, aproape obezi"), v. "Fiziognomie" ["Physiognomy"], in *Collected Articles V*, p.714. It is no secret that the same psycho-somatic profile fitted perfectly to Călinescu's own frame.

²⁷ Andrei Terian, *G. Călinescu*, pp. 203-204. Călinescu's interpreter mentions graphology as well.

raise to the standard of real literature; literature, in exchange, needs a translation into the subjective language of autobiographical confession; squarely, it is the work which explains the biography and not the other way round. By reversing the poles and the common causality – from individual existence towards artistic work, Călinescu reinstates the guidelines of Benedetto Croce's aesthetics. The Italian scholar denied the existence of literary genres too, and reduced any artistic expression to mere lyricism, understood as the direct expression of personality. Following the line of Croce's Idealism, Călinescu's essay entitled *The Universe of Poetry* defined the symbol as "something that relates to my destiny as human being" and established a clear-cut distinction between prose (that does not enable symbolical transfiguration) and poetry (that encourages symbolical transfiguration and, therefore, must be admitted as art). The critic's definition of poetry assumes, thus, the following idea: whereas poetry is "an animism that reduces the world to my own person", it truly bears a poetical meaning just "any thing that speaks about me"²⁸. Poetry (literature, in general) can welcome in nothing but "elements of biography", simply because it cannot work on "anything dumb and lacking significance"²⁹. For this matter, "the whole work of a real writer is actually a diary from which it is almost impossible to tear any page without also interrupting the soul's timeline"³⁰.

However, Călinescu's marked loathing of confession is not pure casualty. This might turn in a certain psychological trauma, a prominent "complex" that has been named, among the critic's own biographers, "the bastard's complex". It is neither the place nor the time to insist on psychoanalytical clues; yet, this type of approach could bring out a cluster of interesting inferences, including the proper solution for Călinescu's lifetime vehemence against Freud's theories.

Nevertheless, the critic's temptation to spill tears and, if permitted the license, to let the cat out of the bag is something that irradiates in every nook and corner of his work, comprising his literature, which also builds on his overall infatuation with biography. Is it true then that Călinescu's literature succeeds, as the author would have certainly wished for, in touching the myth's classical and impersonal formula or the symbolically sublimated expression of the biographical account? Of course not! Barely does it fulfil this aim, and when it really scores, the purely subjective notes of the source-personality cannot pass undertone. In spite of his principles from *The Meaning of Classicism*, when dressed in a writer's robe, Călinescu is not, by any means, an anonymous and does not vanish from his own

²⁸ G. Călinescu, *The Universe of Poetry*, p. 97: "ceea ce se raportează la destinul meu de om"; „un animism reducând lumea la persoana mea”; „orice lucru care vorbește despre mine”.

²⁹ *Ibidem*, p. 98: "decât elemente de biografie, nimic inert și fără semnificație".

³⁰ G. Călinescu, *Fals jurnal [False Diary]*. Edited by Eugen Simion, București, Fundația PRO, 1999, p. 86: "[...] întreaga operă a unui scriitor autentic e un jurnal, din care nu e cu putință să rupi nicio filă fără să întrerupi cronologia sufletului".

work. The individual signature lasts as a permanent presence, as well as the traces of world he lived in, a world whose reality and concreteness is never fully transfigured into a realm of ideas. It is only one example that I would like to make appeal to: when his young disciple, Adrian Marino hurried to shatter the Master's disappointment on the negative reception of his *History* by praising instead the victory of Călinescu's art in his allegorical play *Şun sau calea neînburată. Mit mongol* (*Shun or the Untroubled Way. A Mongolian Myth*, 1943), which was acclaimed, however, on impure and basically contextual arguments, Călinescu recoils to his Self and dismisses all autobiographical presuppositions. Ultimately, he claimed that accidental determinations are unworthy of attention: "Thus, the reduction of an artistic work to biography and its censuring to our own arbitrary presumptions on the human being represents a sheer ignorance shifting the aesthetical process itself. An artist always speaks about himself as a particular manifestation of the universal"³¹.

To end with, I must prove perhaps that Călinescu's posterity assumed his teaching; he who was so inclined to skid out the intellectual line and to give in to cancan and anecdote... One thing is sure though. In spite of his self-styling as a "petulant Ataractic", his circle of acquaintances was informed about the critic's superstition, especially on the "Friday" topic, the only day of the week when he would not get out of his house on grounds that it brings misfortune. He would rather pass his time in Vera's company, his faithful wife, whose passion for astrology slowly infected the critic's own vision. I do not know if it brings more relevance to our case here, but it is reported that it was Friday (*dies Veneris*)³² – that is, a time consecrated to the goddess of Love in the Roman Empire and then, *urbi et orbi*, a time to fast and pray all over Christendom – the day that scared him to death! Yet no mere accident must have been that exactly the same day actually brought sudden death to the critic who loved (his) life so much. Who knows why? Maybe Călinescu's own biography took revenge on him for his posthumous "divine" glory.

BIBLIOGRAPHY

- BALOTĂ, Nicolae, *Arte poetice ale secolului XX* [Arts of Poetry from the 20st Century], Bucureşti, Minerva, 1976.
- BAKHTIN, Mikhail, *Probleme de literatură și estetică* [Problems of Literature and Aesthetics]. Translated by Nicolae Iliescu, with a preface by Marian Vasile, Bucureşti, Univers, 1982.

³¹ G. Călinescu, "Psihogii profesionale" ["Professional Psychologies", 1944], in G. Călinescu, *Collected Articles V*, p. 273: "Reducția aşadar a unei opere la biografie și cenzurarea ei prin dimensiunile noastre arbitrară despre om este o ignorare a procesului estetic însuși. Un artist vorbește totdeauna despre el sub speța universalului".

³² In Romanian, the word "vineri" (Friday) comes from the Latin name of goddess Venus ("Venera").

- CĂLINESCU, G., *Publicistică I, 1920-1932 [Collected Articles I]*. Edited by Nicolae Mecu, with notes and comments by Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui and Magdalena Dragu, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006.
- CĂLINESCU, G., *Publicistică II, 1933-1935 [Collected Articles II]*. Edited by Nicolae Mecu, with notes and comments by Nicolae Mecu, Oana Soare, Pavel Țugui and Magdalena Dragu, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2006.
- CĂLINESCU, G., *Publicistică V, 1940-1946 [Collected Articles V]*. Edited by Nicolae Mecu, cured text, notes and commentaries by Alexandra Ciocârlie, Nicolae Mecu, Oana Soare and Pavel Țugui, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008.
- CĂLINESCU, G., *Publicistică IX, 1958-1959 [Collected Articles IX]*. Edited by Nicolae Mecu, cured text, notes and commentaries by Alexandra Ciocârlie, Alexandru Farcaș, Nicolae Mecu, Pavel Țugui and Daciana Vlădoiu, București, Academia Română – Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2010.
- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent [The History of Romanian Literature from its Origins to the Present]*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
- CĂLINESCU, G., *Universul poeziei [The Universe of Poetry]*. Edited by Al. Piru, București, Minerva, 1971.
- CĂLINESCU, G., *Pagini de estetică [Pages of Aesthetics]*. Edited by Doina Rodina Hanu, București, Albatros, 1990.
- CĂLINESCU, G., *Viața lui Mihai Eminescu [The Life of Mihai Eminescu]*, București, Minerva, 1986.
- CĂLINESCU, G., *Opera lui Mihai Eminescu [The Work of Mihai Eminescu]*, vol. I-IV, București, Minerva, 1985.
- CĂLINESCU, G., *Ion Creangă. Viața și opera [Ion Creangă. Life and Work]*, București, Minerva, 1978.
- CĂLINESCU, G., *Fals jurnal [False Diary]*. Edited by Eugen Simion, București, Editura Fundației PRO, 1999.
- ÉVRARD, Frank, *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.
- HEINICH, Nathalie, *Être écrivain. Crédit et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură [The Critical History of Romanian Literature. Five centuries of Literature]*, București–Pitești, Paralela 45, 2008.
- MARINO, Adrian, *Dicționar de idei literare [Dictionary of Literary Ideas]*, București, Eminescu, 1973.
- MARTIN, Mircea, G. Călinescu și „complexele” literaturii române [G. Călinescu and the complexes of the Romanian literature], București, Albatros, 1981.
- MATTIUSSI, Laurent, *Fiction de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Genève, Droz, 2002.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine, 2007.
- MICU, D., G. Călinescu. Între Apollo și Dionysos [Between Apollo and Dionysos], București, Minerva, 1979.
- SIMION, Eugen, *Genurile biograficului [The Genres of the Biographical]*, București, Univers Encyclopedic, 2002.
- TERIAN, Andrei, G. Călinescu. A cincea esență [G. Călinescu. The Fifth Essence], București, Cartea Românească, 2009.

THE IDEA OF BIOGRAPHY IN G. CĂLINESCU' S WORK

(Abstract)

As Adrian Marino suggests in his *Dictionary of Literary Ideas* (*Dicționarul de idei literare*, 1973), only with Călinescu alone “the biographical issue starts being diligently debated in Romanian literature”. However implicit, his particular way to cast aside a whole historiographic heritage drives the Romanian critic to a series of interesting remarks, though scattered in the miscellaneous articles and lacking a real “theoretical core”. Yet, since its one and only function is to explain the artist's masterpiece, his consistent idea of biography is that it should be worked out as an “ideological synthesis” of all relevant moments from one's existence and, on the structural level, as a novel narration. In a nutshell, he opposed *romanced biography* to *biographical romance*. Well, it is also true that our greatest literary historian used to say the “intimate” diary is nothing else but childish nonsense or, anyway, the most “stupid thing” to do, since, but for few exceptions, it does not raise to the standard of real literature. Anyway, the diffuse intimations – as shown by Eugen Simion's version of Călinescu from *Fals jurnal* (*False Diary*) can assemble, in spite of the critic's discretion, into a species of autobiography. Is it true then that Călinescu's literature succeeds, as the author would have certainly wished for, in chasing away autobiographic accounts and in touching the myth's classical and impersonal formula? Of course not! Barely does it fulfill this aim, and when it really scores, the purely subjective notes of the chore-voice cannot pass undertone. In spite of his principles from *The Meaning of Classicism*, when dressed in a writer's robe, Călinescu is not, by any means, an anonymous and does not vanish from his own work. The individual signature lasts as a permanent presence, as well as the traces of the world he lived in, a world whose reality and concreteness is never fully transfigured into a realm of ideas.

Keywords: biography, romanced biography, biographical romance, autobiography, realism.

IDEEA DE BIOGRAFIE ÎN OPERA LUI G. CĂLINESCU

(Rezumat)

Așa cum sugerează Adrian Marino în *Dicționarul de idei literare* din 1973, problema biografismului începe să fie discutată competent în literatura română doar odată cu G. Călinescu. Fie și implicită, această „metodă” a criticului de a îndepărta o întreagă tradiție istoriografică îl conduce spre o serie de remarcă interesante, răspândite în articolele sale și lipsite, aparent, de un nucleu teoretic. Având în vedere însă că singura funcție a biografiei este de a explica capodopera artistului, Călinescu susține că biografia ar trebui concepută în forma unei „sinteze ideologice” a tuturor momentelor și trăirilor relevante, în timp ce, la nivelul structurii, aceasta ar trebui să adopte întotdeauna o formă narativă. Pe scurt, criticul român ține să disocieze mereu între *biografia romanțată* și *romanul biografic* și tot de aici pornesc considerațiile sale fragmentare despre metoda biografistă. Dar tot Călinescu afirmă, în repetate rânduri, că jurnalul intim e o „prostie” sau o formă de imaturitate, întrucât, cu câteva excepții, reprezintă o scriitură care nu se ridică la standardul adevăratei literaturi. Dar așa cum arată Eugen Simion în *Fals jurnal*, în ciuda suspiciunii criticului, imaginea omului poate totuși asambla din fragmente, constituind o formă de autobiografie. Să-i fi reușit lui Călinescu, prin operele sale de ficțiune, dorita formulă „clasică” a mitului impersonal? Sigur că nu. Niciodată nu-și va împlini idealul impersonalizării iar când se învăluie în schema mitică din *Sun*, accentele vocii din fundal rămân încă audibile. În ciuda principiilor sale din *Sensul clasicismului*, Călinescu nu reușește în niciun fel să rămână un anonim sau să se sustragă proprietății sale opere. Semnătura se permanentizează ca un fapt istoric, cum și urmele omului prin lumea în care a trăit. De asemenea, realitatea și concretetea lumii lui Călinescu nu se poate transfigura, așa cum ar fi dorit criticul, în idee pură.

Cuvinte-cheie: biografie, biografie romanțată, roman biografic, autobiografie, realism.

DORIS MIRONESCU

THE “NEW AUTOBIOGRAPHY” IN 1930’S ROMANIA: M. BLECHER, *THE ILLUMINATED BURROW*

In discussing the Romanian tradition of literary “life-writing”, one of the most interesting moments to be observed is that of the young generation of the 1930s. The Romanian scene was inflamed in the fourth decade of the 20th century by a debate around the concepts of “authenticity” and “experience”. The tradition of memoirs in Romanian culture had not been a very firm or prestigious one: apart from the warm and appealing *Memories from my Childhood* (1880-1888) by Ion Creangă, most memoirs had served a “patriotic” purpose, as accounts of the country’s modernisation or as open political plodayers for a particular path to be followed in the future. Camil Petrescu blamed, somewhat indiscriminately, the Romanian prose of the 19th century for its lack of a personal voice, since most writers had adopted a patriotic cause rather than decided to rely on their personal experience and idiosyncracies¹. It was a situation the young writers of the 1930s tried to change, and they did so by publishing their early diaries, experimenting with the boundary between fiction and nonfiction in their novels and erecting theories about the necessary lack of stylistic virtues when writing literature. But the most complex Romanian response to the question of the “new autobiography” was given by M. Blecher (1909-1938) who, in three books written between 1934 and 1938, formulated a critique of autobiography and exemplified with several variants of life-writing, each representing a step in his progress towards a more satisfactory literary and autobiographical practice. Blecher was not a member of the “authenticist” group; rather, he came from the direction of surrealism, which he practiced for a short period of time. But, as he once said, he had a very idiosyncratic understanding of surrealism, and in the end felt distant from the “clearcut surrealism of manifestoes”². His style seems to have been influenced by the direct and emotional rhetorics of Geo Bogza’s reportages, which he met in the summer of 1933, when he was preparing to write his first novel. It was a surprise to critics to find in his second novel, *Cicatrised Hearts*, an astonishing replica to

¹ Camil Petrescu, “Amintirile colonelului Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului” [“The Colonel Lacusteanu Memories”], in *Teze și antiteze*, București, Gramar, 2002.

² M. Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent* [Occurrence in the Immediate Unreality. Cicatrised Hearts. The Illuminated Burrow], Craiova, Aius; București, Vinea, 1999, p. 396.

the memoir-like literature of the “authenticist” group, which had never claimed Blecher as a member³.

But Blecher’s most daring literary project was his last book *The Illuminated Burrow* (1971, written in 1937-1938), a memoir which can pass as a novel and which resets the discussion of his work as a novelist. It is here that Blecher seems to approach a new conception of literature as the space where fiction and autobiography meet, pursuing a deeper commitment to the “truth” of confession and, in the process, elaborating a new vision of the human psyche. I shall address the characteristics of his critique of the autobiographical discourse and the influence his critique has on the choice of narrative techniques. I shall then compare Blecher’s autobiographic writing to other innovative contemporary works (André Breton’s *Nadja* and Michel Leiris’s *L’Âge d’homme*), in an attempt to see how these autobiographies written in the proximity (or at the core) of surrealism transformed the genre.

The Illuminated Burrow is Blecher’s last book, written just before he died and published posthumously, in 1971. His first novel, widely regarded as his masterpiece, is *Occurrence in the Immediate Unreality* (1936), an exploration of emotions surrounding an adolescent in a provincial town in Eastern Romania. His second, *Cicatrised Hearts*, tells a story of bedridden youths, ill with spinal tuberculosis, in a French resort, Berck, trying to cope with their unusual condition and with the discomforting image of themselves they are forced to take in. The last work, *The Illuminated Burrow*, is similar to *Cicatrised Hearts* in that it takes place in sanatoriums for spinal tuberculosis located in France, in Switzerland (Leysin) and in Romania (Techirghiol). Literary critic Simona Sora finds a divide between the first novel and his other two in that *Occurrence...* is “a novel of mystical premonition”, while in his later books, more autobiographic, “the metaphysical vision becomes an existential one”⁴. However, *The Illuminated Burrow* is more individualised because of its subtitle, “Sanatorium Diary”, and all the consequences it implies.

Blecher’s prose work in its entirety has an autobiographical dimension⁵: the first novel, *Occurrences...*, is written in the first person and alludes to recognisable realities from the author’s home town, but this is not enough to talk of an autobiographical genre. There is no intention of assuming personally the events

³ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri [Selected papers]*, I, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 314.

⁴ Simona Sora, *Regăsirea intimității [Finding intimacy]*, Bucureşti, Cartea Românească, 2008, p. 182.

⁵ For Radu G. Teposu, all Blecher’s prose is, on some level, autobiographical, falling in the category of the “autobiographical novel”, made of “experiences epically organised” that “take the leap from mere referential notation to reflexive narration, where the narration in the first person is the result of a conscious artistic option”. Radu G. Teposu, *Suferințele Tânărului Blecher [The Sorrows of Young Blecher]*, Cluj-Napoca, Echinox, 1996, p. 119.

and stories of this book by the author, and there is at least one indication in a letter to a friend that the names of the characters was altered, probably in order not to be too easily recognised by readers from the author's family circle⁶. The second, *Cicatrised Hearts*, is a novel written in the third person, whose main character bears a different name from the author's; the similarities between Blecher's biography and that of his hero Emanuel are not enough to call this prose autobiographical, probably just autobiographically-inspired. However, the author wrote in a letter from 1936 that he was considering dedicating his following books, in turn, to each of the three sanatoriums where he had been treated from 1928 to 1933 (that is Berck, in France, Leysin, in Switzerland and Techirghiol, in Romania), in a series that would be, as Blecher puts it, “my life's work”. Rather than boasting an excessive self-confidence, the emphatic formula was designating ironically the autobiographical dimension of his later novels. But only his last, posthumous book would be openly autobiographical, with several amendments that I shall present further on. There is room for speculating why Blecher changed his literary formula so often: he wrote a childhood and adolescence novel in a lyrical and essayistic prose; then he switched to “psychological realism” in his second novel, and then turned to a diary that narrates mostly strange visions and emotions.

Although subtitled “*Sanatorium Diary*”, *The Illuminated Burrow* does not respect the rules of the diary genre. It does not record events on a periodical basis and it is not written solely for the author's eyes⁷. It could not go on for ever or until the death of its author would bring it to an end, as would be the case with a diary, because the book presents itself as an “oeuvre” with a firmly marked beginning and a nicely prepared ending which generate, by their very existence, a unity of content. We may assume that the author is mistakenly or metaphorically referring to a diary; maybe he means memoir. The book opens with the phrase: “Everything I am writing was once real life”⁸. But the content of the book is not made up of recollections; the memories are polemical, in that, at times, the author decides to recall dreams or hallucinations as if they were actually lived events, and the scenes narrated do not succeed each other chronologically. The goal doesn't seem to be a recapitulation of the past from a unitary perspective, in order to detect the moral coherence or the essential structure of the character. Instead, the book puts into question the very possibility of recapturing the past “as it was” or of grasping its “meaning”.

The Illuminated Burrow is therefore, from this point of view, an autobiography dissatisfied with the nature, goals and technique of most autobiographies, bent on

⁶ M. Blecher mai puțin cunoscut [M. Blecher less known], București, Hasefer, 2000, p. 109, letter to Geo Bogza from 24 March 1936.

⁷ Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim* [The diary's fiction], I, București, Univers Enciclopedic, 2001, p. 19.

⁸ M. Blecher, *Întâmplări*, p. 233.

producing a more “true”, “honest” and ultimately successful confession. Since autobiographies are deemed too “polite”, careful not to disturb conventional norms, this confession will proceed otherwise. Generic autobiographies construct an image of the author which flatters him/her and reassures the readers in their prejudices and expectations, while Blecher sees his literary enterprise as doing the opposite: “Since I am not writing this book either for my soul’s well-being, or for my reader’s, I shall also narrate this following horrible episode, embarrassing for me and for the girl who had to suffer from it”⁹. The goals of his confession, Blecher implies, are superior to the banal comfort one takes in recalling self-gratifying images (“writing for my soul’s well-being”) in a sentimental approach to one’s own past.

The essay structure that was already at work in Blecher’s first novel, *Occurrences in the Immediate Unreality*, is used once more in *The Illuminated Burrow*. Its themes are the individual’s estrangement from his own past, the epistemological value of lived experience versus dreaming or imagining, the error of seeing personality as a unit, the anticipation of death. All of these are at odds with the goal of a “canonical” autobiography (as defined by Blecher) which might be the eloquent illustration of a complex personality, its mission and achievements. The sanatorium memories in *The Illuminated Burrow* are constantly manipulated to accommodate certain intellectual debates, as pieces of an argument. Their chronology is often reversed and even the “reality in which they took place” is put into question.

In order to make this discourse acceptable, the book makes use of rhetorical strategies concerning, mainly, the production of a sensation of authenticity. For this purpose, great emphasis is placed on the awareness of the predicament of a written confession. Numerous passages in the book make known that the “present time” must be understood as the time in which the book is written. As such, the book may be considered an unconventional “diary”, but not one written in a sanatorium, but in the house in Roman where Blecher lived in 1937-1938; and it is an unconventional diary in that it doesn’t record any of the daily events, but a stream of memories and dream-like visions. In any event, *The Illuminated Burrow* is Blecher’s book which most persistently describes its own appearance. The narrator makes clear several times the moment when he writes, drawing the reader’s attention that the things he puts down do not attempt to create a refuge in a parallel time: “While I write, while my pen runs down the paper in curves and lines and undulations that will form words [...] in every atom in space something happens”¹⁰. The reader must make note that he/she reads lines that were once written by a real person. The text is therefore presented as something other than

⁹ *Ibidem*, p. 290.

¹⁰ *Ibidem*, p. 268.

fiction; the truth of the narrated experience is attested through a declaration of presence in the act of putting it down on paper. But the “events” evoked are often interior states, hallucinations, dreams, false memories, phantasms. By evoking them, reality ceases to be defined as referring to a purely exterior, concrete world. The narrator’s efforts to pinpoint the moment of writing in his book are indicative of the relativisation of the concept of reality, of the lack of belief in its consistency, which begins to be successfully opposed by the equally inconsistent world of dreams. This is why the issue of writing becomes essential in the book, part of its core intellectual argument.

But the most significant opposition to the idea of a “canonical” autobiography is justified by the rejection of several principles that Blecher sees as central to this form of life-writing. For instance, he rejects the tendency in life-writing to see all the different threads of a life converge into one major purpose. Of course, it is a natural desire for meaning that makes most people want to read a “logic” behind the acts and gestures of one person, but the “logic” tends to be fraudulent, usually a one-sided representation of something more complex. “Your life was thus and no other way”¹¹ is a phrase deeply abhorred by Blecher. Furthermore, since every attempt to recuperate meaning from one’s past leads to the banal wisdom of “ephemerity” and “implacability”, its uniqueness has been sacrificed; clinging to such wisdom is both a proof of epistemological narrow-mindedness and a lack of imagination. This is a critique of memory seen as an effort to extract the truth of the past; memory is blamed for making each second identical to the next and therefore making experiences lose their personal and intimate quality. Memory is compared to an unsafe armoire which doesn’t protect photographs from fading: “It would seem that mental reminiscences fade out in memory like the ones we keep in drawers”¹². The life told by memories, it would seem, is not the life lived, but a simplified version of it, reducing its natural diversity to a falsely unitary meaning, edified on an alienating common-sense judgement that Blecher calls “the logic of things”. This “logic” is actually an irrational belief, “the belief in one reality, firmly constituted and sure of itself”¹³, and as such it is not to be trusted. To the “logic of things”, Blecher opposes another kind of logic we may call “narrative”, because the feeling of something happening for a reason depends on its taking part in a narration: “Everything that happens is logical since it happens and becomes visible, even if it takes place in a dream, while everything that is unprecedented and new is illogical, even if it takes place in real life”¹⁴. And, since autobiography is, habitually, the resumé of a lucid life, Blecher’s decision to write a memoir who slides into dreaming must be understood as polemical.

¹¹ *Ibidem*, p. 133.

¹² *Ibidem*, p. 233.

¹³ *Ibidem*, p. 249.

¹⁴ *Ibidem*, p. 247.

The Illuminated Burrow must be further dissociated from *Occurrence in the Immediate Unreality*, Blecher's first novel. *Occurrence...* functions as a novel, as it contains an "adventure", characters, a unity of space, it has well delimited episodes, a plot, a culmination of action and a tragical *dénouement*. Narration predominates and the large descriptions are framed in a novel-like narrative, with a development and suspense. Even the book's title ("occurrence", in the original: "happenings") is suggestive for the narrative dominant. *The Illuminated Burrow*, on the other hand, could have been titled "Reflections in the immediate unreality", since stories are fewer and are placed in an essayistic frame, as arguments to various theses. Many of the episodes in the posthumous book have a demonstrative, rather than expository finality. The narrator in *Occurrences...* is a literary character, despite the fact that he tells his story in a digressive and antichronological manner. His sensitivity and moral profile may be aptly reconfigured in the course of reading. However, the narrator in *The Illuminated Burrow* is characterised more often through his thoughts than his actions. The discourse in this last book has a hybrid nature, like an intellectual dissertation that turns into narration.

But this must not make us forget that *The Illuminated Burrow* also has some novel-like traits. It tells the story of its narrator's disillusionment with his own vision of life brought about by falling ill, and it does that by recapitulating several exemplary moments that made him aware of the "indifference of time" (the death of a neighbouring patient) or of the incoherence of visible reality (by dreaming a beautiful garden and, only after that, visiting it in real life). In the process of remembering, not all the details serve as examples for a thesis; the narrator lets himself be carried away by the flux of associations and talks about the grotesque consolation of a widowed family with extra asparagus for dinner in the hospital's canteen or of the odd farewell he took from his beloved horse, after sacrifice, by eating a loaf of its meat, as a gesture of commemoration. The essayistic aspect of the book serves to maintain its unity of intellectual perspective and, also, its integrity as a story. Several themes are repeated, to consolidate the focus interest of the book: the presentiment of death, the inconsistency of reality, the need for self-attestation through writing. And there are several episodes which have a symbolic resonance and impress the narrator as if they carried a greater, universal significance, and not just a personal one: attending to a dying nun during a carnival at the sanatorium or the vision of a horse's skull seen from the inside, in Techirghiol, during a stormy night. *The Illuminated Burrow* refers to something more than an individual's preferences or fears; it strives to describe experiences with ample resonance, and addresses a readership interested in experiences, and not in their author's life.

One must also take into account the presence of heavily fictionalised pages in this self-proclaimed memoir. Two lengthy episodes narrate dreamlike experiences: a revolt of the police-dogs in the narrator's provincial home town and a surreal

metamorphosis of a city where each shop takes the form of its main merchandise. They are introduced as “proofs” that the limits which separate “actual reality” from dream are very thin: “I think it is the same thing to live or to dream an incident and everyday real life is just as hallucinating and strange as that of sleep”¹⁵. The second dream is introduced so as to preserve something of the other half of life that a memoir has to eliminate if it wants to “maintain some logic to the story”¹⁶. It is narrated as a defying gesture to the “order” that a memoir should keep by excluding all “illogical” memories from a life’s story: “It is so difficult to separate [real life occurrences] from those that never happened! [...] But sometimes I would like to write down all the reveries and nocturnal dreams, to deliver a true image of the illuminated burrow that lays hidden in my most familiar and intimate darkness”¹⁷. As such, the dreams evoked are signals of the freedom and beauty of the events taking place deep down, rather than actual attacks to the coherence of the memoir. The “cinder made of dreams, interpretations and deformations” that might take the place of real-life memories does not occupy but a few pages of this unconventional memoir, probably because a memoir that would only contain dreams would lack structure and would be unreadable. Therefore, *The Illuminated Burrow* is not actually a book of obscure memories, extracted from a deep and mysterious layer of the psyche Blecher claims to have access to, but a commentary on the emerging possibility to explore this “burrow”. But it will only be a repeated, incessant and never completed exploration, because it can never fully achieve its goal of describing the infinitely rich content of the “illuminated burrow”. Blecher’s memoir affirms it aspires to capture what current autobiographies fail to recall, but in the end it only tells the story of the failure to recall the past life and dreams exhaustively, as desired. Its literary success is grounded in the acknowledgement of this failure. The true value of the book is not given by the extent of its spiritual discoveries (since the “illuminated burrow” cannot be fully explored in an explicit, verbal manner), but by its determination, ethical consistency and, ultimately, “authenticity”.

At the same time, Blecher’s achievement in this memoir is literary, and its best pages are those which make use of the author’s capacity, known to his readers from his previous books, to describe possible worlds, horrid or extatic visions of banal things and realities, mind-blowing experiences which force them question the truth of their own representations of the world. But it would not be enough to attribute all the merit to the imaginative passages. Fiction and confession contribute equally to this success, as the capacity to project unusual visions of the body (a notable representation of pain in the body as the flow of a symphony in a room) or

¹⁵ *Ibidem*, p. 242.

¹⁶ *Ibidem*, p. 292.

¹⁷ *Ibidem*.

to imagine strange scenes (the horse's skull seen from the inside of the head) indicate the presence of a fiction writer, whereas the feeling of urgency and authenticity of all these experiences is given by the "sanatorium diary". It is precisely the strive towards a unique, definitive and revealing confession of a writer at the lowest point of his physical condition that guarantees that the visions in this book are not merely beautiful inventions and that they deserve interest, respect and even affection.

The association of the two is not particular to Blecher; reality must, for all surrealist writers, include aspects that only fiction has ever talked about. There are two other autobiographical writings in the vicinity of Blecher's project, both coming from the surrealist camp, where for a brief period Blecher himself was a member: André Breton's novel-like autobiographical narration, *Nadja* (1928), and Michel Leiris's atypical and anti-narrative autobiography *L'Âge d'homme* (1938). The differences are notable, even though the discontent with the "old" formula of autobiography is the same. Breton was telling one story, that of meeting a mysterious woman around which miracles seem to abound, while Leiris was engaged in telling the truth about himself by analysing his own complexes. In referring to a new form of life-writing, Breton was promoting, polemically, the uses of the anecdote and of the random details for life-writing. For instance, he viewed biography's merit in the attempt to "explain the opinions of [Giorgio de Chirico] on the artichoke, the glove, the cookie or the spool"¹⁸. These are indicative of the "objective hazard" which relates the individual to the world in a manner thought to be liberating¹⁹. Although Blecher had also been associated with surrealism, this is where he strays from the doctrine. In *The Illuminated Burrow*, Blecher is a nihilist, and the parallel reality of the inside of the mind where he likes to dwell is only a temporary refuge from death. *Nadja* has a fatal but also tonic quality, since the events it narrates "atest" the existence of a surreality, whereas *The Illuminated Burrow* assumes a morose disposition, dispersed only by splendid visions in dream-like episodes. But there is resemblance in the style of writing. Blecher probably borrowed from Breton the diary technique, which the French writer uses as a form of primitive enthusiasm that would neutralise the danger of "literaturisation": "I shall limit myself here to remembering without effort [...]. I shall talk about all these in no preestablished order, given to the hazard of the moment, that allows only what floats to emerge to the surface"²⁰. On the other hand, Michel Leiris contests autobiographical narration by refusing the epical organization of memories ("the negation of a novel"²¹). He also uses the

¹⁸ André Breton, *Nadja*. Translated by Bogdan Ghiu, Iași, Polirom, 2013, p. 8.

¹⁹ Cf. Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris, Flammarion, 1977, p. 32.

²⁰ *Ibidem*, p. 15.

²¹ Michel Leiris, *Vârsătă bărbătiei* [*L'Âge d'homme*, 1939]. Translated by Bogdan Ghiu, București, Cartea Românească, 2004, p. 21.

diary form, but his memories are grouped according to theme, like a psychoanalytical session. However, he is forced to surrender to “disorder”, as a guarantee that his analysis reaches deeper and deeper layers of his memory: “As I write, the established plan escapes me and as I watch deeper inside me, everything I see becomes confused, and the themes that I initially thought I could discern prove inconsistent and arbitrary, as if this classification would be, in the end, an abstract inventory, or even less, a procedure of aesthetic composition”²². Leiris sees autobiographic writing as a form of going “beyond” literature, that is of making an essential literature. In this sense goes his essay *On Literature Seen as a Bullfight*, which promotes a dynamic view of literature as a confession that is dramatic and, indirectly, elegant. It is easy to see that Blecher belongs to the same family, as a dissident surrealist with a similar concept of reality and like-minded exigencies from literature. The hybrid conception of a striving towards a confession that is at the same time dramatic and revealing brings the Romanian writer close to Leiris’s bullfighting metaphor. But, apart from his French colleagues, the Romanian writer seems to attach more importance to fiction (dream, hallucination, false perceptions) as a way out of autobiography’s traps.

From this point of view, and for the sake of the argument, Blecher’s book may also be discussed in relation to the French concept of the 1970s, “autofiction”, elaborated and exemplified first by Serge Doubrovsky (*Fils*, 1977) and then by Alain Robbe-Grillet (*Le Miroir qui revient*, 1984) and others. Of course, it would be bizarre and inconclusive to try to prove that the Romanian author anticipated by decades a narratological development so intimately connected to the structuralist taxonomic speculations of the 1970s. According to Laurent Jenny, the autofiction illustrates “the possibility of an autobiography critical of its own truth value and aware of its own effects of discourse”²³. Serge Doubrovsky and Alain Robbe-Grillet both practice a critique on the style of autobiography, which they accuse of falsely simplifying and rationalising reality, by introducing an erroneous *a posteriori* logic in the narration of life, and by betraying the “moment” in favour of a belated totalisation of the individual experience. Doubrovsky also invoked a class issue when he explained why he chose not to write a plain autobiography: “An autobiography? No, it is a privilege reserved to the important people of the world, at the dusk of their lives, written in a beautiful style”²⁴. Such arguments discussed by theorists apply to Blecher’s concept of autobiography, while others do not; for instance, the intentional attribution of an autobiographical character to

²² *Ibidem*, p. 122.

²³ Laurent Jenny, “Méthodes et problèmes. L’autofiction”, available at <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>, consulted on July 23rd 2009.

²⁴ *Ibidem*.

something that is obviously fictitious, as Marie Darieusecq defines autofiction²⁵, is incompatible with what the writers with a surrealist background tried to do in the 1930s.

Better use can be made of another concept, recently re-introduced by Max Saunders, under the form of an old English portmanteau word, in circulation since 1906: “autobiografiction”²⁶. This concept puts together autobiography and fiction by claiming that they are actually interdependent and both can be found in various combinations in all the historic versions of modernism. Furthermore, it attempts to build a dynamic theory of autobiography, without confining the genre to a strict series of rules contested by most (and the best) autobiographers in the 20th and 21st centuries, a theory which might also accommodate the requirements of Breton, Blecher and Leiris. The “surrealist” moment of autobiography (although poorly represented in English literature and uncharted by Saunders) is one of the most important in European literature, as it denounces the perceived limitations of the “canonical” autobiographical genre and creates a new mould for this kind of literary expression, still provocative even today for its radical critique and aesthetic achievements.

BIBLIOGRAPHY

- BLECHER, M., *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată. Corp transparent* [Occurrence in the Immediate Unreality. Cicatrised Hearts. The Illuminated Burrow], Craiova, Aius; Bucureşti, Vinea, 1999.
- BLECHER, M., *M. Blecher mai puțin cunoscut* [M. Blecher less known], Bucureşti, Hasefer, 2000.
- BRETON, André, *Nadja* [1928]. Translated by Bogdan Ghiu, Iaşi, Polirom, 2013.
- DARIEUSECQ, Marie, “Je est unE autre”, in Annie Oliver (ed.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Rome, Spartaco, 2007, available at <http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darieusecq/fr/collautofiction.doc>, consulted on July 22nd 2009.
- JENNY, Laurent, “Méthodes et problèmes. L'autofiction”, available at <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>, consulted on July 23rd 2009.
- LEIRIS, Michel, *Vârsta bărbătiei* [L'Âge d'homme, 1939]. Translated by Bogdan Ghiu, Bucureşti, Cartea Românească, 2004.
- PETRESCU, Camil, “Amintirile colonelului Lăcusteanu și amărăciunile calofilismului” [“The Colonel Lacusteanu Memories”], in *Teze și antizeze*, Bucureşti, Gramar, 2002.

²⁵ Marie Darieusecq, “Je est unE autre”, in Annie Oliver (ed.), *Écrire l'histoire d'une vie*, Rome, Spartaco, 2007, available at

<http://www.uri.edu/artsci/ml/durand/darieusecq/fr/collautofiction.doc>, consulted on July 22nd 2009.

²⁶ Max Saunders, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Oxford University Press, 2010, p. 22.

- SAUNDERS, Max, *Self Impression. Life-Writing, Autobiografiction, and the Forms of Modern Literature*, Oxford University Press, 2010.
- SIMION, Eugen, *Ficțiunea jurnalului intim [The diary's fiction]*, I, București, Univers Enciclopedic, 2001.
- SORA, Simona, *Regăsirea intimității [Finding intimacy]*, București, Cartea Românească, 2008.
- TEPOSU, Radu G. *Suferințele Tânărului Blecher [The Sorrows of Young Blecher]*, Cluj-Napoca, Echinox, 1996.

THE “NEW AUTOBIOGRAPHY” IN 1930S ROMANIA:
M. BLECHER, *THE ILLUMINATED BURROW*
(*Abstract*)

This paper discusses Blecher’s prose, especially his last book, *The Illuminated Burrow* (1971, written in 1937-1938), which brings forth a (comparatively) new conception of literature as the space where fiction and autobiography meet, pursuing a deeper commitment to the “truth” of confession and, in the process, elaborating a new vision of the human psyche. Blecher’s critique of the autobiographical discourse is presented in its main aspects and the type of narration it produces is analysed. Blecher’s autobiographic writing is then compared to other groundbreaking contemporary works (André Breton’s *Nadja* and Michel Leiris’s *L’Âge d’homme*), in an attempt to see how these autobiographies from the proximity of surrealism transformed the genre.

Keywords: autobiography, surrealism, literature of authenticity, “autobiografiction”.

NOUA AUTOBIOGRAFIE ÎN ROMÂNIA ANILOR ’30:
VIZUINA LUMINATĂ DE M. BLECHER
(*Rezumat*)

Lucrarea discută proza lui M. Blecher, în special ultima sa carte, *Vizuina luminată* (1971, scrisă în anii 1937-1938), unde se manifestă o concepție (comparativ) nouă asupra literaturii, ca spațiu în care ficțiunea se întâlnește cu autobiografia. Această concepție se caracterizează printr-un atașament profund față de ideea de „adevăr” al confesiunii și prin încercarea de a elabora o nouă viziune a psihicului uman. În text, prezentăm critica realizată de Blecher la adresa discursului autobiografic, ca și tipul de narativă rezultat din examenul critic implicat. Apoi comparăm scrierea autobiografică a lui Blecher cu alte scrimeri contemporane majore (*Nadja* de André Breton și *L’Âge d’homme* de Michel Leiris), urmărind în ce fel aceste autobiografii din cercul de iradiere al suprarealismului au transformat genul la care se raportează.

Cuvinte-cheie: autobiografie, suprarealism, literatura autenticității, “autobiografiction”.

LIGIA TUDURACHI

BIOGRAPHIES RÉELLES / BIOGRAPHIES FICTIVES. QUAND LES ÉCRIVAINS DEVIENNENT PERSONNAGES DE ROMAN

Ce qui fera l'objet de ces pages est l'intégration des biographies d'écrivains dans la fiction : et précisément, comment les écrivains deviennent-ils personnages dans les proses de leurs contemporains. Je vais m'appuyer sur un corpus de textes produits par un cénacle littéraire qui a fonctionné à Bucarest entre 1919 et 1943, autour de l'un des plus importants critiques roumains entre les deux guerres, E. Lovinescu, et qui a engendré une grande quantité de romans et des nouvelles centrées sur l'activité même de la société littéraire.

Un groupe présente au moins deux avantages pour une telle recherche. Premièrement, cette forme de sociabilité littéraire suppose une grande concentration des rapports humains. La diversité de sentiments impliqués et leur intensité explique d'ailleurs le nombre important des fictions qui s'y nourrissent. Deuxièmement, dans le cadre d'une communauté d'écrivains ce qu'on arrive à suivre ce n'est pas seulement ce qui circule entre la biographie et la fiction, mais, également, le trajet inverse, qui fait la biographie fictive réverbérer dans la vie réelle. Dans une société littéraire, les écrivains qui deviennent « personnages » ne restent point innocents au sujet de la production littéraire qu'ils inspirent. Les textes sont en général connus dès l'état de projet, ils peuvent les suivre dans la presse et très souvent ils assistent à leur lecture au cénacle. E. Lovinescu, qui inaugure en 1923 un journal du cénacle¹ (il le maintiendra actif jusqu'en 1943, l'année de sa mort), prend l'habitude d'y noter de telles réactions, prises sur le vif. Il n'est pas rare que ces lectures collectives arrivent à changer, d'une manière ou d'une autre, la réalité des « modèles ». En effet, une « poétique » de la mise en fiction de l'écrivain peut s'accompagner dans le cas d'une communauté littéraire d'une véritable « pragmatique » de la fiction biographique.

¹ E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, I-VI [*Sburătorul. Agendas littéraires*], éd. de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, notes de Alexandru George, Margareta Feraru et Gabriela Omăt, Bucureşti, Minerva – Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară « G. Călinescu », 1993-2003.

Constitution du corpus

Il faut dire que la mission de constitution d'un tel corpus n'est pas facile, car l'identification des textes ne tient pas toujours de l'évidence. Les fictions dans lesquelles les écrivains portent leurs noms réels sont assez rares, dans la cadre de ce qu'on pourrait qualifier comme tentatives d'auto-fiction². Dans certains cas, on retrouve des informations directes, dans les confessions des auteurs. Dans d'autres, ce sont des témoignages indirectes qui dévoilent les identités des « personnages » – des textes à caractère privé (correspondances, journaux intimes, etc.), appartenant à des contemporains.

On peut aussi établir la relation avec la personne réelle par l'examen des procès verbaux des séances de lecture au cénacle. Lovinescu note dans *Agende* que Ioana Postelnicu participait depuis quelques semaines à la lecture en groupe du roman *Mili*, sans avoir le moindre soupçon qu'elle se trouvait derrière la protagoniste ; elle se reconnut soudain dans une scène « embarrassante ». Il y a aussi des situations dans lesquelles les romanciers se plaisent à monter de véritables coups de reconnaissance. Le même Lovinescu divulgue la satisfaction qu'il avait éprouvée provoquant la consternation de ses deux modèles féminins. Après avoir dévoilé que Ioana Postelnicu et Hortensia Papadat-Bengescu lui étaient inspiratrices pour ses romans³, la première pour le personnage de *Mili*, la deuxième pour le personnage de Diana Serea, Lovinescu inverse les modèles. Il est aussi possible qu'un personnage a le droit à une identification tardive et circonstancielle. Victor Eftimiu affirme seulement en 1943, près de la mort de Lovinescu, qu'il avait eu le critique comme modèle pour Strszky de la triologie *Omul fără nume* (*L'homme sans nom*), après avoir laissé croire auparavant qu'il avait construit ce personnage comme un *alter-ego*. La « confusion » de Eftimiu est révélatrice et n'est pas valable dans son seul cas : la fictionalisation de la vie d'écrivain concurrence l'autobiographie.

Enfin, il arrive aussi qu'on se dispute sur l'identité de l'écrivain qui inspire la fiction : le romancier vise un modèle, le public du cénacle en reconnaît un autre. Cella Serghi croit avoir construit un de ses personnages à partir de Liviu Rebreanu⁴ – tous les autres y reconnaissent Lovinescu, dans la plus caractéristique de ses postures. Il est d'ailleurs certes que, au moins pour le groupe de *Sburătorul*, on peut parler d'une fascination omniprésente pour la figure du patron du cénacle.

² Mircea Damian, *De-a curmezișul* [À travers], București, Alcalay, 1935; Cella Serghi, *Această dulce povară, tinerețea* [Ce doux fardeau, la jeunesse], București, Porus, 1993; idem, *Cartea Mironei* [Le livre de Mirona], București, Editura pentru Literatură, 1967.

³ Il s'agit de trois romans du cycle autobiographique *Bizu : Firu-n patru* [Le brin en quatre], *Diana* et *Mili*, publiés entre 1934 et 1937.

⁴ Cella Serghi, *Cartea Mironei*, pp. 153-173; Une situation pareille chez Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață* [Pendant un siècle de vie], București, Eminescu, 1987, p. 35.

Poétique de l'écrivain-personnage

Je vais examiner la mise en fiction des écrivains par le biais de trois interrogations : Qui ? Pourquoi ? Comment ?

Qui ?

Qui est-ce qui atteint le statut de personnage, et dans la fiction de qui? Cella Serghi utilise Camil Petrescu successivement comme inspiration pour trois personnages – pour Alex dans *Pânza de păianjen* (*La toile d'araignée*), pour Ciruș Hotaru dans *Gențiene* et pour Ștefan dans *Mirona*. Camil Petrescu est également le modèle pour Vladimir Lascăr dans le roman *Tinerețe* (*Jeunesse*) de Lucia Demetrius. Ce n'est pas un secret que les deux femmes ont aimé passionnément Camil et qu'elles se sont disputées pour lui un certain temps. Sanda Movilă construit le personnage de Ștefan Manu dans *Desfigurații* (*Les Défigurés*) à partir de Felix Aderca. Il s'agit dans leur cas aussi d'un coup de foudre – Aderca a abandonné sa première famille pour se marier avec Sanda Movilă. D'ailleurs il imagine lui aussi, plusieurs fois, des personnages dans lesquelles on peut identifier Sanda Movilă⁵.

Laura Feran du roman *Lunatecii* (*Les Fous*) de Ion Vinea s'appuie sur le modèle de Henriette Yvonne Stahl, avec laquelle le romancier a eu une relation sentimentale durable (quatorze années). D'ailleurs, il commençait le roman la même année qu'il connaissait Henriette Yvonne Stahl au cénacle, en 1930. E. Lovinescu s'inspire également des membres du cénacle pour deux personnages féminins du cycle autobiographique *Bizu*. Il a comme modèles – je l'ai déjà dit – Hortensia Papadat-Bengescu et Ioana Postelnicu. Une fois de plus, il s'agit d'une passion érotique. Ioana Postelnicu lui a répondu dans le même style, en incarnant la figure de Lovinescu dans le personnage de Val Amaru du roman *Bogdana*. Lovinescu a encore servi comme modèle des personnages dans les romans de Victor Eftimiu – *Elfiona* et la trilogie *Omul fără nume*–, dans le roman *Desfigurații* de Sanda Movilă, dans *De-a curmezișul* (*À travers*) de Mircea Damian (où il apparaît à côté de Camil Petrescu, Bebs Delavrancea et Crevedia, avec leurs noms réels) ou dans *Această dulce povară, tinerețea* (*Ce doux fardeau, la jeunesse*) de Cella Serghi. Camil Petrescu est identifié dans Don Camillo dans *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata* (*À Don Juan en éternité lui écrit Bianca Porporata*) de Hortensia Papadat-Bengescu ; Gh. Brăescu est reconnaissable, à côté de Liviu Rebreanu et de Lovinescu, dans un personnage

⁵ Identification faite par Lovinescu : « Aderca lit deux textes dans lesquels ses „amours” avec Sanda sont à peine voilés dans les épisodes de Félix et de Felicia, sur un ton de parodie et dans une manière agressive de ne rien dire, leur visite à Pitești y est enregistrée en détail » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 13).

épisodique du roman *Cartea Mironei* de Cella Serghi, Bebs Delavrancea inspire Dan Petrașincu pour Popi dans la nouvelle *Omul gol* (*L'homme nu*).

S'ajoutent à cela plusieurs textes plus courts, souvent circonstanciels, quelques uns publiés dans les journaux du temps. D'autres ont été lus au cénacle et ont été perdus aujourd'hui : une parodie de Ion Iovana, *Vitrina Lovinescu* (*La vitrine Lovinescu*), une dramatisation de N. Carandino, dans une structure à « six temps » et dans un registre « piquant », de la soumission (refusée) de la candidature de E. Lovinescu pour une place dans l'Académie⁶, un projet de roman de Camil Petrescu⁷, un fragment de prose signé par Felix Aderca, *Criticul și căprarul* (*Le critique et le chevrier*) qui sera ultérieurement fondu dans le roman *Republica roșie* (*La République rouge*)⁸, un croquis de Gheorghe Brăescu qui évoque la figure de Liviu Rebreanu⁹, ou une nouvelle appartenant au même auteur, qui évoque Ion Barbu¹⁰, etc.

Pourquoi ?

On est amené de la sorte à la raison qui justifie une telle pratique. L'énumération des situations laisse déjà transparaître les « lois » qui gouvernent la sélection des personnages. Premièrement, on n'introduit pas dans la fiction un grand nombre d'écrivains. On ne vise jamais les présences périphériques, les anonymes, les derniers-venus. Ce sont seulement quelques figures, toujours les mêmes, les personnalités-phare du groupe, souvent illustrées plusieurs fois dans la création d'un auteur. Deuxièmement, on se rend compte qu'il y a une typologie des relations humaines qui entraînent la mise en fiction. Le plus souvent, l'auteur et son modèle sont liés par une fascination érotique. Autrefois, il s'agit d'affinité élective ou d'amitié : secoué par l'événement tragique de la mort inattendue de Anton Holban, prêt à se jeter aux funérailles dans la tombe de son ami, Horia Bonciu publie un mois plus tard un fragment de roman grotesque qui a Holban

⁶ N. Carandino, « Culisele si misterele unei agitate alegeri academice », [Les coulisses et les mystères d'une élection académique agitée], *Încotro?*, II, no. 254, 31 mai 1936). Voir également E. Lovinescu, *Agende IV*, p. 252.

⁷ « Les scènes avec les lettres. Les scènes chez Lovinescu. Il annonçait tout le temps qu'il ne l'aime plus » (Camil Petrescu, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului – Documents littéraires. De l'atelier de création de l'écrivain*, București, Minerva, 1979, p. 27).

⁸ Mention dans E. Lovinescu, *Agende I*, p. 38.

⁹ Le texte n'a pas été publié, sa mention apparaît toujours chez Lovinescu: « Brăescu, un croquis de guerre médiocre et un instantané pris à Capșa dans la question de l'attaque contre Rosenthal : les deux visent Rebreanu (qui avait approuvé l'attentat et avait envoyé sa carte de visite au domicile de Rosenthal), produisent beaucoup d'hilarité ». De la même note on apprend que « Rebreanu était présent à la lecture des textes, le 14 oct. 1923 » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 17).

¹⁰ Notation dans les *Agendas* de Lovinescu : « Brăescu lit une nouvelle avec „Barbu” ; seulement la première partie est acceptable. Le héros est Barbu avec ses poésies tsiganes, qui avaient beaucoup plu à Vladimir Streinu et Davidescu. Des exagérations prisées par quelques uns, moi – avec la crainte de ne pas les voir dégénérer » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 66).

comme personnage¹¹. Il y a aussi des cas où il s'agit d'une admiration inconditionnelle, d'un rapport à une figure charismatique. Mais, au-delà les différences, ce qu'il faut surtout souligner, c'est que les relations humaines impliquées dans toutes ces situations sont particulièrement fortes et profondément passionnelles.

Comment ?

J'arrive enfin à la chose la plus importante : comment se réalise la mise en fiction des biographies réelles. Dans *Bogdana* de Ioana Postelnicu, Lovinescu est évoqué à travers la figure d'une communication à distance. Le roman transcrit de longues conversations au téléphone entre la protagoniste et un homme inconnu, identifié par une attitude et une manière singulière de tenir l'appareil : « assis dans son fauteuil, s'appuyant trop sur le biniou ». Fixe, cette position détermine une qualité irréductible de la voix qui se prouve fascinatrice justement par son équivoque. L'impression d'une forte impersonnalité (la voix est « pulvérisée, sans identité et immatérielle, comme si elle était produite par la membrane de l'appareil ») se compose avec celle d'une intimité physique inacceptable, car le rapprochement exagéré de l'appareil rend trop perceptible pour la sensibilité féminine le souffle et la pulsation masculine.

Une autre situation. Dans *Omul gol* de Dan Petrasincu, Bebs Delavrancea (figurée par Pepi) s'identifie avec la position physique qu'elle occupe sur un divan, dans l'atmosphère d'un cénacle bucarestois : « assise dans le coin le plus protégé du salon, au fond du canapé, les pieds ramassés sous le torse, comme pour une bavarde en famille ». Cette position engage une perception déformée, créant l'impression que le corps se réduirait à la seule tête, énorme, avec des yeux et des oreilles également agrandis¹². De plus, par sa fixité, cette pose pousse l'observateur à inscrire Pepi dans l'ordre immobile des objets, en tant que « poupée oubliée entre les poussins ». De manière visible, on veut insister sur la dépendance de Pepi par rapport au milieu du cénacle : déplacé dans un autre décor, pendant une excursion dans les montagnes, le personnage qui se remet dans la même position est soudainement perçu comme grotesque et inacceptable. (D'ailleurs, cette sortie lui sera fatale; elle ne survit pas dans le nouveau milieu). Le narrateur souligne le contraste entre la nature, qui lui révèle aussitôt la fragilité de l'héroïne – et le milieu artificiel du cénacle, qui lui protégeait la vie. Le personnage de Crevedia, dans le roman *De-a curmezisul* de Mircea Damian se caractérise lui aussi par une grande rigidité corporelle (« il avait une allure forcée : il faisait des pas rares et

¹¹ E. Lovinescu, *Aqua forte*, Bucureşti, Editura Contemporană, 1941, p. 237.

¹² C'est exactement la même posture qu'identifie Bebs Delavrancea dans *De-a curmezisul* de Dan Petrasincu : « M-lle Bebs, petite et vivace, les pieds faussés depuis les genoux sous son corps, rien que oreilles et tête » (Dan Petrasincu, *De-a curmezisul*, p. 207). Lovinescu lui fait le même portrait (E. Lovinescu, *Aqua forte*, pp. 343-344).

embourbés, comme un compas » ; « sa tenue rigide et grave qui laissait l'impression qu'il restera cloué sur place »). On apprend immédiatement que cette rigidité n'est rien d'autre qu'une conséquence de sa vocation d'écrivain : « il se croyait, par son métier, si supérieur aux autres mortels, qu'il ne voulait échapper aucune occasion de le prouver. Mais comme il était timide et trop modeste pour exprimer cette conviction – il adoptait cette posture-là, glacée et droite »¹³.

On peut déjà s'apercevoir que ce genre de construction fictive propose, au lieu des personnages grandeur nature, une réduction systématique de la gesticulation jusqu'à l'immobilité et à la réification. Il s'agit en effet de quelques schémas corporels rigides, dont la capacité identificatrice est extrêmement réduite. On ne s'intéresse pas aux événements majeurs de l'existence de l'écrivain; on ne cherche pas à individualiser son profil – moral ou physique. La formule n'est aucunement celle de la biographie romancée : on ne construit pas à partir d'un mythe, et l'écrivain n'est pas donné comme modèle exemplaire de vie. J'oserais même dire que si à l'époque on n'avait pas procédé à l'identification de ces personnages, plus tard cette opération serait devenue impossible : en réalité, ils ne sont nullement reconnaissables.

Il est important, par contre, que cette gestuelle soit mise en relation, d'une manière ou d'une autre, avec la profession d'écrivain. Dans *Tinerețe* de Lucia Demetrius, Camil Petrescu dans le rôle de Vladimir Lascăr vit dans l'atmosphère de l'Académie de Deleanu, un atelier d'artistes. Il est le rival direct du maître du salon, revendiquant, par son initiation à la théorie de l'art, une autorité devant les jeunes gens qui fréquentent l'atelier. Ce qui l'identifie est une qualité indéterminée de la voix, qui constitue, elle-même, la source de son charisme : « Mais il a encore une fois parlé autrement, je ne sais pas comment, si chaleureusement, avec une voix basse, pas belle, un peu chantée, pas sonore, en quelque sorte vaine, mais avec une certaine mélodie, de tristesse, de tendresse »¹⁴. Plus tard, on se réfère à lui comme à « l'homme de petite taille, à la voix pas belle ». Dans le roman de Mircea Damian¹⁵, Camil Petrescu est également représenté par sa manière de parler. Cette fois-ci, la figure de la voix agit comme un déclencheur de gesticulation corporelle. On observe d'abord le mouvement des « lèvres fines » pendant qu'elles articulent les mots, ensuite les transformations du visage qui en découlent (« un visage qui bougeait d'une seconde à l'autre, qui s'agitait, et les yeux aussi étaient très vifs ; sur leur bleu passait d'abord une courte ombre, apparaissait ensuite une belle lumière qui les éclaircissait comme des larmes »), à la fin les mouvements de tout le corps engagé dans la parole :

¹³ Dan Petrașincu, *Omul gol* (*L'homme nu*), Bucarest, Socec & Co., 1936, p. 209.

¹⁴ Lucia Demetrius, *Tinerețe* [*Jeunesse*], București, Fundația pentru Literatură și Artă « Regele Carol II », 1936, p. 66.

¹⁵ Mircea Damian, *De-a curmezișul*, p. 176.

quand l'agitation descendait du visage, il commençait à gesticuler avec les mains, les pieds et le corps entier. Il sautait sur place comme un chien attaché, ses yeux s'alourdissaient, semblaient se remplir d'un métal dur. Il soulevait simultanément les deux mains, les gifles étendues comme s'il voulait commencer à creuser la terre, il tabassait l'asphalte, tournant sur place, moitié à gauche, moitié à droite, comme les soldats quand ils s'alignent [...] Quand on ne le comprenait pas ou quand il refusait d'admettre un argument ou une théorie – il battait des mains désespérément, il regardait le ciel, tournait à droite, tournait à gauche ou tout autour, si la question était vraiment importante, il revenait le visage vers l'adversaire et commençait de nouveau les explications, appuyé un peu en avant, yeux dans les yeux.

Camil Petrescu est aussi le personnage Don Camillo d'un roman de Hortensia Papadat-Bengescu¹⁶. Une fois de plus il y est retenu par son comportement discursif, comme l'interlocuteur impossible qui s'obstine avec ténacité à contredire tout point de vue.

On peut facilement reconnaître dans ces trois représentations une seule pose : Camil Petrescu est toujours vocal et impétueux, incontrôlable par son impulsivité, oscillant entre fascination et grotesque pur. Son image n'est pas la somme de trois sensibilités différentes, sinon une série de trois « photographies » prises sur le vif dans le cénacle, répétant le même cliché. La fiction opère d'abord une réduction de la personnalité de l'écrivain la limitant à sa seule présence dans la société littéraire, pour ensuite contenir la figure dans les effets gestuels et posturaux d'un comportement verbal. Il faut remarquer que les hypostases de ce type de personnage sont soit des positions de lecture, soit des attitudes d'autorité, soit des manières d'intervenir dans la discussion, soit des qualités de la voix, etc. – c'est-à-dire des postures inspirées par la performance de cénacle. Les romanciers semblent être attentifs notamment à ce qui relie les héros simultanément au groupe et à la littérature, comme s'ils en étaient secrètement conditionnés¹⁷.

Le décor dans lequel bougent les personnages est aussi en relation avec le cadre du cénacle. Dans *Tinerețe* (Lucia Demetrius), l'Académie de Deleanu, fréquentée par Vladimir Lascăr, se situe rue Câmpineanu (*Sburătorul* se trouvait sur la même rue). Dans *Pânza de păianjen* (Cella Serghi), Camil Petrescu dans le rôle de Alex vit dans la mansarde d'un immeuble situé au centre de Bucarest et la

¹⁶ Hortensia Papadat-Bengescu, *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata* [À *Don Juan* en éternité lui écrit *Bianca Porporata*], in *Sfinxul*, București, Alcalay, 1920, p. 45, 46, 48.

¹⁷ L'intérêt pour la stéréotypie va si loin contre la singularité, qu'ils deviennent possibles des glissements comme celui opéré par Cella Serghi, qui décrit Lovinescu pendant qu'elle affirme hypostasier Liviu Rebreanu : un homme imposant, les épaules larges, les mains grandes, se tenant droit au milieu du couloir de son appartement, pendant qu'il exprime devant une débutante une impression sur le manuscrit qu'il venait de lire et lui consacre la qualité d'écrivain (Cella Serghi, *Cartea Mironei*, pp. 153-154). C'est en quelque sorte moins qu'une posture ici : c'est une sorte de « geste favorable », duquel la création se sent mystiquement conditionnée dans sa réalisation et que le romancier tend à reproduire comme s'il voulait prendre avec soi une amulette.

décoration de sa chambre représente pratiquement le salon de Lovinescu, dans la disposition de ses meubles : un divan placé le long du mur dans la proximité d'une fenêtre, avec un tapis en style paysan derrière, un bureau devant une bibliothèque sombre, avec de grosses étagères en bois, et en même temps près de la porte. Alex est tout le temps chez soi, en habits de maison, en attente de qui viendrait le chercher, prêt à ouvrir sa porte à qui que ce soit (c'est de cette manière qu'on évoque la vie de Lovinescu, dans les écrits autobiographiques des membres du cénacle). Le même bureau près de la porte et plusieurs divans autour de la fenêtre, chargés de poussins en atlas et occupés par les dames (chez *Sburătorul*, les femmes occupaient le divan le dimanche du cénacle, pendant les lectures) apparaît dans *Cealaltă lumină*¹⁸ (Mărgărita Miller-Vergy). Dans cette série il convient de ranger aussi : *Poveste adevărată*¹⁹ (Mărgărita Miller-Vergy), *O vară ciudată*²⁰ (Cella Delavrancea), *Omul ascuns*²¹ (Sorana Topa) ou *Fântâna cu chipuri*²² (N. Davidescu). À la reprise fidèle du décor de *Sburătorul*, s'ajoute l'évocation de plusieurs petits objets qui étaient, eux aussi, associés à l'activité du groupe – une chaise « vénitienne, en X », un Budha petit, le buste en plâtre de Victor Eftimiu, un masque mortuaire féminine d'une expression énigmatique, qui avait appartenu auparavant à Camil Petrescu, un couteau fin, en ivoire jaune, pour le papier, etc.

Ce qu'on doit constater est que les personnages-écrivains sont intégrés entre les éléments constitutifs d'un décor et en outre, qu'ils ont presque la même valeur symbolique – comme illustration des mythes qui circulent à l'intérieur de la communauté. Ils sont en réalité des personnages-fétiches qui s'inscrivent dans l'ordre des objets-fétiches de *Sburătorul* : outils, gestes, attitudes, dynamiques corporelles qui conditionnent d'une manière favorable la création, et par rapport auxquels on devient dépendant en tant qu'écrivain. De la sorte, le rapport à la fiction est problématique : ces personnages entrent dans la narration, mais ils n'y adhèrent pas et encore, ils n'y évoluent pas. En fait il y a un contraste perceptible entre l'investissement affectif qui justifie leur place dans la fiction et la pauvreté de leur représentation hiératique, comme simples accessoires d'une scénographie de cénacle.

¹⁸ Mărgărita Miller-Vergy, *Cealaltă lumină* [L'autre lumière], Bucureşti, O. Bianchi, 1944, p. 7.

¹⁹ Idem, « Poveste adevărată » [Histoire vraie], *Viaţă*, 1941, 7, 8, 9.

²⁰ Cella Delavrancea, *O vară ciudată* [Un été étrange], Bucureşti, Eminescu, 1975, p. 35.

²¹ Sorana Topa, *Omul ascuns* [L'homme réservé], in *Teatru. Omul ascuns*, Bucureşti, Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, 1947, p. 37.

²² N. Davidescu, *Fântâna cu chipuri* [La fontaine avec des visages], Bucureşti, Scrisul Românesc, 1990, p. 49.

Pragmatique de l'écrivain-personnage

Pour clore cette analyse, quelques mots sur la dimension pragmatique de la mise en fiction de l'écrivain. La relation de lecture dans le cadre d'une communauté littéraire détermine une situation singulière : les écrivains sont aussi des lecteurs et, une fois devenus personnages, ils se « lisent » dans la fiction. La représentation fictive de la vie d'écrivain implique un tel versant de la réception avertie. Je ne retiens ici que deux situations, peut-être des plus sensationnelles. Tout d'abord, le cas de Bebs Delavrancea, qui, figurée comme personnage avec un destin tragique dans la nouvelle de Petraşincu, assiste à la lecture du texte. On trouve chez Lovinescu la notation de sa réaction :

Dan Petrasincu avait essayé de dénouer ou d'imaginer le mystère de la vie intime de Bebs dans sa nouvelle *Omul gol* qui a été lue dans une séance devant elle, avec une fiction à tel point transparente qu'à partir d'un moment, inquiets, nous avons commencé à regarder vers le fond du divan, d'où, sans se laisser perturbée par la convergence des regards, Bebs l'analysa à la fin avec sa lucidité habituelle, avec tact et sans l'ombre de la moindre contrariété pour l'équivoque de la situation²³.

On le voit bien, Lovinescu y est étonné par le calme imperturbable avec lequel le « personnage » écoute son texte, sans laisser transparaître aucune émotion. Mais à peine quelques semaines plus tard, Bebs tombe subitement malade et meurt. Et on n'a pas manqué de dire à l'époque que cette mort était un « réflexe » concrétisé de la fiction de Petraşincu. En tout cas, une situation de miroitement inverse, dans lequel la littérature agit de manière presque oraculaire, comme une prescription. Et ce n'était pas le seul cas. Une affirmation pareille a été faite sur le roman *Elfiona* de Victor Eftimiu²⁴ immédiatement après la mort de Lovinescu. La manière dans laquelle le romancier avait imaginé en 1925 la disparition physique du « Maître », se voit confirmée en détail, par les circonstances réels de cet événement, survenu en 1943. On aimeraient voir ici non pas une communication mystique ou une preuve de clairvoyance, mais de façon plus pratique, une possibilité ouverte par ce genre très spécial des fictions de la communauté littéraire : à savoir, sa capacité d'offrir un cadre pour penser l'application de la littérature à la vie.

²³ E. Lovinescu, *Aqua forte*, p. 343.

²⁴ Victor Eftimiu, « Elfiona » (1925), in *Opere 12*, Bucureşti, Minerva, 1983, pp. 135-144.

BIBLIOGRAPHIE (À PART LE CORPUS, CITÉ DANS LES NOTES)

- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- DOZO, Björn-Olav, Anthony Glinoer, Michel Lacroix (éds.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- GLINOER, Anthony, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX-ème siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- GOULEMOT, J.-M., D. Oster, *Gens de lettres. Écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992.
- GREMLIN, *Fictions, figurations, configurations: introduction à un projet*, in *Fictions du champ littéraire*, Montréal, Discours Social, 2010.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HEINICH, Natalie, *Être écrivain. Crédit et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- LAHIRE, Bernard (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2011.
- LAISNEY, Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, 2002.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- MURAT, Michel, « L'histoire littéraire et la fiction », in Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013.

REAL BIOGRAPHIES / FICTITIOUS BIOGRAPHIES. WHEN WRITERS
BECOME NOVEL CHARACTERS
(*Abstract*)

Given as observational material the corpus of fictional texts offered by *Sburătorul*, the longest running literary circle within the Romanian space, which has functioned in Bucharest between 1919 and 1943 around the critic E. Lovinescu, we propose a reflection on how the writers become characters in the prose of their contemporaries. More specifically, we will take an interest on how the existence within the group – and the shared existential experience undertaken within it – influences the practice of the fictionalization as far as the biographies of the writers themselves are concerned. The Romanian case upon which we stopped proves an instrumentalization of these fictional biographies within the group. The "lives" are of no interest here as exemplary models; the construction doesn't start from a myth; the means are not those of fictionalized biography. The presence of the writer is reduced to a few stuporous gestures, to several rigid and repetitive body postures, all of which are to be found in the scenography of the literary circle (attitudes of authority, manners of intervening in the discussion, voice quality and so on). Thus the presence of the writers seems to be a mere decoration – illustrations of the myths circulating within the community.

Keywords: fictitious biography, literary circle, *Sburătorul*, posture, literary circle mythology.

**BIOGRAFII REALE/ BIOGRAFII FICTIVE.
CÂND SCRITORII DEVIN PERSONAJE DE ROMAN**
(Rezumat)

Având ca material de observație corpusul de texte de ficțiune pe care îl oferă *Sburătorul*, cel mai longeviv cenaclu din spațiul românesc, care a funcționat la București între 1919 și 1943 în jurul criticului E. Lovinescu, ne propunem o reflecție asupra felului în care devin scriitorii personaje în prozele contemporanilor lor. Mai precis, ne va interesa cum influențează existența în grup – și partajul existențial pe care grupul literar îl angajează – practica ficționalizării biografilor de scriitor. Cazul românesc asupra căruia ne-am oprit probează o instrumentalizare a acestor biografii fictive în interiorul grupului. „Viețile” nu interesează aici ca modele exemplare; nu se construiește pornind de la un mit; mijloacele nu sunt cele ale biografiei romanțate. Prezența scriitorului se reduce la o gesticulație încremenită, la câteva posturi corporale rigide și repetitive care, toate, se regăsesc într-o scenografie de cenaclu (attitudini de autoritate, maniere de a interveni în discuție, calități ale vocii, etc.). Astfel încât prezențele scriitoricești par să nu fie mai mult decât niște elemente de decor – ilustrări ale miturilor care circulă în interiorul comunității.

Cuvinte-cheie: biografie fictivă, cenaclu literar, *Sburătorul*, postură, mitologie de cenaclu.

MAGDA WÄCHTER

ON A MANIFESTO-BOOK: *LITERATURE IN PERIL* BY TZVETAN TODOROV

In the well-known manifesto book published in 2007 under the title *La littérature en péril* (*Literature in Peril*), Tzvetan Todorov examines the current trends in literary criticism, pointing out the dangers that threaten, in his opinion, theory and the artistic creation of the time. While a literary work naturally represents a “discourse on the world”, according to the modern perspective of formal criticism it becomes an “object of closed, self-sufficient, absolute language”¹. The primary function of literature – as a path towards knowledge and self-knowledge – dissolves, thus, into a textual hermeneutics without a finality in this regard. The only way to return to the register of significance, of the prevalence of meaning over structure would be, as Todorov maintains, to release literature “from the smothering corset in which it is enclosed, from factual formal games, nihilistic whining and solipsistic egotism” and to free criticism from the “formalist ghetto that is of interest only to other critics”².

There would therefore appear to be three trends that threaten the very status of literature: formalism, nihilism and solipsism. The sources of these orientations should be sought in the different contexts of literary reflection, in its interferences with various cultural, philosophical, political or social elements that are characteristic of the period.

While formalism, promoted by the Russian School, appeared – as T. Todorov explains – in response to the ideological critique imposed in the communist totalitarian space and targets a certain autonomy of the aesthetic, nihilism and its consequence, solipsism, can be viewed in a wider philosophical context. Broadly, this is the waning of metaphysics, together with that of Kantian criticism, whereby knowledge loses its totalizing function and descends from the thing in itself, deemed to be unknowable, onto the phenomenon, and from reason to experience. Practical reason and aesthetic contemplation become the only ways of access to an absolute that, in turn, tends thus to draw closer to the domain of the existent as such. The merging between the real and the rational, in Hegel’s philosophy, where the absolute is thought itself thinking itself, is another turning point in modern speculation, inclined, henceforth, towards the abolition of the old distinction between the transcendent and the immanent. Drawing on Hegel, German romanticism promotes knowledge that privileges feeling, intuition, values from the

¹ Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 31: „comme objet langagier clos, autosuffisant, absolu”.

² *Ibidem*, p. 85: „le ghetto formaliste qui n’intéresse que les autres critiques”.

aesthetic sphere, in the original sense of the term. Nihilism, however, as the dissolution of the idea of eternal, transcendent truth, appears with Nietzsche, and paves the way of modern relativism, where subjectivity takes the place of any objectual representation that has truth value. The position of art in this context is apparently paradoxical. Prized by Kant, through the theory of aesthetic contemplation, absolutised by the romantics, understated by Hegel, who, moreover, announces its end, and praised by Nietzsche, whose overman – as a substitute of the Creator – is a creator par excellence, art is subject to the dispute referring to the creation-contemplation relationship, and the precedence of one over another. From the Hegelian prophecy about the death of art to prognoses concerning the disappearance of philosophy itself, already present in Heidegger, the distance is not long. Phenomenology, existentialism, positivism, pragmatism, instrumentalism, etc. discuss the problem of man as a being in the world, as existence, as an absolute subject, without an *a priori* relation to any transcendent truth. The essentialist, ontological outlook is replaced by an anthropological, hermeneutical or structural perspective. The analytical philosophy of Wittgenstein, the philosophical hermeneutics of Gadamer, the relativism of Richard Rorty, the structuralism or deconstructivism of Jacques Derrida tend to reduce philosophy to closed structures and specific languages, according to the same tendency to entrench meaning at the immanent level of existence.

The situation is similar regarding the “existent” as a text. The counterpart of the Death of the Father, proclaimed by Nietzsche’s philosophy, is the death of the author, declared by critics such as Roland Barthes. From an absolute creator, the author becomes a “paper being”, an impersonal voice dispersed in infinitely interpretable structures of the text. The myth of the creator, acclaimed by the romantics, turns into a cult of the oeuvre, only to eventually descend to the level of writing, as a system of decipherable signs in a closed referential code. Form and substance merge, therefore, at the level of the existent as a text. As a “world within the world” in Jean Starobinski’s terms³, the literary work naturally follows the current trends in philosophy, de-ontologizing and immanentizing meaning in favour of a vision that privileges the infinite potential of interpretation. This is, obviously, a perspective opposed to the romantic conception, which credited the artist with the attributes of divinity and the act of creation with supreme gnoseological value, compensating for the loss of the supremacy of reason in the process of knowledge.

The “world within the world” is the text that loses its author in modernity as a reaction to the romantic aesthetic, with Mallarmé, Rimbaud, and especially Valéry,

³ Jean Starobinski, *Relația critică* [The Critic Relation]. Translated by Alexandru George, preface by Romul Munteanu, București, Univers, 1974, p. 33.

whence the “New Criticism” of formalist extraction descends⁴. For Valéry, for instance, “the author is almost a useless detail”, and works are merely the “daughters of their form”⁵. Consequently, biographical criticism loses ground in favour of the anti-romantic aesthetics of the concrete, where the text – a self-contained universe – proclaims its full independence.

If the literary work is a world without an author in a world without an author, meaning corresponds to a system of signs within another system of signs, that is, to interpretation as process. The proliferation of reading methods and reception theories in modernity is the natural consequence of moving the focus from the author onto the reader and of the change undergone by classical theories on contemplation and imagination, in the sense that the centrality of the object of knowledge is relinquished in favour of the cognitive process itself. Contemplation gradually becomes a re-creation and not a simple “viewing” of the object in the etymological sense of the “*theoria*” because, as Gilbert Durand claims, “contemplating the world already means transforming the object”⁶. In turn, imagination no longer envisages a mere copy of the real, the appearance of an appearance, in the Platonic sense, but a “way to charge things universally with a second meaning”⁷, endowed with a universal and transcendent function. This imaginary is specific to both creation and reception, the latter representing a re-creation of the work on subjective grounds. Already for Sartre, the literary object has no substance other than the subjectivity of the reader, as it is a synthesis of creation and perception.

The proliferation of reception theories and critical methods is justified in this context. The critics of “new criticism”, such as, for example, Tzvetan Todorov, complain about the modern world’s loss of interest in literature, not to mention the crisis of art in general, a subject of debate since the early twentieth century. The repudiation of historicism and biographism in criticism encounters, in the literary sphere, a tendency of progressive de-fictionalization, an aesthetic of authenticity that privileges autobiography, the document, the journal, in other words the private genres in general. In addition, what are becoming more visible are the “biographism” inherent in the work of fiction and the inevitably imaginary component of subjective literature.

⁴ Eugen Simion, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă* [The Return of the Author. Essays on the Relation between Creator and Literary Work], București, Cartea Românească, 1981, p. 50.

⁵ *Ibidem.*, p. 51.

⁶ Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginariului. Introducere în arhetipologia generală*. Translated by Marcel Aderca, preface and postface by Radu Toma, București, Univers, 1977, p. 510; cf. Gilbert Durand, *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten, Mount Nebo (QLD, Australia), Boombana Publications, 1999.

⁷ *Ibidem.*, p.471.

The trend towards the abolition of the distinction between the so-called “imaginative literature” and confessional literature is calling into question the very theory Proust expounded in his essay *Against Saint-Beuve*, marking the twilight of biographical criticism. As it is known, the French writer asserts the existence of two selves, namely a superficial self, manifesting itself in quotidian life, and a deep self, specific to the artistic act or, in other terms: a self that is empirical, mundane, subject to becoming, and another that is surreal, immutable. The dissociation, of Platonic extraction, between a “selfish I” and a “superior I” appears, not by chance, already with Novalis⁸, because the prototype of the deep self, contemplating the Ideas, is in perfect consensus with the romantic self. The author’s “empirical I”, the object of biographical criticism, would thus be irrelevant to a literary work in which only the other I speaks, the deep I, separated from all its determinations.

The numerous controversies surrounding this distinction, launched both in Western and in Romanian criticism, merely confirm the progressive trend of “secularization” to which the so-called “deep I” has been subjected and the direction in which contemporary literary reflection is heading. The questions refer, of course, to the condition of possibility for an I that is completely unaltered by the avatars of otherness and its various contexts. Most of the critics who approach this problem state, or at least suggest the impure nature of the two subjective entities.

In 1981, Eugen Simion devoted an ample study to the “return of the author”, signalling, like Tzvetan Todorov, the deficiencies of “new criticism”: “One fact seems undeniable to me in the criticism of the past two decades: the literary work is starting to lose its priority. The work exists to justify a method and not vice versa. Even methods that swear on the text and nothing but the text swear, in fact, on the text as a pretext for the method. We read as a way to verify an analytical approach. A significant overturn: the method pre-dates the work. The work does not impose or alter in any way the tools of interpretation. The more penetrable and obedient the book, the higher the value of critical discourse”⁹. The critic’s plea for the “return of the author” is predicated on the reconciliation between the “Beuvian self” and the “Proustian self”, in favour of a totalizing vision that could include both the alleged impersonal and the personal voices of the writer, both his deep and his empirical selves. It would be a possible merger between the two components, at the levels of both the creation and the reading experiences, where, according to Roland Barthes himself, the historical subject of the reader also has a say, consisting of a combination of “biographical, historical, sociological, neurotic elements”¹⁰.

⁸ See Angela Ioan (ed.), *Arte poetice. Romantismul [Poetic Arts. The Romanticism]*. Preface by Romul Munteanu, Bucureşti, Univers, 1982, p. 24.

⁹ Eugen Simion, *Întoarcerea*, p. 89.

¹⁰ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1994, p. 99.

The proliferation of subjectivities as a result of the vanished referential paternal authority allows for an extreme permeability of all the constituent elements of the literary work and for its openness to all its possible contexts. Even if the distinction between the author's supposedly deep and superficial selves is maintained, the tendency towards the "secularization" of the former, corresponding to the current cultural context, entails a shift of meaning onto the latter. The sliding emphasis from knowledge to interpretation and from object to subject may be a consequence of the death of the author, but also a hidden promise of his return, not in an *a priori* way, but as a mere meaning-bearing possibility.

It is this "return", moreover, that Tzvetan Todorov also advocates, as he does not position himself against a particular approach to the text, but believes that all are methods complementary: "'Man' and the 'work', 'history' and 'structure' are equally welcome."¹¹ The theorist's only desire is that literature should return to its object, namely the human condition, and that criticism should resume its natural mission of reflection on the meaning of the literary work.

BIBLIOGRAPHY

- BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973
- DURAND, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginariului. Introducere în arhetipologia generală*. Translated by Marcel Aderca, preface and postface by Radu Toma, Bucureşti, Univers, 1977; *The Anthropological Structures of the Imaginary*. Translated by Margaret Sankey and Judith Hatten, Mount Nebo (QLD, Australia), Boombana Publications, 1999.
- IOAN, Angela (ed.), *Arte poetice. Romantismul [Poetic Arts. The Romanticism]*. Preface by Romul Munteanu, Bucureşti, Univers, 1982
- SIMION, Eugen, *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relaţia creator-operă [The Return of the Author. Essays on the Relation between Creator and Literary Work]*, Bucureşti, Cartea Românească, 1981.
- STAROBINSKI, Jean, *Relația critică [The Critic Relation]*. Translated by Alexandru George, preface by Romul Munteanu, Bucureşti, Univers, 1974 ; *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007.

¹¹ Tzvetan Todorov, *La Littérature*, p.87: „L'« homme » et l'« œuvre », l'« histoire » et la « structure » sont également bienvenus”.

**ON A MANIFESTO-BOOK: *LITERATURE IN PERIL* BY TZVETAN
TODOROV**
(Abstract)

Based on Tzvetan Todorov's book, *La littérature en péril* [*Literature in Peril*] (2007), this study briefly examines the relationship between literary and philosophical reflection today. The anti-metaphysical strand of modern thought has naturally also permeated literary works and criticism, in the sense that the emphasis has shifted from meaning onto structure and from the author onto the reader. The disallowance of biographicalism ranks among the consequences of the modern cultural paradigms. The return to meaning advocated by the critics of "new criticism", such as Tzvetan Todorov or the Romanian Eugen Simion, also involves, however, a return of the author, even if merely as a constituent of the text.

Keywords: Tzvetan Todorov, literary work, author, biographical criticism, Eugen Simion.

**DESPRE O CARTE MANIFEST: *LITERATURA ÎN PERICOL* DE TZVETAN
TODOROV**
(Rezumat)

Pornind de la cartea lui Tzvetan Todorov, *Literatura în pericol* (2007), studiul de față analizează succint relația dintre reacția literară și cea filosofică actuală. Orientarea antimetafizică a gândirii moderne se răsfârânește în mod firesc și asupra operei și criticii literare, în sensul deplasării accentului dinspre semnificație înspre structură și dinspre autor înspre lector. Repudierea biografismului se numără printre consecințele paradigmelor culturale moderne. Întoarcerea la semnificație, reclamată de criticii „noii critici”, precum Tzvetan Todorov sau, la noi, Eugen Simion, implică însă și o întoarcere a autorului, fie și doar ca element constitutiv al textului.

Cuvinte-cheie: Tzvetan Todorov, operă, autor, critică biografică, Eugen Simion.

OANA FOTACHE

THE WRITER'S INVENTION. FAKE BIOGRAPHIES AND REALISTIC EFFECTS IN NABOKOV'S *SEBASTIAN KNIGHT*

"I am Sebastian Knight."

Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight* (1941)

At the time he was writing *The Real Life of Sebastian Knight* – a novel he would complete in 1938 in Paris and publish in 1941 in the United States – Vladimir Nabokov was no longer a Russian writer and not yet an American one. This first English work comes at the end of a series of nine novels written in Russian between 1926-1938, and opens his “second” career that would include novels, short stories, translations, poetry, and drama. An exile since 1919, living in Cambridge, Berlin and Paris until he embarked for the U.S.A. in 1940, Nabokov preserved his native tongue as a fiction writer for almost two decades. His switch to English looks easy and painless, and his trilingual upbringing must have played an important part in the process; anyway, much easier than Nabokov makes it for his character Sebastian Knight (“Poor Knight! he really had two periods, the first – a dull man writing broken English, the second – a broken man writing dull English”¹, caustically writes “a celebrated old critic” in the novel).

This novel had its enthusiastic fans and sceptic critics, much like the fictional Sebastian Knight’s career. Edmund Wilson, close friend and admirer of Nabokov’s work, wrote to him in a letter before the novel’s publication: “it’s absolutely enchanting [...] You and Conrad must be the only examples of foreigners succeeding in English in this field”². Wilson mostly insisted on its poetic quality. Later, the novel has been read in many ways: as a fictional autobiography, as a game of chess (keeping in mind the writer’s almost professional interest in this field), a detective story, a puzzle, etc. In her groundbreaking *Strangers to Ourselves* (1991), Julia Kristeva discusses it as an instance of the polymorphism of writing and a representation of the wandering hero³. Shlomith Rimmon-Kenan, in

¹ Vladimir Nabokov, *The Real Life of Sebastian Knight*, New York, New Directions, 2008, p. 7.

² *The Nabokov-Wilson Letters*. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940-1971, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper& Row, 1979, p. 49.

³ Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1991, pp. 33-38.

her book *A Glance beyond doubt: narration, representation, subjectivity* (1996)⁴, to which I will return, interprets *Sebastian Knight* as a novel concerning representation and its troubles, an uncanny forerunner of the postmodernist play with ontological barriers (remember Brian McHale's theory). Neil Cornwell traces the Nabokovian thematic inspiration for Pamuk in "Secrets, Memories and Lives: Nabokov and Pamuk" (in *Transitional Nabokov*, 2009, ed. by W. Norman & D. White⁵). And the examples are many. Critical interest seemed to increase over the years, since K.A. Bruffee's remark on its "never been a popular novel, perhaps of its formal complexity"⁶. Yet, despite the amount of critical attention it has rejoiced, still looms the opinion that *The Real Life...* is somehow "a perplexing failure"⁷.

I am not going to propose another close reading of the novel in this article, nor asking (again!) who is this novel really about and what is "the secret" of Sebastian Knight. What I am interested in is the function of this novel for Nabokov's construction of himself as an English prose writer. This process is obliquely represented through Sebastian Knight's similar endeavor as seen by his half-brother/ biographer V.

Nabokovian postures

Apparently the theme of this intricate novel is the reconstruction of a Russian/English writer's life. Nabokov resorts here to a technique he used before and would use again: the invention of writers and book titles, together with a whole set of paraphernalia in support of their verisimilitude. This technique is similar to the one employed by Jorge Luis Borges in *Pierre Menard, Author of Don Quixote* (1939)⁸; the two works are contemporaneous, yet Nabokov got familiar with Borges's writing much later, in the 1960s. Besides their common postmodernist flair *avant-la-lettre*, the context and tone are quite different and allow for divergent interpretations of the two works. Borges's short story provides a sketch of the writer's figure and a list of his works in the good old historiographical fashion; the narrator's (and presumably the author's) interest lies with the significance of rewriting a canonical novel in exactly the same words but within a wholly different historical setting. In Nabokov's first English novel, Sebastian

⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *A Glance beyond Doubt: Narration, Representation, Subjectivity*, Columbus, Ohio State University Press, 1996, pp. 55-74 (chapter 3).

⁵ Neil Cornwell, "Secrets, Memories and Lives: Nabokov and Pamuk", in Will Norman and Duncan White (eds.), *Transitional Nabokov*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 115-134.

⁶ K.A. Bruffee, "Form and Meaning in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*: An Example of Elegiac Romance", *Modern Language Quarterly* 34, 1973, pp. 180-190.

⁷ Lucy Maddox, *Nabokov's Novels in English*, Athens, University of Georgia Press, 2010, p. 47.

⁸ Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, Author of Don Quixote", in *Ficciones*. Edited by Anthony Kerrigan, New York, Grove Press, 1962, pp. 45-56.

Knight's figure is constructed by means of many details, descriptions of his writings, encounters, love affairs, travels, etc. The critics have pointed out to the numerous similarities in biographical data between Nabokov and this fictional character (and also between the author and the novel's narrator, V., who "accidentally" bears the same first initial). For both, the university years spent in Cambridge were "the story of my trying to become a Russian writer"⁹. Later on, Sebastian's literary career – as well as Nabokov's – unfolds as an effort of translating his Russianness into English. Nina Rechnoy/ Madame Lecerf, a character in the novel, has been identified with Irina Guadanini, with whom Nabokov had been romantically involved in 1937. Besides these details that strengthen the link between the writer's life and his imaginative universe, the reader finds out how Sebastian used to write, in an experimental/ modernist manner that reminds one of Gertrude Stein or Samuel Beckett:

Between some legal documents I found a slip of paper on which he had begun to write a story – there was only one sentence, stopping short but it gave me the opportunity of observing the queer way Sebastian had – in the process of writing – of not striking out the words which he had replaced by others, so that, for instance, the phrase I encountered ran thus: 'As he a heavy A heavy sleeper, Roger Rogerson, old Rogerson bought old Rogers bought, so afraid Being a heavy sleeper, old Rogers was so afraid of missing tomorrows. He was a heavy sleeper. He was mortally afraid of missing tomorrow's event glory early train glory so what he did was to buy and bring home in a to buy that evening and bring home not one but eight alarm clocks of different sizes and vigour of ticking nine eight eleven alarm clocks of different sizes ticking which alarm clocks nine alarm clocks as a cat has nine which he placed which made his bedroom look rather like a'¹⁰

There are several modern writers that are acknowledged as references for Sebastian's art; among them, the afore-mentioned Joseph Conrad, who makes the pretext for a much quoted Nabokovian pun: "One gentle writer, the author of a single famous book, rebuked Sebastian (April 4, 1928) for being 'Conradish' and suggested his leaving out the 'con' and cultivating the 'radish' in future works"¹¹. Another is Gogol, author of *Dead Souls* (on whose work Nabokov would later write a critical study). But the most prominent figure is Marcel Proust, a writer who redefined the relationship between biography and work. At a general level, the theme of memory and the art of life writing provide a connection between the two major modernist writers¹². For Dabney Stuart¹³, the construction of the self

⁹ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1967), Vintage International, 1989, p. 261.

¹⁰ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 39.

¹¹ *Ibidem*, p. 42.

¹² Cf. Bruffee, *Form*.

¹³ Dabney Stuart, "The Real Life of Sebastian Knight. Angles of Perception", *Modern Language Quarterly* 29 (3), 1968, pp. 312-328.

from scattered fragments and the vision of knowledge as partial and imperfect are reminiscent here of Proust. Apart from critical opinions, there are several references to Proust in the novel. For instance, the sense of a subtle corresponding link between a toponym, an event, and a character as epitomized in V.'s search for his brother's dying place, which he finally remembers: the hospital of St Damier. Another (this time explicit) reference is attributed to Sebastian himself:

“You seem to wonder”, – he wrote in one letter, “what on earth could make me, a budding author (as you say – but that is a misapplied term, for your authentic budding author remains budding all his life; others, like me, spring into blossom in one bound), you seem to wonder, let me repeat (which does not mean I am apologizing for that Proustian parenthesis)...”¹⁴

Here, by the same move, Sebastian Knight pays homage to and distances his prose from the already famous French writer.

And there is also the remark of Knight's official biographer, Mr. Goodman, whom V. regards as an unreliable source for his brother's life story: “I am told that the French author M. Proust, whom Knight consciously or subconsciously copied, also had a great inclination towards a certain listless ‘interesting’ pose....”¹⁵ The Proustian “pose” seems to confirm Gerard de Vries's hypothesis¹⁶ of Sebastian's unacknowledged homosexuality. De Vries reads the novel as a tribute to Nabokov's brother Sergey. Not only because Goodman is an unreliable narrator (isn't V., as well?), but also because the pose is qualified as “listless” and “interesting”, one can read here an indirect affirmation of Nabokov's difference and writerly status. At the time, Proust was widely recognized by modernist writers and critics alike: Virginia Woolf had enthusiastically welcomed the novel, Samuel Beckett had published his essay on *Proust* in 1930, Walter Benjamin had translated parts of *La Recherche*... into German. To place Sebastian Knight in Proust's literary descendants, to endow a fictional *alter ego* with a well-deserved success, despite his dazzling originality and lack of social skills, obliquely manifests Nabokov's trust in his own chances in the literary field. This illustrates the self-creation – at the rhetorical/ textual, not social level, in this case – that J. Meizoz theorizes in his book *Postures littéraires* (2007). Let's listen to Meizoz: “l'auteur livre dans l'œuvre une image de soi diffusée dans le public, qui constitue en retour sa posture”¹⁷ (45). The choice of a penname reflects the same marked concern for the construction of a literary identity – and the writer used to sign his Russian works with the name V. Sirin, and switched to Nabokov starting with

¹⁴ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 54.

¹⁵ *Ibidem*, p. 116.

¹⁶ Gerard de Vries, “The True Life of Sebastian Knight”, *Zembla. The International Vladimir Nabokov Society*, 2010, accessed March 20, 2014, <http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>

¹⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 45.

Sebastian Knight (much later, Vivian Darkbloom, an anagram of his name, would provide another mask). Yet as Meizoz cautions, “la posture n'est signifiante qu'en relation avec la position réellement occupée par un auteur dans l'espace des positions littéraires du moment”¹⁸. For Nabokov, a prominent status in the Russian émigré circles would no longer match his literary ambitions. In his 1967 autobiography, the writer would describe the atmosphere of the Russian exile intellectual circles in a sad tone:

[...] the main contingent of the intellectuals had escaped abroad or had been destroyed. The lucky group of expatriates could now follow their pursuits with such utter impunity that, in fact, they sometimes asked themselves if the sense of enjoying absolute mental freedom was not due to their working in an absolute void. True, there was among émigrés a sufficient number of good readers to warrant the publication, in Berlin, Paris, and other towns, of Russian books and periodicals on a comparatively large scale; but since none of these writings could circulate within the Soviet Union, the whole thing acquired a certain air of fragile unreality¹⁹.

For Timo Müller, a German critic of Modernism who adopts Meizoz's theoretical apparatus, “the analytical value of the concept of posture [...] lies in its diachronic, serial perspective. It allows us to identify the trajectory of a writer's (inter)action in the field, or in other words the strategies behind his different position-takings”²⁰. Essential in this process is the linguistic change undergone by Nabokov, a change largely commented upon in *Sebastian Knight*:

His struggle with words was unusually painful and this for two reasons. One was the common one with writers of his type: the bridging of the abyss lying between expression and thought; the maddening feeling that the right words, the only words are awaiting you on the opposite bank in the misty distance, and the shudderings of the still unclothed thought clamouring for them on this side of the abyss. He had no use for ready-made phrases because the things he wanted to say were of an exceptional build and he knew moreover that no real idea can be said to exist without the words made to measure [...] Sebastian's Russian was better and more natural to him than his English. I quite believe that by not speaking Russian for five years he may have forced himself into thinking he had forgotten it. But a language is a live physical thing which cannot be so easily dismissed²¹.

The obsession of ideally matching idea and form, thought and expression, pervades Nabokov's searches in his autobiography as well; and has a lot to do with his passion for synesthetic captures of “the real”. Giving up one's mother tongue is a decisive choice for a writer, and it calls for critical attention. “Peut-être parce

¹⁸ *Ibidem*, p. 21.

¹⁹ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, p. 280.

²⁰ Timo Müller, *The Self as Object in Modernist Fiction: James, Joyce, Hemingway*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010, p. 53.

²¹ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, pp. 83-85.

qu'il fut à plusieurs reprises confronté à la nécessité de reconquérir un public en fuite (appartenant à une autre sphère linguistique et/ou culturelle), Vladimir Nabokov a beaucoup joué avec la fiction de l'auteur”, writes Isabelle Poulin²².

Nabokov emerged victorious out of this metamorphosis not least because of his self-confidence. At the beginning of the novel, when V. attempts to evoke Sebastian's years as a Cambridge student, he anticipates this trustfulness in the guise of his “object”: “his mind was a turmoil of words and fancies, incomplete fancies and insufficient words, but already he knew that this and only this was the reality of his life, and that his destiny lay beyond that ghostly battlefield which he would cross in due time”²³. The military metaphor adequately pins down a Russian aristocratic imaginary forged during childhood and adolescence, which Nabokov would insist upon in *Speak, Memory*.

The novels authored by Sebastian are described and commented upon at length; several passages from *Lost Property*, *The Prismatic Bezel*, *The Doubtful Asphodel* serve to clarify aspects of Sebastian's life choices, in a reversal of Sainte-Beuve's method. By means of a baroque twist, Sebastian presents himself as an author of fictive biographies, a genre he would never exercise. (But Nabokov would write and rewrite his autobiography, and publish a final version in 1967.) Even the titles of Sebastian Knight's invented works somehow echo some of Nabokov's earlier or later novels (*Lost Property* vs *Transparent Things*, *Success* vs *Glory*, *The Back of the Moon* vs *Bend Sinister*, *Albinos in Black* vs *Pale Fire*). These symmetries could be interpreted through Nabokov's ironic use of symbolism. And they also express the opposite of V.'s “attempt to reconstruct the past and its inevitable discontents”²⁴, in Rimmon-Kenan's phrase – that is, a future construction, a projected biography. Indirectly represented through both the characters of Sebastian and V. (who becomes a writer himself²⁵), Nabokov's posture is that of an innovative though still misinterpreted exile writer, who further explored and extended the modernist aesthetic stakes. A novel centered on Sebastian's figure would have been another, “listless” *Recherche*... Nabokov needed to counterbalance a Quixotic hero (Sebastian Knight) with a more realistic and mundane character. Through Sebastian and V. as well, the writer performs a successful act of translating his Russian style into English, he imagines a different career, and makes it possible for himself.

²² Isabelle Poulin, “« La vraie vie » : du bon usage de l'auteur selon Vladimir Nabokov”, in Brigitte Louichon, Jérôme Roger (eds.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002, p. 286.

²³ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 50.

²⁴ Shlomith Rimmon-Kenan, *A Glance beyond Doubt*, p. 55.

²⁵ Cf. Bruffee, *Form*, p. 187.

Nabokov as theorist of biography

Reading Nabokov's previous Russian novel *The Gift* in the light of his autobiographies (*Conclusive Evidence*, 1951, and the revised version, *Speak, Memory*), Galya Diment opposes the understanding of life story as a mimetic process, reflecting with strenuous accuracy what "really happened", to its Nabokovian reworking by means of "distortion" and "refraction"²⁶. The writer holds to the idea that "a deliberate 'distortion of a remembered image may not only enhance its beauty with an added refraction, but provide informative links with earlier or later patches of the past"²⁷. This is precisely what takes place in *The Real Life of Sebastian Knight* as well. Since V. strongly despises the genre of *biographie romancée*, he refuses to lend coherence and linearity to the depiction of a real life story: "For reasons already mentioned I shall not attempt to describe Sebastian's boyhood with anything like the methodical continuity which I would have normally achieved had Sebastian been a character of fiction"²⁸. If a character does possess the marks of a literary type, then she should be avoided, as is the case of Nina, the *femme fatale*; "you may find her in any cheap novel, she's a type, a type"²⁹, warns her ex-husband. Nabokov's narrator V. keenly distinguishes between the artificiality of a literary plot, with all its rhetorical qualities, and the accidental, chaotic course of events in real life: "not that I might have expected from the flame of chance the slick intent of a novelist's plot"³⁰, he confesses. On the other hand, and on a more profound level of experience, one could notice the presence of invisible but effective "methods of human fate", as Sebastian strives to represent them in his book *Success*.

V. contests Mr. Goodman's biographical method because of its traditional schematism, that is, the highly simplistic views on time, generation, cause and effect, etc. that it shares with positivist literary historiography. V.'s ideal biography attempts to give the reader a sense of the sensitive complexity that was so characteristic of Sebastian:

Time for Sebastian was never 1914 or 1920 or 1936 – it was always year 1. Newspaper headlines, political theories, fashionable ideas meant to him no more than the loquacious printed notice (in three languages, with mistakes in at least two) on the wrapper of some soap or toothpaste³¹.

²⁶ Galya Diment, "Nabokov's Biographical Impulse: Art of Writing Lives", in Julian W. Connolly (ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge University Press, 2013, pp. 170-184.

²⁷ Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, quoted by Diment, p. 175.

²⁸ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 20.

²⁹ *Ibidem*, p. 146.

³⁰ *Ibidem*, p. 38.

³¹ *Ibidem*, p. 65.

The clash of the everyday with the abstract categories that are supposed to facilitate understanding takes place at the core of Sebastian's perceptions and experiences. The same hypersensitive reaction to facts is to be found in passages from *Speak, Memory*. Vladimir recalls how his mother went to buy him the customary daily present while he was lying in bed, recovering from an illness. (This particular memory had also been used in the novel *Gift*.) In a half-delirious, half-lucid state of mind, the child follows his mother on her way:

I vividly visualized her driving away down Morskaya Street toward Nevski Avenue. I distinguished the light sleigh drawn by a chestnut courser. [...] Still watching the sleigh, I saw it stop at Treumann's (writing implements, bronze baubles, playing cards). Presently, my mother came out of this shop followed by the footman. He carried her purchase, which looked to me like a pencil. I was astonished that she did not carry so small an object herself, and this disagreeable question of dimensions caused a faint renewal, fortunately very brief, of the "mind dilation effect" which I hoped had gone with the fever. As she was being tucked up again in the sleigh, I watched the vapour exhaled by all, horse included. [...] A few minutes later, she entered my room. In her arms she held a big parcel. It had been, in my vision, greatly reduced in size – perhaps, because I subliminally corrected what logic warned me might still be the dreaded remnants of delirium's dilating world. Now the object proved to be a giant polygonal Faber pencil, four feet long and correspondingly thick³².

Thus, for Nabokov fictionality occurs not only in writing – be it in the framework of the novel or the autobiography – but in "real" life as well, as a device meant to give consistency and significance to facts. Nabokov's writing displays a certain sensory realism that is characterized by a reinterpretation of the relationship between verisimilitude and truth. To represent a complex of sensations, however diffuse and ambiguous (as in the quotation above) might result in a more convincing, truthful picture than when describing the typical, the "too plausible trail"³³, with its conventional appearance. The realistic effect is to a large extent a matter of perception and not a formal issue. For instance, V.'s quest for Sebastian's last love is described as having a "Knightian twist" about it that conveys more authenticity to the bare facts³⁴.

Ultimately, V.'s biography has to answer a sole, unusual criterion (actually in agreement with recent developments in the theory of "la fiction biographique"): to resemble the structure, the style, the overall ethos as discernable in Sebastian Knight's work. The troubled relationship between a writer's life and his work is indirectly exposed by the biographer V. in these terms:

³² Vladimir Nabokov, *Speak, Memory*, pp. 37-38.

³³ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 149.

³⁴ For a lengthy discussion on the Nabokovian concept of "the imagined facts" see Galya Diment, *Nabokov's*.

it must be admitted that in a certain sense, Sebastian's life, though far from being dull, lacked the terrific vigour of his literary style. Every time I open one of his books, I seem to see my father dashing into the room – that special way he had of flinging open the door and immediately pouncing upon a thing he wanted or a creature he loved. My first impression of him is always a breathless one of suddenly soaring up from the floor, one half of my toy train still dangling from my hand and the crystal pendants of the chandelier dangerously near my head. He would bump me down as suddenly as he snatched me up, as suddenly as Sebastian's prose sweeps the reader off his feet, to let him drop with a shock into the gleeful bathos of the next wild paragraph³⁵.

So it seems that a biographer's mission is to provide the reader with an understanding of the circuit that goes from the real to its literary representation and back to the real again, and Nabokov himself expressed it several times in his autobiography (see, for instance, the episode of his father's missed duel as an anticipation – and postponement – of his tragic death).

The first English novel written by Nabokov not only invents a writer – Sebastian Knight – in a verisimilar yet somehow oneiric fashion; it also invents his writer, Vladimir Nabokov, and anticipates his later work. This is perhaps its most outstanding realistic effect.

BIBLIOGRAPHY

- BORGES, Jorge Luis, "Pierre Menard, Author of Don Quixote", in *Ficciones*. Edited by Anthony Kerrigan, New York, Grove Press, 1962.
- BRUFFEE, K.A., "Form and Meaning in Nabokov's *The Real Life of Sebastian Knight*. An Example of Elegiac Romance", *Modern Language Quarterly* 34, 1973, pp. 180-190.
- CORNWELL, Neil, "Secrets, Memories and Lives. Nabokov and Pamuk", in Will Norman and Duncan White (eds.), *Transitional Nabokov*, Bern, Peter Lang, 2009, pp. 115-134.
- DABNEY, Stuart, "The Real Life of Sebastian Knight. Angles of Perception", *Modern Language Quarterly* 29 (3), 1968, pp. 312-328.
- DIMENT, Galya , "Nabokov's Biographical Impulse: Art of Writing Lives", in Julian W. Connolly (ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov*, Cambridge University Press, 2013, pp. 170-184.
- KRISTEVA, Julia, *Strangers to Ourselves*. Translated by Leon S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1991.
- MADDOX, Lucy, *Nabokov's Novels in English*, Athens, University of Georgia Press, 2010.
- MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007.
- MÜLLER, Timo, *The Self as Object in Modernist Fiction: James, Joyce, Hemingway*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010.
- NABOKOV, Vladimir, *Speak, Memory. An Autobiography Revisited* (1967), Vintage International, 1989.
- NABOKOV, Vladimir, *The Real Life of Sebastian Knight*, New York, New Directions, 2008.
- POULIN, Isabelle, "« La vraie vie » : du bon usage de l'auteur selon Vladimir Nabokov", in Brigitte Louichon, Jérôme Roger (eds.), *L'auteur entre biographie et mythographie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.

³⁵ Vladimir Nabokov, *The Real Life...*, p. 7.

- RIMMON-KENAN, Shlomith, *A Glance beyond Doubt. Narration, Representation, Subjectivity*, Columbus, Ohio State University Press, 1996.
- The Nabokov-Wilson Letters*. Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940-1971, edited, annotated and with an introductory essay by Simon Karlinsky, New York, Hagerstown, San Francisco, London, Harper& Row, 1979.
- de VRIES, Gerard, "The True Life of Sebastian Knight", *Zembla. The International Vladimir Nabokov Society*, 2010, accessed March 20, 2014,
<http://www.libraries.psu.edu/nabokov/forians.htm>.

**THE WRITER'S INVENTION.
FAKE BIOGRAPHIES AND REALISTIC EFFECTS
(Abstract)**

The paper analyzes Vladimir Nabokov's self-construction as an English prose writer in his novel *The Real Life of Sebastian Knight* (1941). Borrowing formal structures from other epic genres, Nabokov reflects upon the relationship between 'the real' and its fictional representation. The description of Sebastian Knight's novels plays an important part in this complex literary game, especially when read against Nabokov's autobiography and his later career. The main analytical concept is that of writerly posture, as theorized by J. Meizoz (2007). Indirectly represented through both the characters of Sebastian and V., his biographer (who becomes a writer himself), Nabokov's posture as displayed in the novel is that of an innovative though still misinterpreted exile writer, who further explores and extends the aesthetic stakes of modernism.

Keywords: Vladimir Nabokov, posture, biography, fictionality, realism.

**INVENTIA SCRITORULUI.
BIOGRAFII FICTIVE ȘI EFECTE REALISTE ÎN ADEVĂRATA VIAȚĂ A LUI
SEBASTIAN KNIGHT DE NABOKOV
(Rezumat)**

Articolul analizează modul în care Vladimir Nabokov se construiește pe sine ca scriitor de limbă engleză în romanul său, *Adevărata viață a lui Sebastian Knight* (1941). Prin intermediul structurilor formale ale biografiei și povestirii polițiste, Nabokov reflectează asupra relației dintre „realitate” și reprezentarea ficțională a acesteia. Descrierea romanelor lui Sebastian Knight are, de asemenea, un rol important în acest joc literar complex, mai ales atunci când acestea sunt citite în legătură cu autobiografia lui Nabokov și cu parcursul viitor al scriitorului. Principalul concept analitic este cel de *postură literară*, preluat din teoria lui J. Meizoz (2007). Reprezentată indirect prin personajele lui Sebastian și ale lui V., biograful acestuia (care devine el însuși scriitor), postura nabokoviană din roman este cea a scriitorului de avangardă exilat, încă neînțelus, care explorează și extinde mizele estetice ale modernismului.

Cuvinte-cheie: Vladimir Nabokov, postură, biografie, ficționalitate, realism.

LAURA PAVEL

REINVENTING THE ARCHIVE OF LITERARY HISTORY. THE ROLE OF BIOGRAPHICAL FICTIONS

In utterly contemporary historiographical research, following after the wave of poststructuralist theory, there are enduring methods whose limitations and functionality are symptomatically reassessed. The so-called “objective” method of archival documentation and the no-less-common opposite temptation of reinventing, of fictionalising, as it were, the past are topics debated both in the sphere of literary theory and in that pertaining to the theory of the theatre or the visual arts. Theoretical disputes have brought to the fore several concepts with significant interpretative potential, which can be squared with the current research methods, or may lead to the refinement or revalorisation of the older ones: authorship (“auctoriality”), (inter)subjectivity, theatricality, imagological and identitarian clichés, Quixotism [Bovarism], literary geography, comparatism, *aesthetic distance* and *distant reading*, metafiction, new historical fiction, incarnation, absorption, immersion. These are concepts whose interpretative or “interpreting” ability can always be verified, especially when they do not function independently of each other, but are complementary tools for analysis and aesthetic judgment.

In rethinking the concepts above, as well as the distinctions and complementarities between them, their validity or their entry into crisis, I shall resort to the interpretation of two metafictional texts that I consider to be genuine “theoretical objects”, namely two books written by the essayist and novelist Ion Iovan: the biographical essay *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român* (*Mateiu Caragiale. The Portrait of a Romanian Dandy*, 2002) and the biographical-fictional novel *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistolар, precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan* (*The Last Notes of Mateiu Caragiale Accompanied by an Unpublished Epistolary Novel, as Well as by an Index of Beings, Things and Events in the Presentation of Ion Iovan*, 2008).

In these texts authored by Ion Iovan, there are several layers of fictionalisation, as if this were a *mise en abîme* that is resumed in concentric circles of interpretation. On the various levels of signification pertaining to the fiction that Mateiu Caragiale *lived* in his own life and that has been reconstructed by Ion Iovan, one can detect, most of the times, phenomena of aestheticized self-creation, in the manner of Bovarism and Quixotism, but also of the Dandyism specific to Mateiu Caragiale. In fact, the projection of one’s self into an ideal of the *I* entails the Bovarism of a personality that is exemplary, heraldic, effigy-like, as the dandy Mateiu is concerned to build a destiny – and the word recurs symptomatically –

albeit not through writing. The continuous transformation of life into a work of art seems to him to be accomplishable not so much by living by chance, but by self-control, self-stylisation and self-exposure, like in a mirror, or in other words: by *living methodically*. A section of the “entry” from 9 January 1935 reads: “I am trying to erase from my mind the miserable positions they have assigned me to over the past couple of days. The position of a rural businessman, the position of Marica’s carrier, the position of a stepbrother – I shall forget them all. That’s how you get lost, ending up as a slave to piecemeal existence, leading your life from one position to another. Most of you are happy with this arrangement; you get accustomed to it, lumping your ages unawares. But I have another destiny, I hope I’ll escape. Tout dépend de la méthode” (p. 13). The narrator-character Mateiu Caragiale and author-character Iovan, with his avatar in the world of the book, that Ion Iovan inside his fictional world (portrayed in the *Ultimale însemnări...* by another character, the so-called illegitimate son of Mateiu, Jean Mathieu) are constructed by way of mutual mirroring. Specular recognition occurs not only through Bovaristic self-fictionalisation, but also through strategies of concurrent mythologisation and demythologisation, which are specific to literary history.

The ideal archivist: the historian turned novelist

In what way has the interpretation of archival texts changed “reality”, projecting it into fiction? Which are the authentic documents and which are the ones invented by Ion Iovan, the biographer and the novelist? Finally: to what extent are the data of literary history, Mateiu’s manuscripts, that is, fictionally processed? To what extent should we be interested in telling the document apart from its imaginary interpretation or reconstruction? All these questions are likely to draw attention to the method of historiographical documentation, to the reliability of the archiving operation and of the seemingly immovable heritage of some texts, as well to the fact that the selection entailed by compiling an archive is always already an act of interpretation on the part of the “archivist”.

For the historian and the theorist Hayden White, narrative imagination inevitably permeates any interpretation of documentary facts, the writing of history being predicated, like in the case of literary creations, on certain modes of emplotment and on recourse to several tropes (metaphor, metonymy, synecdoche, irony)¹. The objectivity and documentary transparency of literary history archives

¹ See Hayden White, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973, pp. 29-30. On the idea of a specific historical situation being shaped by a historian, by building a specific plot, in order to grant a specific meaning to past events, see also Hayden White, “The Historical Text as Literary Artifact”, in *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978, pp. 83-85. The sense of the past is thus reconstituted by the historian either under the aegis of

are nowadays considered fallacies of traditional historiographical research or, at most, conventions, which in this particular case appear to have been invoked only to be deconstructed. Poststructuralist scepticism towards the historiographical method leads not necessarily to the option for methodological relativism, but rather to the contemporary critical readjustments of the “old” archival methods: the deconstruction of the anachronistic perspective in traditional, “essentialist” historical approaches and their replacement with historicising, with the relativisation of “historical truth” and the value of phenomena, currents, literary works or personalities, depending on the socio-historical and ideological climate in which they appeared.

The essayist Ion Iovan undertakes an experiment of the “revival” type, which is half fiction, half-biographical criticism, a partial revival, that is of a particular outlook on the social and psychological condition of Mateiu Caragiale, caught in the net of family relationships, in his frustrating-conflicting relations with the Caragiale clan, as well as with his contemporaries in the social and literary life of the year 1935 and of early January 1936, the year of his death. Among the modes of the – narratological, cultural, mentality – construction of *authorial subjectivity*, what is essential in the biographical fictions of Ion Iovan is the metafictional relation between author and character. Thus, the fictional diary of *Ultimale însemnări...* becomes a novel that charts the construction of Mateiu Caragiale’s subjectivity through *en-staging*. Acknowledging that he is playing a self-imposed existential role, Mateiu Caragiale also senses, quasi-prophetically, the need to write a journal of the journal (which Ion Iovan will write, sensing, in turn, his character’s desire to be revealed), which will contain the cipher of his destiny, the key to the Mateian mystery: “That’s in my soul. I can’t help it if I appear in the eyes of some with the make-up of an Old Court rake. The book gives me a certain bearing, a serious mind, peculiar habits. When I’m on the Bridge, I try to get attuned to them, to pass like a leopard through the Bucharest herd; the insignificance is not at all unsuitable. This is a role I don’t dislike, but I can hardly take it inside the café, where there are no respectful herbivores rummaging like outside, only barking jackals. What do I mean by that? That without my private records, without a journal, I cannot be revealed, I cannot be understood. Without the journal of a journal in fact” (p. 137).

The Quixotic type of splitting or doubling that the “scriptor” undergoes usually implies either a rift, a rhetorical flaw between the creator and his fictional creatures (a classic case: Pirandello in *Six Characters in Search of an Author*), or the apparent overlap of the I that “speaks” over his fictional mask, his absorption –

the tragic or under that of the comic, according to the readers’ expectations, so much so that “what the historian brings to his consideration of the historical record is a notion of the *types* of configurations of events that can be recognised as stories by the audience for which he is writing”.

albeit partial and transient – into his own fictional world (for instance, the case of the Ionesco character in *Improvisation at Alma*, by Eugène Ionesco). Here, however, the dual visage of the novelist Iovan alias Mateiu passes through multiple successive metamorphoses, through reincarnations and role changes, all of these being reversible: Mateiu Caragiale the novelist becomes a quasi-fictional character and a journal author, while the novelist Iovan turns into an essayist, an archivist and a commentator of the Mateian entries, but also, in turn, becomes almost a character (whose existence is extra-quotidian, histrionic), on the border of fiction. The historicity of the postures adopted by the two authors turned characters, the fact that they are portrayed in the context of their time, in the context of the society and the mentality within which they write, grants Ion Iovan's books the characteristics of historiographical, and not merely biographical, fiction. They might be relevant for those hybrid species that are called today “new historical fictions” (or fictional histories) (Martha Tuck Rozett), or *historiographical metafiction* (Linda Hutcheon), of the kind of novels written by Robert Nye in the first person, yet featuring Shakespeare as a protagonist: *Mrs Shakespeare: The Complete Works* (1993) and *The Late Mr Shakespeare* (1998)². Linda Hutcheon demonstrates, moreover, that the themes of the postmodern novel are often linked to the interaction between historiography and fiction, to the subjectivity involved in reflecting the past, as well as to the intertextual perspective and the ideological subtext of the narration of that past (Hutcheon 1988, 117). What the new historical novels have in common with the critical trend of New Historicism is a certain resistance to those “old certainties about what happened and why [and] a recognition of the subjectivity, the uncertainty, the multiplicity of ‘truths’ inherent in any accounts of past events”³. It is possible, I believe, to speak about overcoming the conceptual dichotomy *fictionalism/biographism*, as both are, after all, largely metaphorical concepts that can work in complementary manner, as “fictions” or as interpretative models with a heuristic value.

The distance necessary for surveying the social framework and the mind-set of the two eras (Romania in the 1930s and post-December Romanian of the 1990s-2000s), the historicised perspective upon them – all these are achieved, in the writings of Ion Iovan, by way of a dual authorial subjectivity, which can be compared, to a point, to a “neutral mask” (in the sense proposed by Jacques

² For an analysis of the unconventional nature of these historical novels and for the relativised notion of historical truth, see the article of Sofía Muñoz Valdivieso, “Postmodern Recreations of the Renaissance. Robert Nye’s Fictional Biographies of William Shakespeare”, SEDERI: Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies, N°. 15, 2005, pp. 43-62, consulted on the 15th of January, 2014, at http://sederi.org/docs/yearbooks/15/15_3_munoz.pdf.

³ Martha Tuck Rozett, *Constructing a World: Shakespeare’s England and the New Historical Fiction*, Albany, State University of New York Press, 2003, p. 2.

Lecoq⁴, that of a reference mask, a sort of neutral generic being). The author turned character or meta-character, Mateiu, comes to dwell within it. And Iovan is not, properly speaking, absorbed by Mateiu – I shall return to the concept of “absorption”; it is rather the case that Iovan assumes the position of a reflector, of a spectator within the text. An “archivist” of the Mateian type of imagination, he contemplates and allows himself to become impregnated by the Caragiale character, and he “grows” within his effigy. The apparent neutrality of the author who is in the position of a literary historian and pedantic archivist can be observed especially in the vast section of *Ultimale însemnări...* entitled *An Index of Beings, Things and Events*.

Aesthetic distance, critical distance.

The host-subjectivity and the simili-character

It is well known that subjectivity, as a constellation of psychological, narratological, anthropological, even ideological interpretations of the subject, and on the other hand, the complementary idea of authorship, targeting the subjectivity of the creator, of the demiurge artist, *auctoriality*, that is, have been the subject of numerous theoretical debates on postmodernity – if we were to think only of the polemical theses regarding the “death” and then the resurrection of the author (Roland Barthes, Michel Foucault, and the poststructuralist takes on their thinking on American soil). Authorship has been, therefore – conceptually speaking, but also as regards its functionality in interpreting the various fields of artistic expression – in an uninterrupted crisis. It has been a much theorised cultural crisis, from the poststructuralist deconstruction of the notion of power (including authorial power) until today, at the beginning of the third millennium, in the era of debates on the new *posthuman condition*, on the dissemination of the former liberal humanist subjectivity in the multitude of informational agents and virtual avatars.

A new “death” of the author – the one following after the resurrection thereof in the cultural studies of the past decades – seems to loom large in theories on the extreme-contemporary epistemic paradigm, with the increasingly overwhelming affirmation of the idea of interactivity in artistic creation, of intermediality. It might be stated that the idea of authorship has been losing ground since the receiver’s emancipated status from a once largely passive position to that of an active director of the fictional world, which the author does not only behold from afar, but also enters, as an avatar, or as partner in its creation, modifying it

⁴ See Jacques Lecoq (with Jean-Gabriel Carasso and Jean-Claude Lallias), *The Moving Body (Le Corps poétique). Teaching Creative Theatre*. Translated by David Bradby, with a foreword by Simon McBurney, New York, Routledge, 2001, p. 36.

according to his own choices. The author seems to relinquish his privileged role, the “king’s” seat, to an infinitely multipliable lot including the agents of a technocultural creation, “spect-actors”, players, that is of receptors turned “actors”, creators.

However, in an actuality considered as postsubjective, posthuman, transartistic by some theorists of virtual techno-culture, as an actuality of art after the “death of art”, the intention of this paper is to reargue that within the sphere of aesthetic relations, the concepts of *subjectivity* and *distance* (between the receiving subject and the being of the artwork or the world of fiction) are still viable. The argument for the receiver maintaining a necessary critical distance relies on the finding (and the belief) that it is through this privileged *distance*, or through compliance with the convention of an *interval* between the I as a reader/ viewer/ spectator and the otherness of the work that aesthetic value is mainly found and perpetuated. It is thanks to the relationship that is forged between the one who gazes and the one who is gazed at (all in all, a Quixotic relationship, straddling the border between reality and representation) that aesthetic value or relevance, with its ethical-anthropological component, is foregrounded, particularly in an era marked by a genuine avalanche of extra-aesthetic – sociological, political, broadly cultural – interpretations. The aesthetic, therefore, arises rather in the distance (be it even a minimum distance, both spatial and intellectual or emotional) between me as a reader/viewer/spectator and the contemplated object or performance, in the consciousness of that distance and otherness, being less likely to emerge in the immersion of the interactive game.

In recent decades, not only reader-response theory, but also the perspectives of criticism of a psychoanalytical or feminist orientation, as well as gender and postcolonial studies have approached literature through the concept of identification. However, prior to reception theories, the modernist aesthetics of the early twentieth century saw identification as a type of immature, inferior experience, while emotional involvement was regarded as a reaction that was unrelated to aesthetic pleasure and to aesthetic conscience and judgment. In his famous book *The Rhetoric of Fiction* (published decades ago, in 1961), Wayne C. Booth considers the somewhat paradoxical complexity of the concept of “aesthetic distance”. Booth notes the importance, for several modern authors (Ortega y Gasset, with his denial of the general public, Bertold Brecht, with his Verfremdungseffekt, the aesthetic theory of Theodor Adorno, among others), of rediscovering aesthetic distancing, “after an unrestrained binge of romantic emotionalism and literal realism”⁵. The modern work of art, understood most often in essentialist terms (as the embodiment of a universal essence, contemplated by a

⁵ Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Second edition, Chicago, University of Chicago Press, 1983, p. 121.

passive, abstract receiver, who would not react by virtue of his subjectivity, but by that of the objectified recognition of the artwork's timeless value), should avoid both the danger of over-distancing (an excessively distanced work may seem improbable, artificial) and that of the under-distancing (where the work seems too personal and cannot be experienced as an art form).

The problem of distance, which is both aesthetic and critical (called *distant reading*⁶). For example, by Franco Moretti, and considered a prerequisite of knowledge), can be interpreted in a nuanced manner, as I will show, through the complex notion of theatricality, both in the negative sense conferred to theatricality by Michael Fried and in positive, valorising sense proposed by Josette Féral, who acknowledges its surprising hermeneutical opening.

*

Assuming the difficult task of reconstructing a portrait of the author of *The Old Court Rakes* – who was considered by Ion Negoițescu the most reactionary Romanian author – Ion Iovan starts by acknowledging the lacunary nature of the handwritten documents (the intimate journal, the agendas) of Mateiu Caragiale: “Almost all the handwritten material has disappeared. As if everyone and everything had rallied together”, as Ion Iovan writes in his quasi-fictional biography of *Mateiu Caragiale. The Portrait of a Romanian Dandy*, “to erase the memory of the living man Mateiu Caragiale, and leave before us an image whose features are blurred, a water colour sketch straying in the gallery of the vigorous and educational national ‘oils’.” The almost effaced visage of a man who built his own destiny with the vocation of a dandy, transfiguring his life aesthetically, is

⁶ Polemical towards the idea of *close reading*, the literary historian and theorist Franco Moretti, a specialist in the novelistic genre, proposes in his essay *Conjectures on World Literature*, the concept of “distant reading”: “But the trouble with close reading (in all of its incarnations, from the new criticism to deconstruction) is that it necessarily depends on an extremely small canon. This may have become an unconscious and invisible premise by now, but it is an iron one nonetheless: you invest so much in individual texts *only* if you think that very few of them really matter. Otherwise, it doesn't make sense. And if you want to look beyond the canon (and of course, world literature will do so: it would be absurd if it didn't) close reading will not do it. It's not designed to do it, it's designed to do the opposite. At bottom, it's a theological exercise – very solemn treatment of very few texts taken seriously – whereas what we really need is a little pact with the devil: we know how to read texts, now let's learn how *not* to read them. Distant reading: where distance, let me repeat, *is a condition of knowledge*: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, tropes – or genres and systems. And if, between the very small and the very large, the text itself disappears, well, it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more. If we want to understand the system in its entirety, we must accept losing something. We always pay a price for theoretical knowledge: reality is infinitely rich; concepts are abstract, are poor. But it's precisely this ‘poverty’ that makes possible to handle them, and therefore to know. This is why less is actually more”. See Franco Moretti, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 2000, 1, consulted on the 15th of January, 2014, at <http://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

paradoxically revived through an organic fictional-critical reconstruction, since it is written in the spirit of Mateian self-fiction.

In 1935 (a year before his death), the writer commits himself to drafting a monograph dedicated to Count Hoditz (a fascinating *alter ego* of Mateiu Caragiale's, regarded as the seigneur of a domain he keeps organizing and reorganizing, until it ultimately goes to ruin). Placing his life under the motto *Cave, age, tace*, the "natural" son of Ion Luca is committed to creating a projected ideal, artistic, aristocratic, exceptional self of noble extraction. Although he is paradoxically tempted to abandon his condition as a man of letters, one cannot deny that the author of *The Old Court Rakes* has an authenticity of self-fictionalisation. The *mise en abîme*, the problematization of identity as a sometimes agonistic relationship between a self built according to an ideal of aestheticized existence, specifically between the aestheticized and aestheticizing self, on the one hand, and the empirical, "natural" self, on the other hand, is entrenched in the very personality of Mateiu Caragiale. The artistically designed, dandyesque personality⁷ of the one who is a spectator and a critical performer of his own life is largely understood as the quotidian *en-staging* of a work of art.

Who is the one who creates himself? Hypostatised as the "I", the one living under a mask seems to be the narrator self of the character and the spectator inside Mateiu Caragiale, but also inside Ion Iovan, who undergoes a process of entry into a role, of "incarnating" the phantom of the character, as another *I* of his. Symptomatically, the discourse is in the first person, which is a mark of the *en-placement/replacement* of the author – a historian and an archivist – with the mask, the *persona* of Mateiu, of his incarnation in the textual body. Therefore, we can identify several selves, or narrative instances that mirror and contaminate each other. There is, first, the self-constructed "character" Mateiu, then the character that is reconstructed and imagined by Ion Iovan, the protagonist of this new historical and biographical fiction, as well as the phantasm of the "reality" of Mateiu's personality, as a benchmark, as a mirror of mythologised, successively constructed selves in the literary history up to Ion Iovan's oeuvre. The subtextual and supratextual dialogue actually takes place at the specular interface between Mateiu Caragiale and Ion Iovan (the latter being a kind of *twin* self for the former).

⁷ For Adriana Babeți, Dandyism is placed in the lineage of the *fin de siècle* decadent sensitivity and is representative of the modern crisis of individualism; its key defining terms include: "hyperaestheticism, the cult of the form, individualism, narcissism, the antibourgeois spirit, extensive negativity, the taste for shock-like innovation, but also indifference, the stylization of living, a predilection for artificiality, effeminacy, devitalisation, the fascination with morbidity, agonising breath". See Adriana Babeți, *Dandysmul. O istorie [The Dandysme. A History]*, Iași, Polirom, 2004, p. 81.

The author turned character (Ion Iovan), then his protagonist, Mateiu Caragiale (fictionalised by becoming impregnated with fictional substance and atmosphere, in the manner of the Mateian rakes or of Aubrey de Vere), no less than Mateiu-Iovan, the supra-character who is a writer with a dual identity, and finally, the readers – “Mateianised” spectators – are caught up in loops of reciprocal self-mirroring, entailing the creation of specular intersubjective identities. The specularity of their personality pertains to the dichotomy, but sometimes also to the complementarity between the actor who has merged with the character, the director and the spectator of his own existential and narrative performance. What I referred to, using the words of Lecoq, as a neutral mask acquires – in the case of Mateiu Caragiale, the one fictionally reconstituted by Iovan – more ontological substance than the civil, quotidian self. And yet, it is not the same with the character incarnate, but merely a *host-subjectivity*, as it were, an almost-character, for now, a simili-character, a *becoming*. There is here a privileged condition of availability, the opening of the authorial self toward the fictional mask, towards his character from the “future” (from the future of writing that evokes a past of the history of literature). A “pre-expressive” condition (as the theatre anthropologist Eugenio Barba might call it), but which is specific to the character-writer, an interstitial, Quixotic condition.

The writer’s condition pertains, in other words, to an *ontology of the margin*, of the boundary between the fictional projection he aims to achieve, to incarnate in the text-body, and the character of his own creative, exceptional self, who presents himself to a real or virtual reader/spectator in his very Quixotic hovering astride the border. His existence *problematises the border*, does not assume it unconditionally, nor does it reject or cross it in order to replace it with a proper immersion in the contemplated artistic universe. While participatory art, which is gaining more and more followers today, involves the well-nigh abandonment of authorship, a plea for maintaining the role of authorship, or of the authority belonging to the “host” type of writer may rely on the core argument that such a creator is open to the “transaction” with the subjectivity of the critic, reader and spectator. This transition is indeed similar to that which Gérard Genette identifies in the paratextual formulas, implying the crossing of a threshold to the receiver, but, I would add, it is a threshold that is also to be crossed by the fictional character, the “theatricalised” one, who is therefore open both to the author as a supra-character and to the reader.

*En-staging identity (cultural, community, emotional)
and the author’s destiny/ role*

Archival research and the novelistic imagination intertwine in biographical fiction, in a continuous *docu-drama*. Its analysis may lead, if not to the development of new concepts, then at least to some conceptual nuances within the

sphere of the terminology and the interpretative tools found in today's reception theory.

The concept of *theatricality*, analysed outside any derogatory framework, acquires an interpretative function and may reveal the necessary and revelatory correlation, aesthetically speaking, between several forms of artistic expression (literary, pictorial, performative). It also refers to the ambiguity, the duality of the relationship between the actor (and/or author) and the spectator as a source of aesthetic pleasure. The art critic Michael Fried has analysed theatricality in antinomy with the concept of *absorption* in a text that has become famous given the long series of debates it has sparked since its publication: *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). The theory on theatricality advanced by the modernist critic Michael Fried later occasioned the birth of rather diverse and contradictory perspectives on the work of art and its receptor. What is, very briefly, Fried's negative interpretation of theatricality as a concept and a phenomenon? In Michael Fried's view, an artwork must find its own "essence" by avoiding or refusing theatricality, so as to stay absorbed in itself, in the enclosed *fiction as reality* on the stage or between the frames, that is, in the illusion that there is no viewer/spectator.

The de-theatricalised viewer of a self-absorbed, self-sufficient work, as understood by Michael Fried in *Absorption and Theatricality...*, seems to be the absolute model of the proper receptor, true to his role. The passive-contemplative attitude of the receiver (viewer, reader, spectator) is, therefore, a condition related to the essentialist outlook on art. In the face of a seemingly self-sufficient artistic universe, the receiver experiences aesthetic pleasure from a distance, from a seemingly occult position, located beyond the temptation of any participation, outside the social horizon of the painting, novel or performance.

Two decades after Fried's theory of theatricality, the Canadian researcher Josette Féral highlighted the link between otherness – the spectator's and the actor's alike – and theatricality: "Thus the spectator's gaze is double: he sees in the actor both the subject that he is and the fiction that he incarnates (or the action he performs); he sees him as both master of himself and subject to the other within him. He sees not only what he says and what he does, but also what escapes him – what is said in himself and in spite of himself. The spectacle is the vehicle for all of this, and it is from this ultimate cleavage that one of the spectator's most profound pleasures arises. [...] When present together, all of the cleavages described above allow us to designate an event, object or action as theatrical. They are not only the bases of theatricality; they constitute it⁸".

⁸ Josette Féral, "Foreword", *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*. Guest editor: Josette Féral, Issues 98 & 99, Vol. 31, 2002, Nos. 2 & 3, pp. 3-13.

Being immune to any authoritarian, demiurgic claims, the presence of an authorial consciousness, be it floating (as found with Robert Nye, the author of a biographical fiction about Shakespeare, but also with the Mateian Ion Iovan) entails that the pleasure of reception will not be the somewhat narcissist one of full immersion in a virtual avatar or a fictional character. On the contrary, aesthetic pleasure arises largely from noting the movement of hovering astraddle the border, it derives from the “cleavages” (as Féral might put it) that are specific to theatricality: between the one who embodies and performs fiction, the writer-actor, and the character himself, between the authorial, histrionic subject, and the subject pertaining to the character’s being. The author’s desire for fictional otherness, followed by a specific “jouissance” (Barthes), occurs therefore at the border, on the boundary between the character’s fictionality and the reader’s alleged reality, through the theatricalisation that is inherent in the aesthetic distance and relationship.

For the histrionic dandy Mateiu Caragiale, the status as the successful author of *The Old Court Rakes* seems just a role that is willing to disavow, as such, and to abandon. Condescension and even contempt at “autorlâc” [authorship] will be transmitted, by retrospective imitation, to his bastard son, Jean Mathieu. The latter delivers a verdict in a letter to his friend A. de Jollivet: “An author: the man who swallows his life by sweetening it with his own conceit”. And yet, the very posture of an author who denies himself with a certain therapeutic cynicism is still a paradoxical form of reassessing subjectivity and the authorial condition. An authorship that has its own specific ontology, even if it is sometimes autonomous from creation itself.

The characters in *Ultimele însemnări* indulge in self-delusion, in their “projected” destiny, in aestheticising their lives. Their Quixotic vocation makes renders them unattached to the present, but anchored especially in a twofold, idealising opening towards the past and the future. They are in fact the unique Character, consisting of selves that mirror each other in time. As the alleged author of the diary, Matei, the character-narrator sees Romanianess at the beginning of the twentieth century through the lens of his Bovaristic, dandyesque psychology, and the tribulations of his decadent and disillusioned subjectivity are taken over by Ion Iovan, the man from “Găești” or the “Cicerone”. Through the retro-prospective memory formula of “memories from the future”, Iovan-Mateiu eventually invokes the bastard son Jean Mathieu, the owner of the Mateian manuscripts. Through this last Caragiale, other historical contexts are revealed, and other perspectives are disclosed not only on Mateiu’s identity, but also on the collective identity of Romanianess and the various types of “moftangii” (finicks) from the period of the mineriads. A succession of hermeneutical lenses, alternatively mythologizing and demythologizing [demythologizing] historical reality, vacillates between the alleged objectivity of documentation on the past and the subjective experiences of rewritings in the present.

*

The case of the “non-canonical” or non-canonisable Mateiu Caragiale, paradoxically canonised in the literary criticism of recent years (in 2000 *The Old Court Rakes* obtained a top position in the critics’ hierarchy) can be reinterpreted in the light of the debate on authority and authorship, on the mythologizing and demythologising incurred by this position of cultural authority. What is also symptomatic is what the character Jean Mathieu, the last bastard of the clan, deemed to be a “finicism” of *autorlâc*. Mateiu’s son (and the grandson of Ion Luca), the partly Romanian Frenchman Jean Mathieu sees the profession and condition of an author and, in particular, of a Romanian author, as an ungrateful role, which he declines, despite his literary propensity that is conspicuous in his epistolary exchange. This effigial flagellation pertains to an imagological perspective that is both classical and postmodern, to a dual canonical attitude on Romanianness and the myth of the national author, seen to be at odds with himself: either in the finical mirror of Ion Luca and his grandson Mathieu, or in the heraldic mirror of Mateiu Caragiale.

The interpretation of Ion Iovan’s biographical fiction can follow at least three levels of meaning construction in the text: that of the discursive strategies, of the projection and construction of subjectivity in the flow of the narrative; that of the fictional architecture, of the morphological hinges of the fictional world; and finally, that the thematic level, in which the Caragialian canon does not appear to undercut itself, even if when is turned by Ion Iovan against himself: along the lines of Caragialism, he resumes the theme of self-flagellation for one whose identity is that of a “bastard” and a stateless man, an autochthonous “finick”, further endowed with a creator’s Bovaristic condition. Mateiu Caragiale’s bastard, Jean Mathieu Zilverstein, looks – at best with amused if not downright lashing contempt – down on some “scribblers”, local stars of the ‘90s, involuntarily imitating the aristocratic morgue of his father: “You have a foul reek, gentlemen! I feel like shouting at them. But no one minds me, they’re all full of themselves, satisfied that last night they wrote down a stanza, a stunning phrase for posterity. And now they’re mood of strangling one another. I’m stuck in a wasps’ nest, André, the nest of a swarm of agitated and crumpled scribblers; they don’t even bully me, at most one may look askance at my blue-grey suit with a white handkerchief in my pocket. I’ll teach these apes a lesson in this respect” (p. 538). Eventually, self-flagellation brings forth the tragic irony of Jean Mathieu the bastard’s recognition of the Caragiales’ “stateless vocation” and, by extension, of the Romanians in general.

Still, an interpretive narrative on *Ultimele însemnări* cannot ignore the metafictional tier the text allows glimpses of, thanks to the nuanced critical and essayistic vocation of the novelist Ion Iovan. In fact, the fictional biography of Mateiu becomes, I believe, in this regard, a “heraldic” text that explores, in exemplary manner, the dynamics of various perspectives upheld in literary theory

today, for reassessing the historiographical methods, the mechanisms of reception, and the enactment of the reversible, mutually reflective relationship between the subjectivity of the author-actor, of his fictional creature and that of the emancipated, theatricalised reader, the “spect-actor”. In other words, a self-sufficient hermeneutic object, which seems to lend itself to self-interpretation, somewhat like the Borgesian *Aleph* and *Pierre Menard*.

BIBLIOGRAPHY

- BABETI, Adriana, *Dandysmul. O istorie [The Dandysme. A History]*, Iași, Polirom, 2004.
- BOOTH, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Second edition, Chicago, University of Chicago Press, 1983.
- FÉRAL, Josette, “Foreword”, *SubStance. A Review of Theory and Literary Criticism*, Guest editor Josette Féral, Issues 98 & 99, Vol. 31, 2002, Nos. 2 & 3.
- FRIED, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, New edition, Chicago & London, University of Chicago Press, 1987.
- HUTCHEON, Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge, 1988.
- IOVAN, Ion, *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român [Mateiu Caragiale. The Portrait of a Romanian Dandy]*, București, Compania, 2002.
- IOVAN, Ion, *Ultimile însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistoliar, precum și indexul ființelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan [The Last Notes of Mateiu Caragiale Accompanied by an Unpublished Epistolary Novel, as Well as by an Index of Being, Things and Events in the Presentation of Ion Iovan]*, București, Curtea Veche Publishing, 2009.
- LECOQ, Jacques (with Jean-Gabriel Carasso and Jean-Claude Lallias), *The Moving Body (Le Corps poétique). Teaching Creative Theatre*. Translated by David Bradby, with a foreword by Simon McBurney, New York, Routledge, 2001.
- MORETTI, Franco, “Conjectures on World Literature”, *New Left Review*, 2000, 1. <http://newleftreview.org/II/1/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>
- ROZETT, Martha Tuck *Constructing a World: Shakespeare's England and the New Historical Fiction*, Albany, State University of New York Press, 2003.
- VALDIVIESO, Sofía Muñoz “Postmodern Recreations of the Renaissance: Robert Nye's Fictional Biographies of William Shakespeare”, *SEDERI. Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 2005, N°. 15.
- WHITE, Hayden, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1973.
- WHITE, Hayden, *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, 1978.

**REINVENTING THE ARCHIVE OF LITERARY HISTORY .
THE ROLE OF BIOGRAPHICAL FICTIONS
(Abstract)**

The so-called “objective” method of archival documentation and the no-less-common opposite temptation of reinventing, of fictionalising, as it were, the past are topics debated both in the sphere of literary theory and in that pertaining to the theory of the theatre or the visual arts. Theoretical disputes have brought to the fore several concepts with significant interpretative potential, which can be squared with the current research methods, or may lead to the refinement or revalorisation of the older ones: authorship (“auctoriality”), (inter)subjectivity, theatricality, imagological and identitarian clichés, comparatism, *aesthetic distance* and *distant reading*, metafiction, new historical fiction, incarnation, absorption, immersion. These are concepts whose interpretative or “interpreting” ability can always be verified, especially when they do not function independently of each other, but are complementary tools for analysis and aesthetic judgment. The study aims to reconsider the concepts above, the distinctions and complementarities between them, their validity or their entry into crisis, by resorting to the interpretation of two metafictional texts that I consider to be genuine “theoretical objects”, namely two books written by the essayist and novelist Ion Iovan: the biographical essay *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român [Mateiu Caragiale. The Portrait of a Romanian Dandy]*, 2002 and the biographical-fictional novel *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistoliar, precum și indexul fișelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan [The Last Notes of Mateiu Caragiale Accompanied by an Unpublished Epistolary Novel, as Well as by an Index of Beings, Things and Events in the Presentation of Ion Iovan]*, 2008.

Keywords: authorship, aesthetic distance, theatricality, biographical fiction, metafiction.

**REINVENTAREA ARHIVEI ISTORIEI LITERARE.
ROLUL FICȚIUNILOR BIOGRAFICE
(Rezumat)**

Metoda documentării arhivistice, aşa-zis „obiectivă”, dar nu mai puțin frecventă tentație opusă, cea a reinventării, a ficționalizării, aproape, a trecutului, sunt subiecte dezbatute atât în sfera teoriei literaturii, cât și a teoriei artei. Disputele teoretice aduc în scenă câteva concepte cu un semnificativ potențial interpretativ, care pot fi puse în acord cu metodele actuale de cercetare, sau pot conduce la redimensionarea celor vechi: auctorialitate, (inter)subiectivitate, teatralitate, ficțiune biografică, metaficțiune, noua ficțiune istorică, clișeu imagologic și identitar, *distanță estetică* și distanță a lecturii critice (*distant reading*), absorbție, imersiune. Sunt concepte cărora li se poate verifica, mereu, capacitatea interpretativă, sau „interpretantă”, mai ales atunci când ele nu funcționează independent unele de altele, ci devin instrumente complementare de analiză și de judecată estetică. Studiul își propune o reconsiderare a conceptelor de mai sus, a distincțiilor sau a complementarității dintre ele, a validității sau a intrării lor în criză, recurgând la interpretarea a două texte metafictionale, și anume două dintre cărțile eseistului și romancierului Ion Iovan: eseul biografic *Mateiu Caragiale. Portretul unui dandy român*, 2002, și romanul biografico-ficțional *Ultimele însemnări ale lui Mateiu Caragiale însoțite de un inedit epistoliar, precum și indexul fișelor, lucrurilor și întâmplărilor în prezentarea lui Ion Iovan*, 2008.

Cuvinte-cheie: auctorialitate, distanță estetică, teatralitate, ficțiune biografică, metaficțiune.

REALITĂȚI BASARABENE ÎN CORESPONDENȚA LUI IVAN AKSAKOV

Istoria literaturii secolului al XIX-lea înregistrează, în doar două generații, patru scriitori cu numele Aksakov: Serghei Timofeevici și trei dintre copiii acestuia, Konstantin, Ivan și Vera. Citiți și apreciați în Rusia, Aksakovii sănt aproape necunoscuți în mediul literar românesc. Doar *Serghei Aksakov* este pomenit, la un moment dat, de Alexandru Odobescu, în captivantul și eruditul său „mozaic” eseistic (rușii l-ar numi *poem*) din 1874, *Pseudo-kinegetikos*, pentru că „a împrospătat și a dezvoltat, cu un talent admirabil și de tot original în sălbăticia sa, acel tabel al stepiei din Rusia meridională, pe care l-a schițat mîna de maestru a lui Gogol”¹. Numai că autorul *Falsului tratat* nu-l citise pe Aksakov, referințele sale se bazau exclusiv pe „spusele lui Hasdeu”, care îi vorbise în termeni elogioși despre cartea acestuia, *Povestirile și amintirile unui vînător despre diferite isprăvi*, publicată în 1855 și, cu siguranță, despre o altă capodoperă din acei ani, *Povestirile unui vînător* (1852), semnată de Turgheniev. Oricum, în anii în care Odobescu se documentează pentru a-și scrie lucrarea, deschiderea noastră față de universul cultural rus era aproape inexistentă, iar „radicalele principii de suprem și absolut patriotism” impuneau ca „muscalii” să fie „în genere priviți ca inamici și răuvoitori ai naționalității noastre”, iar dacă vorbea „cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de filologie, de istorie și, mai ales, de agricultură”, după cum observă cu sarcasm autorul, „apoi îl lua lumea la ochi și-și aprindea paie în cap”. Odobescu nu avea temeri de acest gen², iar *Mincinoasa carte de vînătorie* a acestuia trebuie reținută și pentru aprecierile, printre cele mai timpurii la noi, la adresa creației a trei mari scriitori ruși, Gogol, Aksakov și Turgheniev.

Victimă a tuberculozei la 43 de ani, cel mai mare dintre descendenții lui Serghei Timofeevici, istoricul și filosoful *Konstantin Aksakov*, a fost unul din principalii ideologi și promotori ai slavofilismului, remarcându-se, în egală măsură, și pe tărîmul poeziei, al publicisticii și al criticii literare. El a militat, în scrisurile sale, pentru întoarcerea la idealurile Rusiei moscovite, pentru eliberarea rușilor de

¹ Desigur, în ampla nuvelă *Taras Bulba*, apărută, în forma ei de-acum, în 1842.

² Deși opinia publică de la noi, în excesul ei de patriotism, avea ce să-i impute: tatăl său, colonelul Ioan Odobescu, luptase în armata țărilor și participase la arestarea membrilor Guvernului provizoriu din Muntenia, scriitorul se căsătorise cu una din fiicele lui Pavel Kiseleff, Saşa Prejbeanu, călătorise el însuși în imperiu, la Sankt-Petersburg.

„moda apuseană”, a criticat încercările de pune semnul egalității între ceea ce este european cu ceea ce e general uman, a definit relația dintre putere și popor („Puterii îi revine dreptul de a acționa și, prin urmare, de a legifera, iar poporului, dreptul la opinie și, prin urmare, la cuvînt”)³.

Talentul n-a ocolit-o nici pe fiica mai mare a lui Serghei Aksakov, *Vera*, în al cărei *Jurnal* pe anii 1855-1856 și 1860, regăsim reflectate idei și personalități ale vieții moscovite de la mijlocul veacului al XIX-lea⁴. Vera Sergheevna era sufletul salonului literar al Aksakovilor din Moscova, precum și în cel de la Abramtevo, saloane prin care au trecut nume ilustre ale culturii acestei țări, de la Gogol, Homiakov și Kireevski, la Turgheniev, Tiutcev, Vasnetsov sau Repin. În plus, ea a redactat, după dictare, cartea tatălui ei, *Istoria cunoștinței mele cu Gogol*, după ce acesta și-a pierdut vederea.

Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra personalității lui Ivan Sergheevici Aksakov (1823 – 1886), întrucât de numele său se leagă documentele publicate mai jos. Lider al mișcării slavofile, poet, eseist, fusese numit de contemporani, datorită problemelor avute cu editarea, „pătimitorul înflăcărat al cenzurii tuturor epocilor și tendințelor”, autoritățile suprimându-i rînd pe rînd, adesea după un singur număr, mai toate publicațiile: *Moskovskij sbornik*, *Parus*, *Den*, *Rus*, *Moskva*. De altminteri, în această direcție a publicisticii, Ivan Aksakov nu are egal în întregul veac al XIX-lea. Numit secretar la Departamentul de Justiție, iar apoi funcționar cu însărcinări speciale pe lîngă Ministerul de Interne, a avut prilejul să colinde imperiul de-a lungul și de-a latul⁵, să cunoască oameni și locuri, să culeagă impresii și date, să observe viața de zi cu zi a rușilor, dar și a altor naționalități trăitoare în Rusia, și să consemneze aceste lucruri în scris. Trimitea, cu o regularitate nemțească, de două ori pe săptămână, rapoarte și scrisori redactate impecabil, pline de amănunte și de culoare a locului, cu remarcabile fiziologii individuale sau de grup, redacta studii și articole. Persoană incomodă, sinceră, iscoditoare, obișnuită să meargă pînă la esența lucrurilor, nu avea cum să fie pe placul șefilor săi ierarhici, care-l doreau plecat cât mai departe de capitală, cu misiuni dintre cele mai năstrușnice și mai dificile, după principiul: „calul care trage, pe acela îl și încărcăm”. Aksakov a înțeles destul de repede că vocația sa nu

³ Principalele sale idei sunt cuprinse în studiile: *Despre starea de lucruri din interiorul Rusiei* (1855) și *Despre renașterea rusă* (1856).

⁴ Prima ediție a *Jurnalului* a apărut în 1913. De curînd, comemorînd un secol de la prima ediție, Institutul de Literatură rusă din Sankt-Petersburg (Casa Pușkin) a publicat o ediție critică a textului, inclusiv pentru înțîlia oară corespondența autoarei și *Jurnalul* pe 1860.

⁵ Ca funcționar, a fost trimis în regiunile Astrahan, Pskov, Kaluga, Iaroslav, în Basarabia, la Sankt-Petersburg și în Ucraina.

e cea de funcționar, că la serviciu putea fi util „doar într-o formă personală, încălcînd legea”, iar activitatea desfășurată pe teren l-a convins de „inutilitatea muncii pe plan obștesc”. Singura lui ocupație de suflet, în scurtele răgazuri pe care i le oferea serviciul, o reprezenta literatura, compunerea de poezii. În momentul în care contele Lev Perovski, șeful său de la Ministerul de Interne⁶, îi dă de înțeles că îndeletnicirile din timpul liber nu cadrează cu funcția pe care o deține în cadrul instituției, Aksakov își dă demisia și se consacră în întregime scrierii.⁷ Lucrurile se petreceau în 1852, iar adevăratul motiv al nemulțumirii ministrului l-a constituit apariția, în *Moskovskij sbornik*, a unor fragmente din amplul poem la care lucra pe atunci, *Vagabondul*, poem despre un țăran fugar, pornit în căutarea unei vieți mai bune, îndrăzneală de neconceput pentru stăpînii de atunci ai celor mulți. Din acel moment, Aksakov a părăsit doar sporadic Moscova, pentru a pleca în străinătate, pentru a alcătui un studiu asupra iarmaroacelor din Ucraina, iar în timpul Războiului Crimeii, pentru a conduce un detașament de voluntari, prilej cu care a vizitat, pentru a doua oară, ținutul dintre Prut și Nistru.

Cei zece ani de serviciu ai lui Ivan Aksakov, cînd a putut să-și aline cu asupră de măsură „spiritul de rătăcitor”⁸, ca și călătoriile pe cont propriu de mai tîrziu, l-au ajutat nu doar să-i înțeleagă pe cei din jur, dar s-au dovedit benefici și pentru literatură: în urma acestor itinerarii au rezultat cîteva din cele mai bune studii ale sale, pe teme dintre cele mai diverse, precum depopularea Rusiei, rivalitatea dintre Moscova și Petersburg, istoria zemstvei, relația Rusiei cu Occidentul, destinul acesteia, caracterul rușilor, chestiunea evreiască, comerțul din imperiu și multe, multe altele. Însă cel mai mare cîștig al acestor „plecări de acasă” îl reprezintă corespondența scriitorului, întinsă pe mai multe decenii, un jurnal al celor „văzute și auzite”, și, în același timp, un veritabil „letopis” al trăirilor sufletești aksakoviene. Pentru că în aceste scrisori s-au întîlnit, printr-o fericită coincidență, autorul talentat, instruit și fin observator, cu una din cele mai sensibile și mai oneste persoane din imperiu. Fără îndoială, și în Rusia scriitorul se afla „supt vremi”, iar vremile nu erau nicidcum potrivite pentru sinceritate. „Tu, se pare, nu înțelegi cuvîntul « precauție », îl avertiza, circumspect, tatăl său, dar, în același timp, îl și încuraja să continue acest jurnal epistolar⁹, convins fiind de marea lui valoare documentară și, desigur, literară. Or, pentru opiniile exprimate tranșant de Aksakov în epistolele adresate „celor de acasă” și pentru „modul liberal de gîndire” va fi arestat el în 1849, spus interogatoriului și, în cele din urmă, eliberat,

⁶ Ivan Aksakov este numit funcționar cu însărcinări speciale pe lîngă Ministerul de Interne în anul 1848.

⁷ Același lucru i-a fost sugerat, cu un alt prilej, și lui Vladimir Dahl, autorul celebrului *Dicționar explicativ al limbii ruse vii*, însă acesta, neavînd alt mijloc de existență, s-a conformat.

⁸ „Vreau să colind prin Rusia, și atît”, dădea el glas unei dorințe mai vechi, din perioada absolvirii Scolii juridice imperiale din Petersburg.

⁹ „Scrisorile îmi țin loc de jurnal”, afirmă, la un moment dat, autorul.

după ce Nikolai Pavlovici, suveranul de atunci, citise cu atenție răspunsurile date în scris de Ivan Sergheevici la întrebările anchetatorilor. Din fericire, scrisorile n-au fost citite doar de jandarmii Secției III din cadrul Cancelariei imperiale: în salonul Aksakovilor ele erau încredințate spre lectură celor mai apropiati prieteni, lui Gogol, Samarin, Homiakov, trezind entuziasmul și admirația acestora.

Prin frumusețea stilului, prin bogăția de conținut și prin acuitatea problemelor pe care le dezvoltă, scrisorile lui Ivan Aksakov pot fi comparate doar cu *Jurnalul de scriitor* al ilustrului său contemporan, Fiodor Dostoievski. Lectura în paralel a celor două texte scoate în evidență o serie de elemente comune, cum ar fi structura compozită (includerea elementelor autobiografice, a reperelor de istorie literară, a fizionomiilor etnice, a unor fragmente beletristice, a însemnărilor de călătorie, a secvențelor de critică literară și de memorialistică), pasiunea pentru detaliul relevant, ampla panoramă asupra „vieții vii” rusești, deosebita receptivitate față de schimbare, față de nou, ușoara idealizare a trecutului, tendința de a supraviețui virtuțiile morale ale mujicului rus. Ambele texte sunt și laboratoare de creație, și barometre pentru ideile care circulau în epocă, și tablouri ale societății ruse de la mijlocul și din a doua parte a secolului respectiv. Există, desigur, și particularități ce le individualizează, cum ar fi caracterul „static” al relatării la Dostoievski și deosebita dinamicitate a discursului aksakovian, dialogul pasional cu cititorii în *Jurnal* și tonul de confesiune, nevoie de verificare a propriilor opinii din scrisori. Aksakov e un bun portretist, tablourile de natură, prezentarea târgurilor și cătunelor, descrierea interiorului locuințelor, a fizionomiei persoanelor cunoscute se regăsesc la tot pasul în textul acestuia, în vreme ce Dostoievski nu pare interesat de acest aspect, el fiind atras mai curînd de universul ideilor, de situația politică, de rivalitatea din lumea literară. Autorul *Jurnalului* e mai orgolios, mai pătimaș, în vreme ce semnatarul scrisorilor e o fire contemplativă,meticuloasă, așezată. Ritmicitatea textului dostoievskian este dată de zbuciumul ideilor, de rezolvarea uneia sau alteia dintre probleme, în vreme ce discursul lui Aksakov e, în cea mai mare parte, linear, fără mari digresiuni, ordonat cronologic, ritmul intern fiind asigurat de încheierea unei epistole și începerea alteia noi, de poposirea intr-o nouă localitate, cu consemnarea, aproape de fiecare dată, a timpului și locului de expediție. Până și mijlocul de transport la care recurge Ivan Sergheevici în peregrinările sale – sanie, teleagă, chibitcă, în funcție de vreme – se supune parcă voinei autorului și-și adaptează viteza de deplasare la ritmul narățunii. În același timp, și un text, și celălalt sunt dări de seamă asupra stării de lucruri din Rusia, asupra fenomenelor surprinse, asupra vieții sociale în ansamblu. Dacă Dostoievski se întorcea la jurnal în pauzele de lucru la marile sale romane, pentru Aksakov redactarea scrisorilor și refugiu în literatură erau remedii la rutina activității de funcționar, la lipsa de poezie a muncii de revizor și de inspector.

În toamna anului 1848, abia transferat la Ministerul de Interne, Ivan Aksakov este trimis în Basarabia cu o dublă misiune: oficial, pentru a inspecta magaziile de cereale și școlile evreiești, iar în secret, pentru a studia schisma¹⁰ și a vedea „starea de spirit a schismaticilor”¹¹ după înființarea, cu doi ani mai înainte, a Mitropoliei Ortodoxe de Rit Vechi de la Fîntîna Albă. Scriitorul poposea pentru întâia oară în ținutul delimitat de rîurile Prut și Nistru, cu un destul de sărac bagaj de cunoștințe cu privire la realitățile de aici, limitat la rapoartele lui Nikolai Nadejdin¹² și la câteva însemnări despre Basarabia, aparținând unor precursori, precum Sumarokov¹³, Ivan Petrovici Liprandi¹⁴ ori Aleksandr Veltman¹⁵. Are prilejul să străbată acest meleag de la un capăt la altul, să descrie grupurile etnice întâlnite, să-i compare pe moldoveni cu *hoholii*, cu rușii și cu evrei, să-i urmărească pe lipoveni¹⁶ și pe *molocani*¹⁷, să se mire de rodnicia pămîntului și de lenea, aproape proverbială, a stăpînilor acestuia („moldoveanul e chiar mai lenă decât hoholul”),

¹⁰ Marea schismă din Biserica rusă, petrecută la mijlocul veacului al XVII-lea, în timpul țarului Aleksei Mihailovici și a patriarhului Nikon.

¹¹ Mai exact, a ortodocșilor de rit vechi, refugiați la marginea imperiului și dincolo de granițele acestuia, în urma persecuțiilor la care au fost supuși de către autorități și de reprezentanții Bisericii oficiale. În Basarabia și în Principatele dunărene, aceștia sunt cunoscuți sub numele de *staroveri* sau *lipoveni*.

¹² Nikolai Ivanovici Nadejdin (1804 – 1856), critic, profesor universitar, filosof, jurnalist, funcționar cu însemnări speciale la Ministerul de Interne, ca și Ivan Aksakov. În 1845, publică studiul *Cercetare despre erexia scapetă*, iar în 1846, raportul *Despre schismaticii de peste graniță*, ambele cunoscute de către autorul epistolelor la care ne referim.

¹³ Pavel Ivanovici Sumarokov (1767 – 1847), autor al cărții *Călătorie prin întreaga Crimeea și Basarabia în 1799*.

¹⁴ Ivan Petrovici Liprandi (1790 – 1880), general maior, istoric, memorialist. A scris mai multe articole despre ortodocșii de rit vechi, publicate în reviste prestigioase ale vremii, cum ar fi *Russkii arhiv* sau *Russkaja starina*.

¹⁵ Aleksandr Fomici Veltman (1800 - 1870), cartograf, lingvist, arheolog, scriitor. În ținutul dintre Prut și Nistru a slujit vreme de 12 ani, între 1818 și 1831, redactând o *Schîță a vechii istorii a Basarabiei* (1828).

¹⁶ Concluzia pe care o trage cu privire la lipoveni era contrară celei existente la Curte și printre demnitarii Ministerului de Interne. Se știe că politica imperială în ce-i privește pe schismatici era tranșantă: să fie treceți cu forță în sînul Bisericii oficiale. Aksakov însă a luat atitudine împotriva prigoanei la adresa lor, a condamnat amestecul poliției în problemele Bisericii și a acuzat guvernul că s-a făcut singur vinovat de „trăinicia și răspîndirea acestui fenomen”, prin persecuții, privări de libertate și crime, la care i-a supus pe schismatici, „din care cauză aceștia fie că au fugit peste graniță, fie c-au devenit din schismatici pe față, schismatici ascunși”. A se vedea raportul lui Aksakov, *Relatare despre schismaticii din Basarabia*, prezentat ministrului la revenirea din misiune și publicat ulterior în revista *Russkij Arhiv*, t. 3, 1888.

¹⁷ Sectă desprinsă, în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea din rîndul *duhoborilor* (al „luptătorilor întru duh”). Își trag numele de la obiceiul de a consuma în post lapte (rs. *moloko*), deriveate ale acestuia și ouă. Cîteva grupuri de molocani s-au stabilit și la noi, în Moldova și în Dobrogea.

să prezinte modul de organizare a gospodăriilor țărănești, să pătrundă în case și să observe tot ce ține de traiul oamenilor simpli: interiorul locuințelor, felurile de bucate, îmbrăcămîntea, podoabele și pieptănătura femeilor, să facă referiri la limba vorbită, la tradiții, moravuri, religie și obiceiuri. Scrisorile lui Ivan Aksakov, redactate în Basarabia¹⁸, reprezintă un document al epocii, unic în felul lui, complex și, în același timp, captivant. Ele sînt citite cu mare interes și de către destinatari. „Faptul că ai ajuns acolo, scrisorile tale vii au descoperit pentru mine o nouă Americă”, îi scrie tatăl său, urmărind pe hartă itinerarul fiului, într-un ținut de curînd alipit imperiului și, prin urmare, încă puțin cunoscut rușilor. Iar semnatarul scrisorilor încearcă să umple acest gol de informație, strecurînd în epistole date istorice și referințe geografice, amânunțe privind felul de a fi al moldovenilor, modul în care țărani lucrează pămîntul, raporturile acestora cu stăpînii moșilor. Atunci cînd are prilejul, ni-i prezintă pe moșeri (Donici¹⁹, Sturdza, Cantacuzin), realizează portrete ale guvernatorului acestei regiuni²⁰, ale domnului Moldovei²¹, ale malorușilor, evreilor, bulgarilor, cazacilor nekrasoviști și, desigur, ale moldovenilor. Este un bun psiholog, știe să se apropie de oameni, să le cîștige încrederea, să le asculte ofurile. Nedreptatea, abuzurile, săracia îl indignează: „Cîtă ticăloșie și putreziciune e în tine, Rusie!”. După principiile slavofilismului, este atent la moravuri, tradiții, folclor, muzică și sărbători. Remarcă frumusețea evreicelor, deosebita predilecție pentru curătenie și frumos a moldovencelor, simplitatea și eleganța portului, gustul artistic al femeilor maloruse. Foarte interesante pentru cititorii de astăzi sînt imaginile unor aşezări vizitate de scriitor la mijlocul veacului al XIX-lea: Chișinău, Vilkovo, Chilia cu cetatea ei, Izmail, Bender, după cum constatăm că Aksakov era atent și la evenimentele politice, urmărind cu atenție consecințele tulburărilor din Principate din acel frămîntat an 1848. În această privință, a suflului revoluționar ce se propagase în întreaga Europă și amenința chiar Rusia, autorul își luase, din cîte se pare, măsuri de precauție, mascîndu-și în scrisori adevăratele gînduri. Cît despre savoarea pe care o oferă textul scrisorilor lui Aksakov, stă mărturie fragmentul de mai jos, privitor la moldoveni:

Răsfățat de bogăția nesecată a gliei, [moldoveanul] nu se preocupă de nimic, nu-și bate capul cu iarna, cum se întîmplă la noi; aproape toate muncile se fac în aer liber, în

¹⁸ În Basarabia, Aksakov poposește pe 11 noiembrie 1848 și va rămîne pînă pe 29 decembrie. Va redacta 14 scrisori, destul de întinse, în care va surprinde realitățile de aici.

¹⁹ Discutînd cu Donici pe marginea situației agrare din părțile locului, Aksakov remarcă faptul că țărani basarabeni li s-a luat aproape tot pămîntul. Donici îi replică, spunînd că, luîndu-le pămîntul, moșierii „le-au arătat țăraniilor o mare dragoste”, fiind vorba mai curînd de o „binefacere”.

²⁰ Pavel Ivanovici Fiodorov (1791 – 1855), general-locotenent. A fost guvernator al Basarabiei vreme de două decenii, între 1834 și 1854.

²¹ La acea dată, domn al Moldovei era Mihail Sturza (1834 – 1849). Aksakov nu se sfiește să-l caracterizeze plastic: „Un porc de primă mînă!”.

afara casei... de aceea le și e atât de curată locuința. Moldoveanul care nu face decât să treacă o singură dată cu plugul prin pămîntul neîngrăsat cu gunoi și acesta rodește ce trebuie, ară doar acea suprafață care îi e necesară pentru a se hrăni cu mămăligă el și familia... Dacă există și oameni înstăriți, aceștia au alte îndeletniciri. Însă puteau fi de zece ori mai bogăți. În afara graniței, cîștigul pe pîne este foarte bun, iar în ultima vreme moșierii moldoveni au înceles acest lucru. Cornutele, preferate datorită greutății lor altor dobitoace, se cumpără bine în Austria, unde e o bagatelă să le mîi, căci nutrețul e gratuit... Țărani ruși care s-au strămutat în aceste părți au devenit bogătași în toată regula, numai că prețul scăzut al vinului îi distrugă: beau în disperare... Cînd vede un rus ce merge noaptea cu căruța, moldoveanul îi spune: « Ia uite, ce prost! Dumnezeu a poruncit să lucrăm ziua, iar noaptea să ne odihnim, iar el de porunci n-ascultă ». Dimineața nu ieșe din casă la lucru fără să-și ia micul dejun; doar ce ajunge, tîrindu-se cu boii săi, pe cîmp, că se și intinde să se odihnească; nici nu se-apucă bine de lucru, că iată și vine nevasta cu prînzul. Își oprește boii, îi deshamă, prînzește, pentru ca, în cele din urmă, după o jumătate de oră de muncă, să găsească de cuviință să-i adape; un băiat va mîna boii, iar el se culcă din nou, și totul cam în acest fel. Este o lene tipic italiană! E greu să recunoști în ei pe urmașii romanilor! Toate treburile în gospodărie le face femeia; ea îl ajută chiar și la muncile cîmpului, îl îmbracă, țese covoare. Dacă intră în casă, vă va mira curătenia, ordinea, ba chiar bunul gust. Lavițele largi sunt întotdeauna acoperite de covoare; dinspre perete, în loc de spetează, a fost prins de asemenea un covor sau s-au pus perne ornate; în colț, pe ladă, stau așezate pînă aproape de tavan covoare împăturite și perne, înfășate curat în pînză de casă: este zestrea fetei; mesele sunt acoperite de fețe de masă. De regulă, casa e despărțită printr-un perete de vreo trei sferturi de arșin grosime, cu un arc la mijloc; aici se află un mic cupitor, în care se pune un mănușchi de surcele; fumul încălzește întreg peretele și ieșe pe horn într-un firicel subțire. La cei mai bogăți, există încă o despărțitură pentru munca brută și un cupitor de mari dimensiuni. Pe perete, vezi întotdeauna cîte o podoabă, chiar dacă e făcută din pene de cocoș; dar etichete desprinse de pe cutiile de cremă Musatov²² și lipite apoi pe perete, cum am zărit în cîteva din izbele de la noi, n-o să găsești. Înseamnă mult și faptul că, prin părțile locului, de îndată ce fiul ajunge la o anume vîrstă, îl și aşează la casa lui și nu trăiesc în familii numeroase. De aceea, în astfel de case curate trăiește poporul cel mai grosolan și mai prost, mai necultivat și mai de plîns, capabil să scoată din fire orice rus deprins cît de cît să gîndească. La urma urmei, moldoveanul nu trebuie să locuască o jumătate de an în casă, să ardă o jumătate de căruță de lemne, să-și țină dobitoacele la căldură pe lîngă el; nici nu-s 30 de suflete în casa sa... Cu toate acestea, nu i-ar strica nici rusului să trăiască în ceva mai multă curătenie; gîndacii pot să-i aduni într-un colț și nu să-i strivești de perete, cum procedează destui de-a noiștri. Iar femeia de aici e mai frumoasă, cu mai mult gust, mai curată. Fiindcă veni vorba, nici n-am zărit vreuna ruptă din cer; am remarcat doar că, de regulă, sunt înalte de statură și zvelte. Îmbrăcămintea lor e alcătuită dintr-o fustă și o cămașă, cu o tăietură lungă la mijloc și încinsă strîns cu un brîu, adesea și dintr-o scurtă, care, totuși, e destul de largă, sau dintr-o rochie obișnuită, încheiată în față, prevăzută și aceasta cu un brîu albastru, roșu sau verde, și dintr-o haină largă, cel mai adesea din mătase (de sărbători), destul

²² E vorba de celebra parfumerie a lui Musatov, din Moscova.

de scurtă, uneori căptușită cu blană... Capul îi este acoperit, ca și la noi, cu un batic, mai mult sau mai puțin scump; părul și-l împletește în două cozi. Straiele de sărbătoare ale celor bogăți seamănă întrutotul cu rasele preoților, sunt în cea mai mare parte cusute din mătase și căptușite cu blană... Dar, iată c-am uitat să vă relatez încă un exemplu de lene moldovenească. Cînd porumbul ajunge la maturitate – tulipa îi este destul de înaltă, cam de un stat de om, – moldoveanul n-o taie, ci doar îi rupe știuleții; la rupere, se risipesc pe pămînt cîteva boabe; el le calcă cu piciorul și nu mai are nevoie să semene. Cu toate acestea, insuficiența pînii din acești ani, cauzată de lăcuse sau de secetă, exemplul dat de ruși și cerința autorităților ca magazile să fie pline, necesitatea asigurării furajelor pentru armatele noastre i-a determinat să fie ceva mai sîrguinciosi și să cosească din cînd în cînd iarba. Grînele, adică secara și cerealele de toamnă, le seamănă doar pentru brutării și preferă pînii noastre mămăliga. Mă refer, cînd spun acestea, nu la moșieri sau arendași, ci la țărani²³.

Din segmentul de scrisori basarabene ale lui Ivan Aksakov am ales două de mai mică întindere²⁴, adresate, precum toate celelalte, „celor de acasă”, mai exact părinților săi. Ele sunt precedate de două epistole cu caracter inedit, aflate în fondul de manuscrise al Bibliotecii „Mihai Eminescu” din Iași, și care îl privesc pe autorul deja plecat, la data redactării lor, în lumea celor drepti. Prima dintre ele aparține soției lui Ivan Aksakov, Anna Fiodorovna²⁵, și a fost scrisă la Mănăstirea Sf. Serghei din Radonej. Îl are ca destinatar pe episcopul Melchisedec (Ștefănescu)²⁶, semnatarul celei de-a doua scrisori. Nu rezultă din texte dacă venerabilul episcop îl cunoscuse personal pe Ivan Aksakov, dar, cu certitudine, îi citise scriurile și-l aprecia²⁷. Numai simplul fapt că Anna Fiodorovna, cea care s-a ocupat personal de publicarea scrisorilor și a corespondenței soțului ei, îi trimite episcopului, la Roman, primul volum de *Opere*, spune deja multe.

²³ Fragment dintr-o scrisoare expediată din Sculeni, pe 22 decembrie 1848.

²⁴ Traducerea s-a făcut după И.С. Аксаков, *Письма к родным. 1844-1849*, Москва, 1988.

²⁵ Anna Fiodorovna Aksakova (1829 – 1889) este fiica mai mare a poetului rus Fiodor Tiutcev. Cu Ivan Aksakov se căsătorește în 1866. A fost domnișoară de onoare a țarevei Maria Aleksandrovna. Înzestrată cu talent literar, a ținut un jurnal și a scris o carte de memorii, *La curtea a doi împărați*, publicată de curînd la Moscova (în 2008) și extrem de valoroasă prin amănuntele pe care le oferă cu privire la viața finalării aristocrației din Rusia.

²⁶ Episcopul Dunării de Jos și al Romanului, Melchisedec (1823 – 1892) a urmat cursurile Academiei Teologice din Kiev, a călătorit la Sankt-Petersburg (*Un episod diplomatic*, 1907) și a avut legături cu personalități din sfera teologică și literară din imperiu.

²⁷ Episcopul Melchisedec era abonat la cîteva publicații rusești, printre acestea și *Hristianskoe ctenie*.

Scrisori inedite

**Анна Федоровна Аксакова епископу Мельхиседеку
Москва, 20 мая 1886 г.**

Ваше Преосвященство,
Милостивый Архимандрит!

Я распорядилась отправить в г. Роман на имя Вашего Преосвященства, вышедший на днях в свет 1-ый том *Полного собрания сочинений* моего покойного мужа, И.С. Аксакова. Почтительнейше прошу Вас, Владыко, благосклонно принять от меня эту книгу и о получении ею приказать мене уведомить, за что буду весьма приятельна, [нераз.] уверенностью, что посылка дошла до назначению.

Напрашиваю себе архиастырского благословения Вашего Преосвященства, с глубоким почтением оставаясь вашею покорной служой,
А. Аксакова.

Адрес мой: Анна Федоровна Аксакова, Сергиев Посад [Лавра],
Московской губ., дом Якобсона

**Anna Fiodorovna Aksakova către episcopul Melchisedec (Ștefanescu),
Moscova, 20 mai 1886²⁸**

Preasfinția Voastră,
Milostive Arhimandrit!

Am dat dispoziții să se trimită în or. Roman, pe numele Preasfinției Voastre, primul volum, apărut zilele acestea, din *Operale complete* ale răposatului meu soț, Ivan Aksakov²⁹. Cu profund respect vă rog, Sfinte Vlădică, să primiți cu bunăvoieță din partea mea această carte, iar de primirea ei să dați poruncă să fiu înștiințată, lucru pentru care vă voi fi deosebit de recunoscătoare, [indesc.] cu încredințarea că pachetul a ajuns la destinație.

Rugându-mă pentru binecuvântarea arhipăstorească a Preasfinției Voastre, rămîn, cu adînc respect, supusa dv. slugă,

A. Aksakova.

²⁸ Scrisoarea e încadrată de chenar negru, prilejuit de decesul soțului ei.

²⁹ În anul 1886, apărea la Moscova.

Adresa mea: Anna Fiodorovna Aksakova, Sergiev Posad, [Lavra], gubernia Moscovei, casa Jakobson.

**Эпископ Мельхиседек Анны Федоровны Аксаковой
Роман, 29 мая 1886 г.**

Ваше высокоблагородие,
Госпожа Анна Федоровна!

Я имел честь получить Ваше драгоценное для меня письмо от 20 мая, которым вы благоволили известить меня о присылке 1-го тома *Полного собрания сочинений покойного Вашего мужа, незабвеннего Г. И.С. Аксакова*.

Честь имею уведомить Ваше высокоблагородие, что я несколько дней тому назад получил названную книгу через почту, о чем сердечно благодарю Вас.

Имя покойного Аксакова известно во всей Европе, по его учености, патриотизму и любви к Православной Церкви, Не давно пред смертью он написал в журнале «Русь» отличную статью о нашей Румынии, Очень больно было иметь известие о неожиданной его смерти. Вечная ему память!

Молю Бога о успокоении его в Царствии Небесном «со духи праведников», также о Вашем здравии и долголетии, имею честь быть

Ваше Высокоблагородия
Смиренным богомольцем и покорнейшим слугою.

**Episcopul Melchisedec (Ștefănescu) către Anna Fiodorovna Aksakova
Roman, 29 mai 1886**

Înăltîmea Voastră, Doamnă Anna Fiodorovna!

Am avut onoarea să primesc prețioasa dv. scrisoare din 20 mai, prin care ați binevoit să-mi dați de veste despre expedierea tomului 1 din *Operele complete*³⁰ ale răposatului dv. soț, neuitatul domn I.S. Aksakov.

Am onoarea de a o însăși pe Înăltîmea Voastră de faptul că am primit, cu cîteva zile în urmă, prin poștă, pomenita carte, lucru pentru care vă mulțumesc din toată inima.

Numele răposatului Aksakov e cunoscut în întreaga Europă, prin erudiția sa, prin patriotism și dragostea pentru Biserica ortodoxă. Cu puțin timp înainte de

³⁰ Este vorba de o ediție în 7 volume, apărută între 1886-1887. De îngrijirea ei s-a ocupat Anna Aksakova.

moarte, el a publicat în revista *Rus*³¹ un excelent articol despre România noastră. M-a durut foarte tare vesteau morții sale neașteptate. Fie-i țărîna ușoară!

Mă rog lui Dumnezeu pentru odihna lui în Împărația Cerească „a celor drepti”, de asemenea pentru sănătatea dv. și pentru viață lungă.

Am onoarea de a fi al Înălțimii Voastre smerit slujitor al lui Dumnezeu și servitor prea plecat.

Din corespondența basarabeană a lui Ivan Aksakov

Chișinău, luni, 15 noiembrie 1848

La Bender, am petrecut o zi și o noapte. A doua zi de dimineată, duminică, am mers la liturghie; în biserică, slavă Domnului, era destulă înghesuală, dar moldoveni din cei înstăriți (care, cum bine știți, împărtășesc aceeași credință cu noi) aproape că nu se vedeaau... Îmbrăcămîntea lor... ciudat, îmbrăcămîntea țăranilor este aproape în întregime rusească, doar că există ceva în modul în care o poartă, ceva care îi deosebește categoric. În primul rînd, brîul. Ei nu-l poartă răsucit, ci pe întreaga lui lățime, astfel încât poate măsura de-a curmezișul chiar pînă la 5 sau 6 versoci, și îl leagă într-un mod cu totul aparte. Șalvarii se poartă și în cizme și pe deasupra lor, dar, cel mai adesea, peste ele. Cojocul e cel mai adesea scurt; părul îl taie rotund, dar nu uniform, ca la noi, ci crescînd de la partea superioară a frunții pînă în partea de jos a cefei, adică, în față părul e scurt, la tîmpale ceva mai lung, în dreptul urechilor și mai lung ș.a.m.d. De obicei, părul se piaptă în sus. De altminteri, vă descriu portul locuitorilor moldoveni de la sate sau al țăranilor; nu mi-a fost dat să văd adevărata îmbrăcămîntă moldovenească a oamenilor înstăriți... După liturghie, am mîncat în grabă un excelent scrob la stăpîna casei și, luîndu-mi rămas-bun de la ei, am trecut pe la vechilul³² țăranilor, Șahovskoi, care m-a rugat stăruitor să-i fac această cinste, și pe care m-am jenat să-l refuz. Cu acesta și cu șeful de zemstvă (ceea ce ar fi ispravnicul de la noi) trebuia să merg să inspecțez magazinul de pîne din satul Telița³³, iar de acolo să plec direct la stația de poștă, spre care i-am poruncit la Bender și lui Nichita³⁴ să se îndrepte cu bagajul. În Bender nu mai aveam ce face; am fost la încisoare și am intervenit pentru eliberarea unei arestate de sub escortă, deși lucru acesta nu intra nicidecum în atribuțiile mele, am adunat datele necesare despre evrei și, pe cît am

³¹ Ziarul *Rus*, cu apariție bilunară, a fost editat de Ivan Aksakov, între 1880 și 1886.

³² În rusă, *стряпчий*.

³³ Sat din raionul Anenii Noi, la 50 km est de Chișinău. În rusă, *Телицы*.

³⁴ Nikita era servitorul care l-a însotit pe Ivan Aksakov în călătoria acestuia prin Basarabia. Iată cum îl caracterizează, într-o din scrisori, autorul acestor epistole: „un om sărguincios, bun și cinstit, însă peste măsură de prost, fără știință de carte, lipsit de perspicacitate, cam somnoroas...”.

putut, într-o altă chestiune³⁵, m-am împovărat cu tot felul de situații și am pornit la drum. Vechilul țăranilor (există aici un vechil pentru țărani așezați pe pămîntul aflat în proprietate și care figurează în evidența Ministerului de Interne), un bâtrînel ce trăia de vreo 35 de ani în Basarabia și, propriu-zis la Bender, de vreo 15, m-a ospătat cu un prînz destul de modest și cu vin moldovenesc. Acest excelent vin e neobișnuit de slab; îl beau cu paharele anume pentru faptul că apa în regiune e pe sponci, dar și aceea are un gust sărat, neplăcut; se folosește vinul tînăr și, prin urmare, destul de slab. Costă 15 copeici de argint ocaua, adică 3 pfunduri... Vechilul țăranilor avea un pian ramolit, la care fetița de 12 ani a acestuia executa diferite dansuri. S-a întîmplat nu știu cum ca la Bender să locuiască, vreme de cîțiva ani, un maestru de pian, care își abandonase deja meseria; l-au pus să dea lecții, iar fericita generație din acești ani a locuitorilor din Bender va ști muzică! Acum el nu mai este, iar domnișoarele în creștere vor fi lipsite de asemenea cunoștințe... În cele din urmă, am pornit către sat, pe drumul de țară... Natura în Basarabia arată încă destul de sălbatic... Pămîntul, chiar dacă rodește fără vreo îmbunătățire, e destul de pietros: întîlnesci pretutindeni munți și stînci abrupte: apa e puțină; pădurea de foioase însuflețește tabloul. Atîta timp n-am văzut nici o pădure, încît m-am bucurat de cea de aici... Basarabia nu e același lucru cu ținutul Novorusiei³⁶. Își are proprii locuitori, un popor pravoslavnic get-beget: e vorba de moldoveni, care, la rîndul lor, sînt urmașii coloniștilor romani; limba lor e foarte apropiată de italiană, iar fizionomiile le sunt înrudite; doar că populația nu concordă cu suprafața de pămînt, doar că peste această țară au trecut atîtea seminții și popoare, doar că stăpînirea turcă a introdus aici un anume element de sălbăticie, încît acest element autohton nu se prea simte... La Telița, am găsit administrația *plășii*, unde pisarul, un cazac bâtrîn de dincolo de Dunăre, ține secretariatul într-o excelentă ordine. Nicăieri nu găsești magazine mai bine aranjate ca în această parte a locului. Iar lucrul e de înțeles: aici, pe teritoriul cucerit, voința de fier a guvernatorului militar poate să dea dispoziții mai ușor decît la noi. Magazinele sînt pline cu pîine de toate felurile și există un hambar special pentru porumb. Porumbul poate sta, fără să fie mutat din loc, cel puțin zece ani; cu cît e mai uscat, cu atît e mai bun. Se întîmplă ca pe un știulete să se găsească pînă la 1000 de boabe! Este cea mai îndrăgită pîine a moldovenilor. M-au ospătat, la dorința mea, cu hrana lor de zi cu zi: mămăligă și brînză de oaie. Ultima miroase prea tare a oaiei, însă mămăliga e gustoasă și hrânitoare. Se prepară foarte ușor. Se ia făina de porumb, se toarnă apă fierbinte, se amestecă destul de vîrtos, și totul e gata... Acum, despre țărani.

³⁵ Probabil, cea privitoare la „schismatici”.

³⁶ Regiune istorică ce cuprinde fîșia de stepă din nordul Mării Negre, cuprinsă între Nistru și Kuban, al cărei principal oraș este Odessa.

Țăranii sînt persoane așezate pe pămînturile proprietarilor. Moșierii nu au drepturi individuale asupra lor, iar ei își păstrează dreptul de a se strămuta; locuiesc pe bază de înțelegeri sau de contracte, încheiate cu moșierii. Acolo unde pe domenii se află proprietarii însăși, încă e destul de bine; numai că, prin părțile locului, o mare parte din domenii e dată în posesie; în timpul cuceririi, cea mai mare parte a boierilor moldoveni a trecut în Moldova și Valahia, cedîndu-și pămînturile posesorilor sau arendașilor, care i-au supus pe țăranii la cele mai grele condiții. Guvernul a venit în ajutorul țăranilor, emîșînd *dreaptă cumpăna*³⁷ (în 1834), căreia trebuiau să i se conformeze toți cei care n-au încheiat contracte formale cu termen precizat și, în sfîrșit, cei care erau nemulțumiți (una sau alta dintre părți) de contractele lor. Cu această ocazie, au fost împărtiți ei pe *plăși*, conduse de administratorii plășilor, cu crearea acelor vehili pentru țăranii și cu supunere în fața departamentului ministerului de interne³⁸. Nu știu din ce motiv, dar în 1846 a ieșit o nouă *dreaptă cumpăna*, insuflată, probabil, de proprietarii bogăți și de posesori... Această cumpăna limita în cel mai înalt grad drepturile țăranilor. Spre exemplu, se spune în ea că un țăran care nu are boi primește 3 *fâlcii* (*falcea* e un pic mai mare decât *desetina*³⁹) de pămînt, pentru care trebuie să lucreze pentru moșier 12 zile convenite. În aceste 12 zile, el e obligat, printre altele, să secere 16 prăjini⁴⁰: s-ar cuveni să facă acest lucru într-o zi, însă, fizic, nu se pot secera atîtea prăjini decât în trei zile. În această proporție și poate chiar mai mare trebuie înțelese aceste 12 zile. Poporul este extrem de sărac și de răbdător. Vesta despre usurarea situației claselor muncitoare din Galitia încă n-a ajuns aici. Cine știe, poate că starea de lucruri din județele de la graniță e alta. Cu privire la țăranii, intenționez să prezint ministerului o situație critică asupra *Regulamentului* din 1846...⁴¹

Ajuns la Țînțăreni, nu mi-am găsit omul, or, trebuia să fi ajuns aici cu vreo două ceasuri înaintea mea. Peste o jumătate de oră a ajuns și el, anunțîndu-mă că i-au dispărut două din pernele mele de piele; îmi spune că, mergînd cu teleaga, a tras la o cîrciumă să mănușe, și, în timpul acesta, s-a produs pierderea. Puteam să mă

³⁷ „Dreapta cumpăna” între datorile și drepturile țăranilor, de pe timpul lui Alexandru Ghica, în Moldova.

³⁸ Regulamentul despre țăranii din 24 ianuarie 1834.

³⁹ Vechi unități de măsură pentru suprafață, utilizate în Moldova: *falcea* sau *falca* (din lat. *fals*, *falcis* – „coasă”, adică cît puteai così într-o zi) măsura aproape un hektar și jumătate (14.131,95 m.p.); *desetina* (din rs. *deceamă* – „zece”) era egală cu 1,09 ha.

⁴⁰ O *prăjină* era egală cu aproximativ 180 m.p.

⁴¹ Este vorba de *Regulamentul (Contractul Normal)* din 27 martie 1846, ce stabilea raporturile dintre proprietarii laici sau ecclaziastici de pămînturi și țăranii, în condițiile în care între cele două părți nu exista un contract benevol privind modalitatea de arendare a pămîntului. Într-un raport adresat de Aksakov Ministerului de Interne, intitulat *Însemnări despre schismaticii din Basarabia*, Aksakov vorbește despre dificultatea aplicării în teritoriu a acestui Contract normal și despre migrarea țăranilor de al un proprietar la altul, pentru a găsi condiții cît mai omenești.

aștept la o asemenea prostie din partea lui, chiar dacă îi poruncisem să ia masa la plecare: indiferent cum s-au petrecut lucrurile, mi-era o ciudă de moarte. În primul rînd, eram nevoie să călătoresc cu teleaga fără perine, în al 2-lea, eram nevoie să-mi cumpăr altele..! Nu-mi dau seama cum s-a făcut că, deși aveam în vedere oameni de calitate, l-am ales pe cel mai rău dintre ei, chiar și după înfățișare.

La Chișinău, am ajuns pe la orele 11 seara. Aici nu găsești un hotel ca lumea, aşa că vizitul m-a dus la un neamț, la care un apartament destul de prost, constând, chipurile, din trei camere mici, costă o rublă și 25 de copeici de argint pe zi. Noaptea s-a lăsat un ger strășnic, și, în genere, aici am suferit de frig mai mult decât oriunde, căci casele sunt amenajate pentru vară. Un cupor mic, nici acela din teracotă, pentru trei camere, cu o arhitectură italienească, prevăzute cu nișe înguste...

Mă întrerup mereu, cînd unul, cînd altul. I-am trimis la poștă, mi-au spus că pleacă astăzi la orele 12; iar eu trebuie să trec pe la dumă și pe la judecătoria zemstvei. De la poștă, mi-au adus o singură scrisoare de la voi, scumpii mei tată și mamă! Ciudat. Slavă Domnului că sunteți sănătoși și că toate merg cel puțin ca înainte. Epistola dv. e din 5 noiembrie, aşadar de vineri, la o săptămînă după ce-am plecat, iar în ea se vorbește despre o scrisoare trimisă „ieri”. Rămîneți cu bine, vă sărut mîinile, fiți sănătoși. Voi continua scrisorile aşa cum le-am început, iar săptămîna aceasta vă voi trimite încă două-trei foi. Îi îmbrățișez pe Konstantin, pe Grișa și pe surori, inclusiv pe Sofia. Nu cumva sănătoșii? ⁴² Dea Domnul ca povestea aceasta a lor să se încheie cu bine. Rămas-bun pînă la următoarea poștă. Mă grăbesc. Aseară (astăzi e deja marți), am lucrat la ce credeți?.. La *Vagabondul!*

Al dv., Iv[an] Aksakov

Chișinău, sîmbătă, 18 decembrie 1848

Am primit ieri o scrisoare de la voi, de pe 6 decembrie, dragii mei tată și mamă. În această zi a fost și aici un ger strășnic, iar acum s-a încălzit din nou bine de tot. Ce mult mă bucur că scrisorile mele vă produc atâtă plăcere, însă nu toate epistolele din urmă au fost lungi și mulțumitoare. Astăzi, expediindu-vă scrisoarea de față, pornesc la drum spre Leovo, Kahul, Reni, Izmail și, poate, Chilia și Akkerman⁴³. Voi umbla pe șleaul poștei, voi merge și ziua, și noaptea, prin urmare, presupun că voi încheia curînd această călătorie: cel mai mult voi rămîne la Reni și la Izmail. Mi-am schimbat planul și nu voi mai ajunge din nou la Odessa, ci, din Akkerman, o să mă întorc la Chișinău, de unde mi-e mai aproape să ies la drumul mare al Kievului, decât din Odessa. Motivele pentru care nu mai merg la Odessa ar

⁴² Pe 26 decembrie 1848, la Simbirsk, se năștea Olga Grigorievna Aksakova, fiica lui Grigori Sergheevici Aksakov. El îi va dedica Serghei Aksakov celebrul său basm *Floarea purpurie*.

⁴³ Desigur, Cetatea Albă. Numele de Akkerman e dat de turci, care au cucerit cetatea în 1484, și s-a păstrat pînă în 1918.

fi următoarele: 1. De la Akkerman la Odessa ar fi cam 55 de verste cu totul, însă cele două aşezări sănt despărțite de estuarul Nistrului, peste care, vara, se trece cu vaporul, iar iarna pe gheăță, cu sania; de aceea, cînd iarna e caldă ori adie vînt cald dinspre mare, mersul cu sania se întrerupe, iar drumul spre Odessa se face prin Bender, aflat la 56 de verste de Chișinău. 2. Am cerut aici, de la Dumă, tot felul de situații, ce vor fi gata abia peste o săptămînă. 3. În sfîrșit, la Odessa ar trebui să trec din nou pe la guvernator și pe la alții, ceea ce mi-ar lua mult timp... Cred că, după ce veți primi această epistolă, va trebui să încetați să-mi mai scrieți. Îmi spuneți, dragă tată, că familia Kartășevski⁴⁴ trebuie să ajungă în jurul datei de 11; înseamnă că acum ei sunt deja la Moscova sau, poate, au și plecat... Dea Domnul ca Vera să fi trecut cu bine peste această întîlnire!..⁴⁵ Voi aștepta cu nerăbdare scrisori de la voi.

Partea a doua a *Vagabondului* se află, într-adevăr, la mine. N-am idee cum s-a putut întîmpla acest lucru, am vrut să v-o trimit, însă mi-am schimbat gîndurile; nu merită s-o trimit expres, iar de pus în coletul pe care l-am expediat de aici marți, am uitat. Săptămîna aceasta am transcris și am corectat finalul primei părți a *Vagabondului*, redactată aici. Au ieșit 5 coli. Apar două personaje noi: un vagabond bătrîn, trecut prin ciur și prin dîrmon, și o domnișoară⁴⁶. Versurile își fac treaba, rimează, totul e aşa cum trebuie, însă atenția trebuie îndreptată și la cît de bine sănt creionate aceste figuri care, la o adică, pot să nu trezească o prea mare simpatie. Într-un cuvînt, asemenea pasaje, pe care Konstantin le citește în grabă și fără chef, sub aspect artistic sănt mai presus de pasajele ce descriu frumusețile naturii, iar pentru creator, incomparabil mai dificile. La o adică, există și asemenea părți, cînd pot să se odihnească asupra sunetelor și el, ba chiar și Karolina Karlovna⁴⁷. Finalul e de aşa manieră (cîteva pagini), încît pentru el mi-e foarte teamă. Aici, judecata îi aparține cu precădere lui Konstantin. E un asemenea pasaj, încît, dacă l-ai ratat, poate fi distrus fără nici ojenă. Dar nu pot să mă bizui întrutotul pe voi, pe imparțialitatea voastră... Sunteți voi în stare să-mi spuneți răspicat: o porcărie! și să tăiați totul cu pana? Or, eu mi-aș fi dorit să fie cineva care să aibă curajul să-mi spună acest lucru, dacă aşa stă treaba. — În ultima dv.

⁴⁴ Este vorba de Nadejda Timofeevna Kartășevski și de fiica ei Maria, care se aflau în drum spre Gubernia Orenburg.

⁴⁵ Vera Sergheevna Aksakova era prietenă cu Maria Kartășevski, însă, în acea perioadă, sora autorului scrisorii suferise o criză de nervi și încerca să evite întîlnirea cu respectiva familie.

⁴⁶ Personaje ale poemului *Vagabondul*; din acestea, doar bătrînul „trecut prin ciur și prin dîrmon” se regăsește în variantele care s-au păstrat din text.

⁴⁷ Ivan Aksakov face trimitere la cunoscuta pe atunci poetă, prozatoare și traducătoare Karolina Karlovna Pavlova (născută Jaenisch, 1807 – 1893), rămasă în istoria literaturii și prin nefericita ei poveste de dragoste cu Adam Mickiewicz, aflat pe atunci (începînd cu 1825) la Moscova. Konstantin Aksakov va publica în revista *Otechestvennîe zapiski* [Analele patriei] o recenzie, „Les préludes, par m-me Caroline Pavlof, néé Jaenesch”, la un volum al poetesei, apărut la Paris în 1839.

scrisoare, nu-mi scrieți nimic de Gogol⁴⁸. Probabil că Pogodin⁴⁹ și Șevîrev⁵⁰ au pus stăpînire pe el; cred însă că, odată cu venirea lui Homiakov⁵¹, lucrurile vor sta altfel. De ce stă la el în sătuc?! Situația lui Grișa mă îngrijorează mult. Va deveni și mai grea pentru el, dacă familia Kartășevski vor pleca prin Simbirsk. Sofia va dori să ne arate ce poate, iar această încordare îi va dăuna mult. Ar fi fost mai bine să plece spre Kazan.

Săptămîna aceasta am prînzit la Sturza, la Hoteaev și la guvernator, care a venit din nou, zilele acestea aici, mai exact, la Fiodorov... Sturza, șeful nobilimii din regiune, e un om bogat, burlac, cu o viață dintre cele mai ciudate, duce un trai uimitor de tăcut și de retras; întotdeauna singur în marea sa casă... Nu-i deloc prost, e cultivat, însă flegmatic. Am prînzit doar noi doi. Cu toate acestea, am reușit să-l însuflețesc, iar el mi-a vorbit cu revoltă în glas despre influențele franțuzești și poloneze sub care și-a petrecut tinerețea sa moldo-valahă. Nu știu, oare v-am scris că moldovenii și valahii au litere slavone? M-a uitat mult o carte, tipărită în slavonă: vreau să citesc, dar nu înțeleg nimic. Acum, ei introduc alfabetul latin și înlătăresc, spre exemplu, litera *u* cu alte patru: *schz*, în manieră poloneză. Dar e puțin probabil să aibă succes, iar poporul murmură împotriva acestui lucru... Se spune că suveranul a trimis 4 mil. de florini din fondurile proprii, spre a fi împărțiti acelor locuitori din Valahia care au suferit mai mult din pricina acestei revolte prostești...⁵² Și în săptămîna aceasta m-am ocupat de evrei și am intrat în discuții teologice cu aceștia... Îmi arată un loc în *Talmud*, unde stă scris: iubește-ți aproapele ca pe tine însuți, și dau o altă interpretare cuvintelor lui Moise: ochi pentru ochi...⁵³ Mare parte din ei îl privesc pe Isus ca pe un reformator, și ca pe cineva folositor, dar nu se hotărăsc să-i recunoască esența

⁴⁸ Prietenia dintre Gogol și familia Aksakov este cunoscută, ea datând din anul 1832. De altminteri, cartea lui Serghei Aksakov, *Istoria cunoștinței mele cu Gogol*, tipărită doar în 1890, rămâne cea mai importantă sursă pentru înțelegerea personalității autorului *Sufletelor moarte*.

⁴⁹ Mihail Petrovici Pogodin (1800 – 1875), istoric, jurnalist și scriitor, profesor la Universitatea din Moscova. Gogol a fost prieten cu Pogodin și a locuit o vreme în casa acestuia. Cei doi au purtat o înîndelungă corespondență, păstrată doar parțial.

⁵⁰ Stepan Petrovici Șevîrev (1806 – 1864) a fost unul din cei mai erudiți oameni ai vremii sale, critic și istoric literar, membru al Academiei din Petersburg. De autorul *Revizorului* îl legă o strînsă prietenie: l-a ajutat constant, corectându-i manuscrisele, rezolvîndu-i problemele financiare ori cele ce tineau de editare.

⁵¹ Aleksei Stepanovici Homiakov (1804 – 1860), scriitor, pictor, teolog și filosof rus, unul din teoreticienii slavofilismului timpuriu. La noi a apărut de curînd traducerea uneia din lucrările acestuia, *Biserica este una*.

⁵² Este puțin probabil ca Aksakov să nu fi înțeles semnificația și rolul mișcărilor revoluționare din anul 1848 din această parte a Europei. Trebuie însă să ținem seama de faptul că semnatarul epistolei era conștient de faptul că scrisorile îi sănt interceptate și citite și nu-și putea asuma riscul de a spune cu adevărat ceea ce gîndește, în condițiile în care autoritățile rusești erau deosebit de vigilente în a opri pătrunderea ideilor din Apus în imperiu.

⁵³ *Iesirea*, p. 21, 24.

divină; cu toții îi judecă pe evreii din Ierusalim, care L-au răstignit pe Hristos... Uimitor popor. Aproape că nu are altă educație, în afară de cunoașterea *Bibliei*. Fiecare evreu știe să citească în limba lui și cunoaște *Biblia*. Ceea ce i-a și păstrat cu numele de popor, în ciuda faptului că unii din ei vorbesc în germană, alții în polonă, a treia categorie în turcă, iar a patra, în italiană!.. Se înțelege, marea majoritate a evreilor simpli înțelege *Biblia* literalmente și tot literalmente pun în practică ceea ce pus literalmente în practică nu are sens; în schimb, evreii învățăți își pierd deja caracterul unilateral și exclusivist al spiritului. Mulți, foarte mulți să ar face chiar și creștini, însă îi jenează cîștigul. Evreii creștinați sînt primiți în serviciu și, cum sînt foarte capabili, au parte de cinuri și decorații și, în genere, de diverse avantaje, încît cred foarte rar în sinceritatea trecerii la religia creștină... Cît de strîns sînt legați între ei! Înțrețin aici, din mijloace proprii, o școală evreiască și un excelent spital; în genere, sînt deosebit de filantropi, iar la aceasta îi îndeamnă chiar și dorința de a le arăta creștinilor ce pot, creștini care, fără să acorde importanță acestui lucru, continuă să-i numească jidani afurisiți, să se sfîșie unul pe altul și să trăiască cu totul împotriva învățăturilor lui Hristos... La o adică, e neîndoios faptul că situația istorică dureroasă a evreilor le-a ticăloșit caracterul, orientîndu-le spiritul înspre cupiditate, înspre singura răzbunare, înspre singura putere și autoritate ce le era accesibilă. Mi-au arătat un discurs improvizat, al unui oarecare Sterne. Există în el o secvență puternică, care începe așa: „Sîntem calomniați îngrozitor!..” Săptămîna aceasta am fost, într-una din seri, la o familie de evrei, am găsit acolo oameni foarte cultivați, și nu doar bărbații, ci și doamnele; în serile de iarnă, la ei se fac lecturi cu voce tare, iar în ajun, doar ce-au terminat *Suflete moarte*. Cu toate acestea, îmi voi păstra tot timpul chemarea de rus și de creștin ortodox în fața lor, fără să fiu atras cîtuși de puțin de îspita educației general umane, căci, după cum am mai scris, nu sînt elini, nici iudeu⁵⁴, ci sînt – nu cosmopolit, ci creștin... Directorii școlii lor m-au rugat să notez vizita mea în albumul lor ; i-am refuzat, dar n-am avut încotro, am întocmit o poezioară, pentru care am furat cîteva versuri chiar de la mine și în care, dînd glas ideii că educația îi va smulge de sub dominația prejudecăților naționale și-i va aduce la Creștinism, spun:

Am cugetat: în bine înflorească
Cunoașterea în anii lor cei cruci,
Și al prejudecății lanț cît mai curînd
Sfărmăt să fie de libertatea altei învățături!
Își va purifica Israelul datinile sale
În văpaia științei înțelepte,
Și din nou vor înălța învățătura dragostei
Sfintele sunete evreiești! §.a.m.d.

⁵⁴ Trimisă, desigur, la *Epistola către Galateni a Sfîntului Apostol Pavel*, p. 3, 28.

Cu bine, totuși, dragii mei tată și mamă, vă sărut mîinile și vă felicit cu prilejul Anului nou. Îți îmbrățișez pe Konstantin și pe surori. Nu știu cînd veți primi scrisoarea de la mine...

Al dv., *Iv. Aks.*

Abstract

In the short line of Russian writers who left valuable notations about Bessarabia and the Danubian Principalities there is also the name of Ivan Aksakov, an author almost unknown within the Romanian culture, but greatly beloved and appreciated by Russians; a poet and critic first, Ivan Aksakov also numbers among the most awesome newspapermen from the second half of the 19th century. Before anything else, our aim is to follow Aksakov's eye over the Romanian border. However, we have enhanced not only the writer's perspective on the Romanian society and mores, as attested by his letters, but also the marked biographical features of Aksakov's writing which, making use of autobiographical elements, portrait techniques (owing much to the tradition of physiognomies), travel accounts, and memoirs, bring to the fore the worldly man's image.

Keywords: Ivan Aksakov, Russian writers, 19th century, Romanian society, notations about Bessarabia and the Danubian Principalities.

COMPTE RENDU / BOOK REVIEWS

MIRCEA ANGHELESCU, *Poarta neagră. Scriitorii și închisoarea [La porte noire. Les écrivains et la prison]*, București, Cartea Românească, 2013, 256 p.

Dans une démarche qui articule l'histoire de la littérature et l'anthropologie littéraire, l'ouvrage de Mircea Anghelescu, professeur de littérature roumaine et orientaliste de longue date, cherche à investiguer les représentations littéraires d'une réalité qui, à elle seule, rend compte d'un état précis de la société : la prison d'une époque vue comme l'une des représentations de choix pour l'époque en question. L'étude est conçue en privilégiant cette lecture, mais elle garde l'effort métonymique dans des cadres raisonnés et raisonnables : à travers deux parties (la deuxième, avec sept études de cas des écrivains emprisonnés pour leurs convictions politiques et/ ou leurs écrits) et un très intéressant épilogue, les témoignages sur le régime carcéral sont lus en tant que marques du difficile trajet de la modernisation sociétale du pays. Assumé comme « préhistoire » de la littérature carcérale, l'ouvrage se propose, ouvertement, de répertorier les occurrences de l'expérience pénitentiaire dans la littérature roumaine d'avant l'instauration du régime communiste – le parcours, chronologiquement irréprochable, s'achève en 1948.

C'est un choix structurel qui parle davantage et à rebours du changement radical de la société roumaine pendant la période communiste. Arrêter l'histoire avant le moment de la généralisation du système répressif c'est le choix le plus productif si on veut vraiment répondre à l'une des questions essentielles de cet ouvrage : « qui avaient été les précédents, les éléments préparatifs non seulement pour l'apparition de ces outils de la déshumanisation [des geôliers, des juges, des responsables politiques], pour leurs terribles actions, parfois prémeditées, mais également pour notre inertie, pour notre inaction, soit-elle au moins intérieure [...] ? » (p. 12). Choix productif, certes, puisque moteur d'une analyse riche et plurielle : chercher dans les représentations littéraires du système carcéral les enjeux d'une ‘défaite’ collective présuppose, d'une part, assumer pour la littérature (de témoignage et de fiction) le statut d'« archive » des tableaux socio-historiques vivants, et d'une autre, tenter une audacieuse analyse (à peine esquissée mais tout à fait pertinente au moins pour la période de l'entre-deux-guerres) d'une communauté de lecteurs actifs, une communauté d'usage de la littérature capable de produire un effet social clairement observable pendant l'époque d'après 1948.

En quête de possibles réponses à sa question centrale, l'ouvrage propose deux axes : d'une part, une analyse ordonnée chronologiquement des témoignages littéraires sur la détention, surtout sur la détention politique, toujours doublée d'une réflexion sur les conditions et les comportements sociaux qui ont rendu possible cette profusion de textes (mémoires de prison, articles de presse, correspondance, romans) et, d'une autre, un regard sur les occurrences du thème de la prison dans des textes ‘canoniques’ de fiction, signés par des auteurs qui n'ont jamais connu le régime pénitentiaire. Les deux axes se voient unifiées dans un seul et même effort de rendre plus visible un certain état des représentations du vécu à la fin de la deuxième guerre mondiale : complètement bouleversés, pris par surprise puisque jamais tout à fait familiarisés avec la terreur arbitraire, « des milliers et de dizaines de milliers de gens, qui ne se seraient pas imaginés pour rien au monde un tel sort, étaient arrivés, pour des raisons politiques, à peupler les prisons, jadis remplies seulement par des voleurs, des escrocs et des trafiquants » (p. 249).

Les conditions pour un tel bouleversement sont soigneusement mises en lumière par M. Anghelescu. Le trajet historique commence par un découpage de la période prémoderne (XVI^e et XVII^e siècles), avec des portraits des prisonniers ou des exilés roumains dont les mémoires ou la correspondance de prison sont devenus soit des *monumenta linguae* (c'est le cas de la lettre du soldat Cocrișel, l'un des premiers textes connus du roumain) soit des témoignages – tardivement découverts – de la pratique de l'écriture artiste comme expression de l'espérance « qui dépasse l'épaisse muraille

de la geôle, symbole originaire de la fin » (p. 31). Pour le XIX^{ème} siècle, l'attention du chercheur se déplace vers la question de l'exil, forme autochtone d'emprisonnement pour les délits d'opinion : l'emprunt du modèle français (jamais tout à fait accompli) d'un « quartier politique » à part engendre environ 1848 toute une série de textes des exilés politiques, hommes de lettres et journalistes, qui thématisent leur propre expérience d'ostracisés. Le regard vers cette collection de témoignages – qui dépassent le moment révolutionnaire avec N.T. Orășanu et ses *Emprisonnements politiques* [*Întemniările mele politice*], 1861 – est simultanément l'occasion de mettre en avant les différences entre les deux régimes pénitentiaires : si le bagne reste toujours un lieu affreux où les forçats entrent pour ne plus jamais en sortir, l'exil politique roumain (d'habitude, à court terme) est un peu plus grave que de plaisantes vacances à la campagne ou dans un monastère. La condamnation pour des délits d'opinion restreint ses représentations littéraires à des souvenirs d'une petite vie sans trop de souci, en tout cas sans aucune figuration de la terreur. L'enfer du pouvoir discrétionnaire et de la punition aléatoire est ailleurs : dans les romans autobiographiques des écrivains comme C. Dobrogeanu-Gherea ou C. Stere, condamnés dans la Russie des tsars et exilés en Sibérie. Un tel avant-goût se serait rendu infiniment utile dans les décennies à venir, mais leurs romans seront trop peu pour forger une véritable représentation de la souffrance et de l'injustice collective.

Les conditions administratives et sociales changent pendant la période de l'entre-deux-guerres, mais les auteurs emprisonnés, constamment attirés par la misère du monde de la taule, restent pour ainsi dire bloqués dans le descriptif de la matière qu'on 'utilise' dans la littérature pour ses effets inédits et truculents ou au moins pour son sensationnel journalisme. La condamnation politique est, tour à tour, une occasion d'exercer l'art de portraiturer la pègre (c'est le cas de T. Arhezi, dont le titre du recueil de 1930 est emprunté par M. Anghelescu pour son volume à soi), un moyen de dénoncer un système politique coupable, parmi d'autres chefs d'accusation, de jeter les mineurs dans la même prison que les adultes (dans les mémoires publiés en feuilleton par N.D. Cocea, journaliste et écrivain condamné à 18 mois pour un délit de lèse-majesté) ou un prétexte pour des charges ironiques contre la vieille institution de l'Académie (dans le cas de Geo Bogza, poète de l'avant-garde roumaine emprisonné pour un poème 'pornographique') etc. Pour tous les témoignages répertoriés dans la deuxième partie de l'ouvrage, dévoiler un monde sordide et le mettre devant les yeux du public semble le résultat d'un double effort : besoin d'étaler – en artiste – une expérience mémorable et également devoir civique de dénoncer – en intellectuel – l'injustice du système. Mais c'est une audace étroitement circonscrite à son époque et restée dans son descriptif – ou au moins on la déduit comme telle à travers l'épilogue, mis sous un titre interrogatif : *Et alors, la littérature ?*. Dans ses dernières pages, l'ouvrage prend le temps d'interroger les correspondances entre les témoignages de prison et les fictions qui thématisent la prison depuis l'aube de la modernité littéraire roumaine jusqu'à la veille de la dernière guerre mondiale. La conclusion est désarmante : les deux tracés restent tout à fait parallèles, la fiction et le vécu ne se répondent pas (si jamais ?). C'est un rendez-vous manqué, selon les mots de M. Anghelescu, qui pousse la démonstration vers un petit exercice d'imagination et s'interroge pourquoi des personnages littéraires assez connus dans la littérature roumaine (Puiu Faranga, Ladima, Gheorghidiu) ne sont pas, dans le temps de leurs histoires, « projetés sur les murs sombres de la prison » (p. 245). La réponse avancée par l'auteur est mise sous le signe de l'impuissance partagée entre le romancier et le lecteur : « la prison n'est pas encore un espace convenable, qui puisse attirer l'attention et la compassion du public [...]. Le lecteur de cette époque arrive facilement à s'imaginer sous les traits d'un héros de guerre, d'un heureux aventurier ou d'un minable fonctionnaire sans avenir, mais il n'est à aucun prix capable, ni même par erreur, de s'imaginer être jeté en prison » (p. 245). Si l'hypothèse de l'auteur est viable, on se trouve devant une communauté de lecteurs qui utilise la littérature dans son régime d'exceptionnalité individuelle, sans regarder la fiction comme ayant de rapport avec les mécanismes du collectif. On ne retrouve nulle part – ni du côté des auteurs, ni de celle du public – une représentation intensément spiritualisée de la souffrance, de la culpabilité ou de l'injustice. De cet angle, l'instauration de la terrible « société punitive », pour emprunter un mot de Foucault, aurait été possible dans une certaine mesure puisque

la littérature roumaine avait failli à sa grande tâche de préparer le collectif à la terreur. Ce serait une nouvelle étrange défaite, dans une nouvelle drôle de guerre.

Magda RĂDUȚĂ
University of Bucharest

DORIS MIRONESCU, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei [The Life of M. Blecher. Against Biography]*, Iași,
Timpul, 2011, 204 p.

In his first book, stemming from a thorough doctoral research, Doris Mironescu, an already well-known Romanian critic and academic, deals with one of the most fascinating writers of Romanian literary history, whose canonical trajectory has varied greatly along the previous half-century. Many years forgotten and his books prohibited during the first part of the Communist regime, the prose writer and essayist M. Blecher has slowly ascended to critical acclaim since the 70s, to the extent of being regarded today as a leading author of Romanian interwar literature. However, the critical consensus about his aesthetic value has not dispelled the halo of mystery around his work, which remains partially unclassified, although being alternatively dealt with in terms of Surrealism, existentialism, authenticism. The tragic circumstances of his death added to his aura, as Blecher's life and creative work was mined, and ultimately cut short at the young age of 29, by osseous tuberculosis. In a depart from most critical studies of M. Blecher, which have been dominantly stylistic or narratological, Doris Mironescu approaches the author from a biographical perspective. The critic considers his subject against smaller or larger backgrounds, from the particulars of his slowly degenerating health situation to the atmosphere of the North-Eastern provincial native town of Roman and to the bigger picture of the interwar Romanian culture, with its ideological movements, literary trends and aesthetic models.

Although structured chronologically, following the course of Blecher's few years, the book is not a traditional biography. Actually, Mironescu builds a nuanced concept of biography, aware of the fact that no text, be it as objective as possible, "could restore the real presence of a man". Indeed, the present biographer has access to the previously living man only through various documents, personal letters, anecdotes recounted by friends, literary portraits and so on, all of which he should recompose, but also interpret, in a coherent manner. In consequence, Mironescu will employ two basic types of "biographical" sources: documentary and fictional, and this enables him to shift the focus from the mundane aspects of Blecher's life to the development of his aesthetic sensibility. The critic observes from the very beginning that a writer's biography is multilayered and can be read in the physical circumstances of his life as well as traced in the cultural atmosphere of his epoch or even along his fictional work. In fact, Blecher's own fiction seems to bear a certain autobiographical imprint and in his three major works – two of which are written in the first person – the notions of "writer", "implicit author" and "narrator" often seem to overlap. This is why, in this case, contrary to the classic Sainte-Beuvian approach, the work might come to provide information about the writer's life.

The first part of the book traces the rise of Blecher's literary sensibility and taste. The writer is born in a Belle-Époque Romanian province, and many scenes of his future literature, together with its feelings of melancholy, stillness or isolation would be linked to that primary context. The small and sleepy town of Roman, far from the modernist centre of Bucharest, has a crepuscular atmosphere, which would constantly fuel Blecher's artistic vision, often embedded in the child's perspective of innocence and cruelty. However, the writer's aesthetic destiny is triggered by his avid reading and his early involvement on the cultural scene of his time. Unfortunately, this happens simultaneously with the outbreak of his terrible disease, whose first signs darken the otherwise euphoric faculty years

spent in Rouen and Paris. From this point on, Blecher's life would irreversibly change, both in terms of his declining health and of the radicalization of his literary drive.

The next part of the book depicts the moments of these two intertwined all-consuming processes. On the one hand, the young and promising writer is forced to spend long years in sanatoriums (from Leysin or Berck) and, just like *The Magic Mountain*'s patients, becomes gradually confined to a body cast and a wheeled box. His terrible experience intensifies the perception of corporality and the tragic sense of existence that are apparent all through his texts. But it also challenges the writer to take a moral distance in his aesthetic perspective, which is clinical, but intellectualized, rejects the excessive sentimentality and the pathos. In this respect, Doris Mironescu argues convincingly against any associations with the Romantic myth of the "diseased genius" and its subsequent glamorization of suffering. On the other hand, despite being immobilized, M. Blecher spares no effort in trying to maintain a normal creative rhythm, by making literary contacts, improving his readings and getting involved in the artistic currents of his time. His correspondence with French Surrealists (like Andre Breton), his active participation in the Romanian avant-garde movements, his constant journalistic interventions or his interest in other arts (like painting) prove altogether the author's awareness of his literary project and a conscious strategy of affirmation.

As a consequence of that, the first basic merit of Doris Mironescu's book is to circumscribe, through a "biographic" detour, Blecher's place on the literary chart of his generation. Romanian interwar literature – more exactly, that of the fourth decade of the century – was disputed between an authenticist, existentialist wave of prose and the energetic experimentalism of the avant-garde. Although his work shares features of the both, Blecher remains closer to the latter, as the concrete experience of his illness heightens his distaste for any form of literary exhibitionism or crude confession. Mironescu observes that the writer constantly tries to transfigure and surpass the "autobiographical" matter at his hand by using some typically avant-garde ways of expression. He never writes instinctively, but always premeditates his rhetorical effects. Even when writing in the first person, Blecher pushes the boundaries of subjective narrative genres, trying to grasp the universal significance of the "irrational" human condition, built on frail conventions of existence.

This critical, analytical thread explains the other major achievement of Doris Mironescu's book, which innovates within the limit of its genre. As already pointed out, the author refrains from „voyeurizing” his subject matter. Only with caution and discretion does he stop at the concrete, increasingly sordid, details of Blecher's sufferings and dying, but focuses instead on the drama of writing, on Blecher's pains of creative birth. As a result of that, the ultimate subject of Mironescu's book can be considered the work, rather than „the life” of M. Blecher. It is, however, a sort of indirect criticism, which, though avoiding to face Blecher's literature directly, approaches it through multiple documentary channels in order to highlight its genetic moments. Despite the book's paradoxical subtitle (*Against biography*), Doris Mironescu does not elude the relevance of a biographic turn in literary criticism, but reveals, in a New Historicist spirit of suspicion, the interplay and unpredictable relations between biography and fiction. All in all, the critic provides the rich „intellectual biography” of M. Blecher and situates him within his cultural-literary – rather than strictly „personal”- context of „life”.

Adriana STAN
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

GEORGE NEAGOE, *Asul de pică: Ștefan Aug. Doinaș* [L'as de pique : Ștefan Aug. Doinaș], București, Cartea Românească, 2013, 336 p.

Dans son volume, *Asul de pică : Stefan Aug. Doinaș* (*L'as de pique : Ștefan Aug. Doinaș*), George Neagoe s'intéresse au parcours littéraire et idéologique du poète Ștefan Aug. Doinaș et fait une systématisation des publications de l'auteur tout en révélant son évolution dans le contexte trouble des années du communisme. L'accent est mis sur les implications politiques de la carrière de Doinaș, surtout sur la collaboration avec la Securitate, collaboration qui justifie ses options et ses attitudes esthétiques. Les nombreuses références aux notes informatives du dossier de Doinaș soutiennent la démarche critique de Neagoe tout en permettant aux lecteurs de considérer le volume une fiction sur la biographie, ou bien d'opérer une distinction entre la vérité et le mensonge.

La question mise en évidence par le livre de G. Neagoe, est de savoir si la biographie est encore une forme de clarification identitaire. L'exemple de Ștefan Aug. Doinaș montre que l'idée même de biographie (littéraire) ne peut être considérée comme un simple outil, mais plutôt comme une modalité d'accéder aux informations plus ou moins mystifiées. Le parcours littéraire et existentiel surpris dans ce volume est une radiographie du discours sur la biographie de Ștefan Aug. Doinaș, inséré parmi des échantillons de « vérité », parfois contradictoires et bouleversantes, dont on ne peut pas choisir un qui soit crédible. Cette contextualisation dubitative et toujours instable favorise la dispersion de l'ego et, donc, l'apparition de plusieurs masques. Mais, ce qui devient vraiment problématique c'est, d'un côté, la contamination du texte littéraire avec ces principes, qui ne sont pas compris particulièrement comme subversives, mais plutôt en tant qu'adhésion, soit-elle formelle et frivole, aux modèles imposés. D'un autre côté, une attitude négative pourrait être interprétée comme l'indice d'accepter l'idéologie de la même manière dont une attitude soumise à la norme peut constituer l'indice de la rupture avec celle-ci. En ce cas, le portrait de Ștefan Aug. Doinaș représente l'expression de l'incertitude, donc la biographie a toutes les chances de devenir une véritable fiction, malgré le désir d'exposer la réalité.

En fait, George Neagoe marque un type radical de problématisation. C'est pour cela que l'exemple choisi déstabilise les délimitations classiques, en soulignant que l'œuvre n'est pas toujours déconnectée de la biographie personnelle et qu'on ne peut pas la séparer du contexte historique. D'ailleurs, le livre offre au lecteur une vision libérée de préjugés et introduit une altération dans le champ de la compréhension de la notion de biographie littéraire, du destin intellectuel, de la perspective sur la carrière en tandem avec la vie privée. En ce cas on peut parler de « publique » et « privé » par rapport à l'œuvre même de l'écrivain. Il y a des textes écrits en accord avec les exigences du domaine public/ de l'idéologie, comme il y a aussi des textes écrits comme expression de l'espace privé même. Ainsi, la parole « privée » n'exprime pas seulement l'intimisme ou l'individualisme – c'est-à-dire une expérience artistique authentique et radicale –, mais elle souligne aussi le sens « privatif », dépourvu de l'opportunité de s'exprimer et de s'exposer pleinement en public, du point de vue esthétique. Mais c'est vrai que l'espace de l'expression personnelle dans une idéologie totalitaire est, par excellence, un espace vide de sa propre substance, coupable de ce formalisme qu'il condamne comme marque de l'idéologie contraire.

Dans le cas de Ștefan Aug. Doinaș, on a affaire à un triple réseau d'avatars qui s'entrelacent les uns aux autres et créent une image comme un palimpseste d'identités superposées. Le poète, l'exilé, le prince-consort, l'informateur, le dissident, le stratège, le génie du réalisme socialiste (avec le pseudonyme Ion Motoarcă) sont autant de masques interchangeables, appliqués en fonction des modifications du contexte historique. En effet, on ne peut pas dissocier l'image de Ștefan Aug. Doinaș de ces altérations qui semblent représenter l'essence même de son identité. L'image publique, avec tous ses aspects, se substitue à la vie vécue ou, au moins, la met dans l'ombre. Les valeurs idéologiques remplacent « être » avec « paraître », ce qui détruit, depuis le début, les exigences substantielles, en évoquant toute une série de principes formels pervertis. Aussi le livre de George

Neagoe offre-t-il une image très particularisée et détaillée de l'époque. Les disparités sont révélées avec véhémence et il suffit de lire les extraits des notes informatives ou les témoignages qui se trouvent dans les entretiens/ livres pour remarquer les contradictions et les polémiques internes et externes à la fois, les mystifications faites avec intention, l'invention de la vérité comme du mensonge.

Le lecteur trouve ainsi dans le livre une bibliographie des œuvres de Ștefan Aug. Doinaș, accompagnée des références à la poésie de Doinaș parues dans les quotidiens de l'époque, nous permettant de suivre de près le parcours littéraire et en parallèle le parcours existentiel de la personne publique impliquée dans la politique. Il y a un manque d'élégance et de finesse au niveau formel du discours critique, ce qui parfois tend à altérer sa substance et la subtilité est souvent mise entre parenthèses par un désir trop puissant d'exprimer les vérités.

Entre héroïsme et moralité, entre jouer et justifier un rôle qu'on assume ou qui nous est imposé, George Neagoe divulgue les mécanismes fins de la dissimulation et du compromis. C'est pourquoi tout le parcours existentiel-littéraire de Ștefan Aug. Doinaș a comme but de regagner le droit à la voix. Après avoir représenté avant le communisme un aspect corrélatif à la valeur esthétique, le privilège de publier se transforme en parcours idéologique, un parcours qui ne se place plus sous le signe de l'écriture, mais qui reste à apprêhender en tant que rapport concret avec les réalités de l'époque. Le début remis de l'*Alphabet poétique* – le volume qui aurait dû représenter le début éditorial de Doinaș à la fin de l'année 1947, après l'obtention du prix *Sburătorul* décerné par la revue dirigée par Eugen Lovinescu – devient ainsi une sorte d'avortement intellectuel provoqué, dont les traumatismes ont généré la déviation du parcours initial. Le rapport œuvre/ carrière transforme le succès de la publication d'un volume en acte de valorisation esthétique implicite, et c'est précisément cette privation implicite du succès qui semble avoir conduit Doinaș sur un autre chemin, en modifiant ainsi dangereusement la perspective.

D'ailleurs, dans la vision de George Neagoe, le contexte littéraire sublime le contexte historique. L'appartenance au Cercle littéraire de Sibiu, le désir incessant des membres de fonder une revue, l'analyse des modèles de l'époque (comme T. Arghezi et L. Blaga) et le passage au discours idéologisé, déterminent non seulement une réaction de résistance, mais aussi une réaction de rapprochement à ceux qui détiennent le pouvoir politique paradoxalement rétractile, par ce qu'elle ne contient pas les attitudes d'une adhésion authentique au régime. Oscillant entre collectivité et individualité, entre volonté artistique et volonté politique, Doinaș valorise l'option partiellement commode et partiellement restrictive de « l'exile intérieur », et joue, en échange, une boutade identitaire. Ion Motoarcă, Ștefan Aug. Doinaș et Ștefan Popa ne sont que des simples dénominations d'une même écriture qui s'est affirmée, de manière implicite, comme très versatile. De surcroît, le procès pénal avec des fondements idéologiques qui a envoyé Doinaș en prison ne représente qu'une étape de transition vers l'apparition d'un nouvel avatar, « Andrei Golfin », voix derrière la voix, qui ne fonctionne pas comme réflexion, mais comme riposte, ni comme rivalité à proprement parler, mais comme incorporation conflictuelle. La série de compromis faits pour être publié, la suite de journaux/ revues pour lesquels Doinaș a écrit – *Teatrul* (*Le Théâtre*), *Familia* (*La Famille*), l'impossibilité de regagner le droit à l'identité (le droit de signature) ont fait naître de l'absence de l'identité les fantômes d'un ego privé de soi-même. En d'autres termes, Doinaș s'est inventé une existence de compensation, en attendant la récupération de l'existence véritable. D'ici on peut déduire que l'identité, soit-elle biographique ou littéraire, n'est pas un acte tout simplement de présence, mais un acte de présence publique – donc une image, une projection qui a toutes les chances d'être multipliée comme l'expression du devenir.

Présenté pourtant de cette manière, le profil de Ștefan Aug. Doinaș n'exprime pas l'authenticité de la pluralité identitaire, mais précisément sa réflexion monstrueuse qui assume des formes hétérogènes. Le caméléonisme de Doinaș se reflète dans les structures esthétiques de l'écriture mais aussi dans la double réception, également comme être soumis au régime et comme celui qui en divulgue les mécanismes. Connu toujours comme l'auteur du « Mistrețul cu colți de argint » («Le sanglier aux crocs d'argent»), lié donc à sa jeunesse littéraire et à l'appartenance au Cercle de Sibiu,

Doinaş, poète d'extraction livresque par excellence, est en même temps, l'auteur des « Sonetele mâniei » (« Sonnets de la colère »), « Vântăoare cu şoim » (« Chasseurs avec faucon »), « Seminţia lui Laocoon » (« Le peuple de Laocoon »), « Cartea mareelor » (« Livre des marées ») et l'auteur des textes d'Ion Motoarcă. Il est celui qui écrit les notes informatives, mais il pose également en dissident, plus ou moins authentique, lors du dialogue avec Monica Lovinescu et Virgil Ierunca à la Radio Europe Libre. Il est celui qui voyage légalement à l'étranger depuis qu'il avait assumé un « exil intérieur » et un « exil interne », en jouant un rôle qui favorise seulement soi-même. En fin de compte, on peut affirmer avec George Neagoe, après avoir suivi la ligne réalité – virtualité – incertitude, que Doinaş a pratiqué une politique fluide de la littérature (il a été un « politicien de la littérature ») et a toujours mis un masque à la vérité (du discours), selon la métaphore récurrente du « cheval de Troie ».

Gianina DRUȚĂ
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

LIANA COZEA, *Al doilea Eu [The Second I]*, Bucureşti,
Cartea Românească, 2013, 241 p.

Liana Cozea's second book represents a continuation of previous projects revolving around diary and diary writing, as it is published after the study *Confesiuni ale eului feminin* (*Confessions of the feminine self*), released by Paralela 45 Publishing House in 2005. Defined by a self-professed subjectivity in the choice of texts included in the study, Liana Cozea's research highlights key moments of inner development and growth that Romanian writers and academics have confined to the pages of their journals. Taking diary analysis as a starting point, the book defines the structure of diary writing as that of a text that has a projected outcome and a potential audience. At the border between an objective transcription of events and a novel-like fictionalization of personal experiences, the texts chosen by the author for analysis make up original and compelling portraits of several influential Romanian women: Maruca Cantacuzino-Enescu, Nina Cassian, Gabriela Melinescu, Ioana Em. Petrescu and Alice Voinescu.

The book is structured to assign each chapter to one female writer, the order being alphabetical. The first chapter is consequently reserved to Maruca Cantacuzino-Enescu. This particular diary not only showcases the intricate self-portrait of the writer's interiority, but also paints the picture of the time in which it was written. The volume *Umbre şi lumini. Amintirile unei prinţese moldave* (*Shadows and Lights. Memories of a Moldavian Princess*) displays a unique gift for memoir writing, subtle irony and refined humor. Whether she talks about the influence her mother had in her upbringing, or whether she describes Ilie the cook, Maruca Cantacuzino-Enescu has a particular talent for bringing portraits to life. When it comes to speak about times she proves an impartial observer, but the space of childhood is described in a fictionalized manner. Memories about her parents are structured more like stories with an omniscient narrator who only rarely participates in the events. The study also tracks the writer's self-images, her love interests and the way the „other” has shaped her personality.

The second chapter is concerned with the diary writing of Nina Cassian. Liana Cozea attempts to discover the hidden mechanism of Cassian's compromise with the communist régime. Through a comparative analysis of the journals written before the 70s and those from 1989, the researcher establishes that Cassian's attempts to justify her political implications were, in reality, half-concealed attempts to truthfulness. Liana Cozea finds hard to accept the argument that Cassian adhered to communism as a reaction to fascism, an ideology whose sole purpose was the annihilation of the human being. Reflexive questions about the need for diary writing, meditations regarding her

potential reader – all are proof of a highly critical person, a person who should have been able to direct her reflection past the field of poetic endeavors, to her political choices. But Nina Cassian did not do this, and the author discusses the duplicity in her two journals. There is a play between two very different life choices and an attempt to the sublimation of the two through the careful charting of the discontinuities that are part of a written memoir.

The most extensive chapter deals with the five volumes of *Jurnal sudez* (*Swedish diary*) by Gabriela Melinescu. Seen as a profound effort toward self-knowledge, the diary is built from the start with the thought of publication in mind and it represents a true literary masterpiece. Gabriela Melinescu discusses here her relationship with creativity and creation, the difficulty of writing in another language, but also aspects of personal life, traumatic experiences, such as her father's suicide, her exile, the experience of love and being in love (first with the poet Nichita Stănescu and later with René Coeckelberghs). Liana Cozea constructs an analysis determinately based on close reading, the amount of quotes being particularly high in this chapter. One aspect the author focuses on is Melinescu's difficulty to write in two or even three different languages. Liana Cozea discusses the relativity of personal identity by saying that writing in a foreign language means, for the writer, to expose herself to a great danger, that of becoming someone else. The same duplication of the ego results from the double experience of exile. On the one hand there is a spiritual exile within one's own country, a country fraught by an oppressive political regime, on the other hand there is self-inflicted exile, the exile of choice, which means being a perpetual stranger in another country.

The fourth chapter discusses Ioana Em. Petrescu's diary and starts from the assertion that it should not have been published at all. This is a diary of emotional instability and frailty, a distillery of a writer's most intimate flaws and weaknesses who would never have written about such things had she known that they would eventually be brought to the public eye. For Ioana Em. Petrescu the diary is a space where one can speak to oneself, argues Liana Cozea. It is the domain of emotional escapes; there is a permanent need to understand oneself in the pages of this diary, an incessant row of questions about the nature of the "I". A permanent ambition towards self-discovery is present below the surface of the text. Ioana Em. Petrescu's preoccupation for her own writing is also something that Cozea dwells on: the doctoral paper that was written with joy and complete clarity, the texts about Eminescu which consumed the author viscerally, much like the disease that marks her life from the age of twenty. All of the above represent, for Liana Cozea, signs of an intimacy that did not ever wish to be disturbed by the scrutinizing eye of the reader.

Alice Voinescu's diary spans the last chapter of the book. Much like Gabriela Melinescu's diary, it was written with the clear intention of publication in mind. The author chooses, for instance, to stop writing for a couple of months because the aspirations and views of those who will read her thoughts do not match her own. Liana Cozea remarks the particular structure of this diary which starts off as a confession and ends up as an epistolary novel addressed to Voinescu's husband, Stello. Moreover, there are two types of text in it: one written in the fashion of lament, which deplores the incompatibility between the author and her husband, and one of nostalgia and forgiveness, characteristic of the time after Stello's death. This tragic event shatters all previous barriers and opens wide the gate of confession. Alice Voinescu's diary turns caustic and ironic at times, the leitmotif here being that of failure and emotional insecurity. Liana Cozea also identifies a second phase of the memoir, more balanced and intellectually-oriented. Alice Voinescu becomes preoccupied with contemporary art and forms opinions on aspects of culture that surround her. She finds, for instance, Ionesco's plays to be obscure and void of any substantial meaning.

Liana Cozea's study reveals the intimate "I" of diary confessions. Her interest in the memoirs of these feminine personalities is reflected by the extremely close analysis. What occupies center stage here is not the critical discourse itself, but the life and experiences of the women that have written about themselves. The research manages to combine events from all of the authors' lives with the historical contexts that encompassed them. The accent is constantly placed on the portrait of the person who wrote the diary and on the interior mechanism of diary writing. The inherent expressive

nature of any type of diary writing, the emotional investment of the author, the fascinating process of conveying all the vibrancy of existence in written form are the core ideas of Liana Cozea's study.

Mara SEMENESCU
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

ANTONIO PATRAŞ, *Scriitorul și umbra sa. Geneza formei în literatura lui E. Lovinescu [L'écrivain et son ombre. La genèse de la forme dans la littérature de E. Lovinescu]*, I-II, Iași, Institutul European, 2013, 265+250 p.

L'enjeu de l'étude de A. Patraş est le procès de configuration de la personnalité du critique roumain E. Lovinescu (1881-1943). La recherche est destinée à continuer et à compléter le cycle d'essais dédié aux « personnalités » des critiques modernes. La notion a été lancé dans *Ibrăileanu. Către o teorie a personalității*, (*Ibrăileanu. Vers une théorie de la personnalité* 2007) et devrait se clore, selon l'annonce de l'auteur, par une réflexion sur l'œuvre d'un autre critique, G. Călinescu (1899-1965). La sélection de ces auteurs n'est pas indifférente – G. Ibrăileanu (1871-1936), Lovinescu ou Călinescu sont des écrivains qui doublent leur activité critique d'une intense activité littéraire. Dans l'essai de 2007, ce que comprenait la sphère vaste et un peu imprécise de la « personnalité » était un rassemblement des documents relativement hétérogènes (aphorismes, roman, cours universitaires, analyses critiques, chroniques etc.) à la recherche d'une formule singulière et unitaire de figuration morale du soi.

Conçue dans le même esprit, « la genèse de la forme », annoncée dans le sous-titre de l'essai sur E. Lovinescu, propose la reconstruction de l'atelier de création et d'analyse de l'évolution interne des formes dans la carrière du critique. Il s'agit d'une approche de la littérature à travers une perspective explicitement psychologique, « en tant que phénomène global, une manifestation concrétisée esthétiquement de la personnalité de l'écrivain ». A. Patraş relit les écrits de Lovinescu pour montrer que la genèse des formes avoue « quelque chose » sur la personnalité énigmatique de l'écrivain (goûts littéraires/ culturels, jugements de valeur, petits plaisirs coupables), en poursuivant les réactions affectives et les émotions du créateur en face de son propre objet littéraire.

C'est un atelier de création essentiellement hétéroclite. Lovinescu écrit ses mémoires, compose des récits ou des romans autobiographiques ; en plus, il fait des biographies romancées à partir de la vie « du poète national roumain ». Ce que souligne A. Patraş sont les rapports serrés entre ces textes et la sphère du « vivant ». Parfois, la source d'inspiration est constituée par les expériences tirées directement de la vie (comme les voyages) ; ainsi l'écrivain travaille ses notes de voyage (comme par exemple dans le récit *Un amour florentin*) par un procédé qui implique la mise en scène des événements vécus et la recréation de « l'espace de la mémoire » comme une « scène de théâtre » (p. 129). Néanmoins, le plus souvent, il s'agit tout simplement d'une prééminence accordée aux émotions. Dans ses *Mémoires* se reflète « le portrait public de l'auteur, la dimension apollinienne de sa personnalité» (p. 101). Par contre, « les écrits d'imagination (en particulier le cycle *Bizu* et *La vie double*) constituent, dans l'ensemble de l'œuvre de Lovinescu, le seul espace de la confession intime où la présence de l'ombre de l'écrivain se fait sentir » (p. 101).

A. Patraş montre – et c'est l'hypothèse centrale du livre – que Lovinescu construit sa littérature selon le modèle du mélodrame, une forme théâtrale fondée sur le déploiement du sentiment, en sorte qu'il fonde dans la fiction non pas une réalité, sinon une vibration affective. Dans une expression synthétique, la littérature doit « prendre des formes spécifiques qui traduisent esthétiquement la vie compliquée du sentiment » (p. 94). Exploitant des suggestions d'interprétation inspirés par Peter Brooks, Michael R. Booth, James L. Smith, Frank Rahill et Lothar Fietz, le critique définit « le

monde du mélodrame » par quelques traits : clarté (au niveau des situations, des personnages-rôles, du comportement, de la morale) ; optimisme (malgré la résolution par désastre de la narration); succession rapide des événements ; concentration sur les éléments externes, de l'intrigue ; distribution des rôles en fonction des schémas stéréotypes (le triangle femme vierge – personnage mauvais – sauveur).

Ainsi, en fonction de cette hypothèse, dans les romans de maturité de Lovinescu, la forme romanesque devient forme théâtrale, organisée en fonction d'un modèle dramatique qui légitime et structure la fiction. Le même modèle du mélodrame explique l'intérêt de Lovinescu pour un développement « pointilliste », comme effet structurant spécifique à la technique dramatique. La construction cyclique, répétitive, les situations narratives stéréotypées, la fragmentation (parallèle à la fragmentation de la vie), les personnages-type (réduits au « cliché ») – caractérisent une poétique fondée sur « le principe de la sérialité et de la multiplication » (p.168). Évidemment, l'émotion mélodramatique déforme le roman, en le théâtralisant : A. Patraş explique par cela l'insuccès du romancier, la raison pour laquelle ces écrits littéraires ont été envisagés comme un échec. Mais dans le cadre de la relecture proposée, le charme de l'œuvre littéraire de Lovinescu émane du même ressort poétique.

A. Patraş offre une perspective innovatrice sur la « genèse » des romans de Lovinescu, en cherchant l'originalité d'une œuvre et la singularité d'un créateur dans le procès complexe de sublimation de la fièvre existentielle. Le critique montre que toute approche de la création de E. Lovinescu ne peut se dispenser d'une perspective psychologique. C'est un déplacement significatif d'accent, de la fiction vers la vie, de l'auteur (en tant que fonction de l'œuvre) sur ses émotions – qui correspond à une prééminence de l'affectivité sur les conventions génériques.

Leontina COPACIU
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

CLAUDIU TURCUŞ, *Est-etica lui Norman Manea*
[*Norman Manea's Aesthetics*], Bucureşti, Cartea Românească,
2012, 272 p.

A monographic approach on Norman Manea's literary work had been awaited for a long time in Romania. Claudiu Turcuş's study *Est-etica lui Norman Manea* (*Norman Manea's Aesthetics*) filled in this blank. Moreover, it avoided commonplaces, and proposed a different – and not always comfortable – valorisation of Norman Manea's writings. For Claudiu Turcuş, the biographical study must not settle for identifying correlations between the text and its context, or for attributing aesthetical value based on an arbitrary connection between the text and the biographical element. It goes beyond all that, to capitalize the aesthetic mechanisms through which the text becomes a subversive reaction towards its confining context. The researcher instruments biography as a means to deconstruct both Norman Manea's problematic identity and the socio-ideological context in which the writer evolves.

From such a perspective, Norman Manea is taken out of the area of “second shelf” authors or of other ‘alternative’ literary canons and placed where he belongs, among the most important Romanian writers after the Second World War. For Claudiu Turcuş, labels such as ‘Hebrew’, ‘exiled’ or ‘obscure’ do not stand for aesthetic criteria. In fact, they become intricate mechanisms configuring a *sui generis* poetics. The researcher explains these things in the first section of his study, where he elaborates on the thesis of an *oriented* revisionism inherent to Romanian transition towards democracy (p. 7). The post-communist revisionism eludes any reassessment of Norman Manea's literary work, as it is contaminated by either *east*-ethical radicalism, or the generational pretext. As

Norman Manea is neither a canonical writer, nor an outsider to the Romanian literary canon, he is somehow insufficiently (a)typical to be reconsidered by the literary critique.

Claudiu Turcuş has two main objectives: on the one hand, a unitary interpretation of Norman Manea's literature, especially by circumscribing two key-concepts – the 'testimonial pact' and 'the biographised fiction' – and, on the other hand, a contextualization of the ethical discourse by appealing to socio-ideological analyses and to revealing the identity Norman Manea asserts. In his *Introduction*, Claudiu Turcuş re-enacts *The Odyssey of August the Sceptic*. The most important contributions in this section are a discussion on the infra-canonical process in Norman Manea's case, a theory about the double articulation of Norman Manea's literary representation, and a discourse on the classification of novels according to the criterion of subversion. All these refer to the relationship between author and Power, more specifically, the perversion of the mechanisms of Power through which aesthetic (in)validation is used as a means of pre-empting or, on the contrary, of excoriating the ideologically (mis)fit text.

The researcher identifies three varieties of subversion in the Romanian novels published during the communist regime: 'combative', 'passive', and 'retractile'. Norman Manea's writings would fit into the last category, by means of 'obscuring the epic flaw', 'the omnipresence of the theme of failure', 'the burlesque perspective' and 'the self-subversion' (pp. 27-28). This last type of subversion would imply more of an attitude of 'preserving normality' rather than a confrontation with the System (p. 28).

For Claudiu Turcuş, the concept of authorship is a multi-layered one. He operates with a fine dissociation between the writer's civic conscience – able to generate public and institutional contumacy –, and the aesthetic or the ethic one – themselves able to generate contumacy within-the-text, sometimes by resorting to certain forms of escapism as a means of preserving normality. One may say that the researcher displays an understanding of authorship close to Jérôme Meizoz (*Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, 2007, pp. 38-42). For the French theorist, the author does not exist as an individual having the unlimited freedom to write about anything and to be published in any circumstances. In fact, authorship as a concept hides a vast network of inter-conditioning entities – author, typographer, various institutions and interventions of all literary agents. If literature may be seen as a function of discourses on the world acting in a certain time and space, it is obvious that literature produced within the borders of a totalitarian system and acted upon by censorship – aside from the politically-engaged category – falls under the incidence of dismissal, respectively, of subversion.

The first chapter of the study, *The Aesthetics*, analyses Norman Manea's literary writings chronologically, and it circumscribes three stages in his evolution as a writer. The first stage corresponds to the 1969-1981 time span. It encloses forms of intra- or meta-textual subversion, from the characters' shortcuts, the conscience of captivity, the unfulfilled project or the fidelity to oneself as means of opposing the system, the merrymaking of conscience as therapy against the totalitarian circus or the alter-centrism understood as identity transfusion in order to ensure survival, to interpreting the hyper-codification and the unintelligibility of Norman Manea's novels as reserves towards the strategies of Power.

The central chapter gathers analyses of the novels *August Prostul* (*August the Fool*) and *Plicul negru* (*The Dark Envelope*), novels which differ from the earlier works both through their power of perspective and liberation, and through the context in which they are published, a paradoxical one because of the political manipulation of aesthetic autonomy against the writers themselves. The researcher restores and explains the two versions of the last novel, nuancing concepts and comparing the Romanian and the foreign readers' response.

Identity and genealogy are the themes of the volumes analysed in the last chapter. Claudiu Turcuş distinguishes between Norman Manea's multiple identities, and he retraces the limits separating memory – understood as 'decanted memory' – and discovery – 'biography in progress'. A subtle discussion concerns the status of the exiled, in comparison to the immigrant or the expatriate. Another point of the discussion regards the perspective of the hooligan – symbolic for Norman

Manea's marginality – from which introspection is enacted. Another series of observations touch the complementary – literary – genealogy, identified in *Plicuri și portrete* (*Envelopes and Portraits*), and valued as signalling an interdependence between culture and existence, from an ethic-philosophical point of view.

The second part of the research, *The Ethics*, inverts the poles of biography and literature. While the first part is concerned with the subversive means by which biography infuses literature, the outline of Norman Manea's ethical profile restores the repercussions literature has on life. The interview given by the writer in 1981 gives Claudiu Turcuș the opportunity to minutely reconstruct the literary, social, and ideological climate. Also, the researcher makes fine observations on the way malfunctions of censorship contribute to delegitimizing its very own existence. The controversy between Norman Manea and Silviu Brucan, in 1991, is representative. It shows a three step contesting strategy: 'to discredit', 'to misinform', 'to self-legitimate.' The strategy is symptomatic for two important moments during the '90s – the scandal caused by the essays *Happy Guilt*, in 1991, and *The Incompatibilities. Romania, the Holocaust, and a Rediscovered Writer*, in 1998.

The first text was an attempt to distinguish between two hypostases of Mircea Eliade. On the one hand, there is the talented writer, historian of religions, man of culture, a true emblem for Romanian culture, and, on the other hand, there is the anti-Semite Eliade, back in his youth. Norman Manea tried to temper the excessive enthusiasm surrounding Eliade's effigy, and to initiate a debate on the relationship between intellectual prestige and a writers' morality, in the Romanian cultural space. Nevertheless, his endeavour was perceived as an anti-national attack, and the author accused of a lack of understanding towards the Romanian culture and its main problems. Claudiu Turcuș discerns between Meizoz's 'postures' of the writer, between the man Mircea Eliade and the writer Mircea Eliade. In this manner, the researcher unveils the communication gap among Norman Manea and his Romanian fellow writers, at that time.

The latter text was favoured by the publishing of Mihail Sebastian's diary. Norman Manea is concerned with the way the Romanian elite deals with its anti-Semitic past, and with how the Jewish problem is confiscated and placed together with the problems of another totalitarianism – the communist one. This other possible dialogue fails, as the polemics dim into personal attacks, such as the controversy with Nicolae Manolescu.

Claudiu Turcuș warns the readers about the inherent risks of a monograph approach. The highest of them would consist of including not only valuable facts, but also marginal ones. This lack of selection dismisses any history of values. Also, Claudiu Turcuș benefits from the access to Norman Manea's private archive. The researcher makes use of important documents. For instance, he resorts to Manea's unpublished correspondence in order to deconstruct Monica Lovinescu's view on the Romanian writer in her diary.

Cristina GOGĂȚĂ
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

EUGEN SIMION, *Genurile biograficului [Les genres du biographique]*, I-II, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, 362+430 p.

Longtemps, l'histoire littéraire, la critique des idées ou l'histoire des mentalités n'ont pas eu, dans l'espace roumain, une réception compréhensive du ce qu'on appelle la « littérature biographique ». Même si le débat autour de la « littérature subjective » existait déjà entre les deux guerres, une ample recherche qui offre une taxonomie du biographique était encore à attendre. Une véritable découverte de ce genre dans les études littéraires roumaines ne se produit qu'après la chute

du régime communiste, en 1989. C'est à ce moment-là, grâce à la redécouverte de la liberté, que des écrivains, des critiques et des historiens littéraires appartenant à générations différentes, ont eu la possibilité de repenser, réécrire et thématiser l'histoire/ les histoires nées dans les prisons communistes.

Eugen Simion, séduit lui-même par l'écriture biographique, a été parmi les chercheurs les plus constants du phénomène. Son activité des dernières trente années l'atteste d'ailleurs. Du *Timpul trăirii, timpul mărturisirii* (*Le Temps du Vécu, le Temps de la confession*) en 1977, jusqu'à son célèbre essai de 1981, *Întoarcerea autorului* (*Le Retour de l'Auteur*), et du *Sfidarea retorică. Jurnal german* (*Défi de la rhétorique. Journal allemand*) en 1986, jusqu'à la *Ficțiunea jurnalului intim* (*La fiction du journal intime*) en 2002, son intérêt semble orienté clairement dans cette direction. L'auteur a su constamment alterner et composer la critique du discours biographique avec la pratique – bien accueillie par les chroniqueurs – d'une littérature subjective.

Dans cet ample projet de vie s'inscrit la récente réédition du *Genurile biograficului* (*Les genres du biographique*), essai publié pour la première fois en 2002 (aux éditions Univers Enciclopedic), qui bénéficie en 2008 d'une version nouvelle, sensiblement amplifiée. Disposées en deux volumes massives, les huit cents pages que Eugen Simion consacre au thème réunissent des modèles exemplaires de l'écriture autobiographique, puisés des aires culturelles diverses, de Marc Chagall, George Simenon et Sainte-Beuve jusqu'à Octavian Paler, Valeriu Cristea, Paul Goma, Miron Kiropol, Günter Grass ou Mircea Eliade. La liste comprend aussi des théoriciens de la littérature, parmi lesquels on retrouve Gérard Genette, Jean-Claude Bonnet ou Philippe Lejeune, l'auteur du *Pacte autobiographique* et du *Je est un autre*, qui figure ici également dans sa posture de coordonnateur d'une association de recherche sur l'autobiographie. D'ailleurs, par ses racines mêmes, l'enquête menée par le critique roumain sur le biographique doit beaucoup aux lectures françaises, et elle est nourrie secrètement par la passion pour le modèle de la littérature de Marcel Proust.

« Qui écrit en effet les mémoires, les autobiographies, qui s'exprime dans l'œuvre de confession : est-ce le *moi profond* (*le moi pur*) dont parlent Proust și Valéry, ou le détestable moi biographique? », se demande Eugen Simion. Cette question est le point de départ d'une réflexion qui s'appuie sur des stratégies forcément hétérogènes. Si dans l'avant-propos, l'auteur recourt plutôt à des considérations personnelles, afin de motiver son choix, affirmant que « l'idée d'écrire sur ces genres non-homologués de la littérature (le journal intime, les mémoires, l'autobiographie) m'est venue pendant que j'écrivais moi-même un journal », il continue par une investigation strictement théorique. Par des accumulations et des dissociations, il s'essaye à établir une possible classification des genres littéraires subsumés au biographique. Il distingue ainsi : les mémoires qui assument « le pacte avec l'histoire », l'autobiographie qui veut être « un contrat d'identité » grâce « à son caractère testamentaire et prophétique du discours autobiographique », le roman autobiographique, la fiction « du roman – journal » ou du « journal – roman », le roman-mémoire, le livre parlé qui clôt « le pacte de la cordialité vigilante » ou le mémorial, un genre qui, dans la tradition roumaine, opère par la violation et l'hybridation des genres. Le deuxième volume y ajoute deux *Dialogues sur l'inconfort du biographisme*, en fait deux entretiens, l'un dans la compagnie de Serge Fauchereau, l'autre, provocateur, dans la compagnie de Andrei Terian comme représentant de la nouvelle génération de critiques littéraires roumains. Le parcours s'achève symétriquement sur un geste introspectif de Eugen Simion : *Fragments du journal de celui qui étudie les genres du biographique*.

La thèse qui est au cœur de cette vaste enquête s'appuie sur le constat, fait d'un point de vue géohistorique, que « les mémorialistes apparaissent d'habitude après les grandes catastrophes de l'histoire » et que le XX^e siècle, engendrant « deux guerres mondiales, deux systèmes totalitaires, une longue guerre froide et une série interminable de révoltes qui, au nom de l'humanité, ont sacrifié l'individu », s'est révélé particulièrement productif sur le plan de la littérature subjective. Une fois libéré de l'histoire, l'homme a toutes les raisons pour retourner sur soi, découvrant dans l'écriture de sa formation, qu'elle soit quotidienne ou métaphysique, les ressources de la survie. C'est justement pour cette raison que les deux volumes consacrent un espace important aux mémoires carcérales, comme modèle stylistique, herméneutique et éthique (pas nécessairement dans cet ordre). On pense

surtout aux chapitres *Une vision sur le goulag roumain: Teohar Mihadaş, Mémorial de prison. Un témoin de l'accusation qui se justifie*. Andrei Ţerbulescu, « Prends tes affaires et bouge! » Mariana Marin, *Oana Orlea ou Une longue saison en enfer. Mémoires de Ioana Berindei*. D'autres sections présentent des destinées qui, toujours sous la pression de l'histoire, ont subi des fractures dramatiques : *Les lettres d'un esprit un peu bogomilique et trop mondain, [...] malhonnête à cause de la peur*. N. Steinhard à Virgil Ierunca et, à l'antipode, *Un cas tragique: Ion Caraion*. L'atmosphère communiste est aussi reconstituée par des portraits que Eugen Simion réalise dans la partie consacrée à *La fiction autobiographique* : Paul Goma « Din Calidor », *La morale de « l'homme vaincu »*. Panait Istrati, *Un journal wertherien. Un suicide annoncé*. Emil Ivănescu ou *L'écrivain et son ombre. Le journal de Traian Chelariu*, qui décrivent la dégradation morale et échec existentiel des intellectuels roumains dans les décennies du régime totalitaire.

Livia IACOB
Alexandru Ioan Cuza University, Iași

ILINA GREGORI, Cioran. Sugestii pentru o biografie imposibilă [Cioran. Suggestions for an Impossible Biography], Bucureşti, Humanitas, 2012, 240 p.

A great challenge for nowadays Romanian biographers seems to be the attempt to write about those authors whose life is either almost unknown due to the lack of documents, or so well-known that it needs an unacknowledged insight. Mihai Iovănel writes “an ideological monograph” of the Jewish inter-war writer Mihail Sebastian (2012), Doris Mironescu goes “against biography” (2011), to find Max Blecher’s footsteps, and in 2008 Ilina Gregori challenges the public with the question: “Do we really know who Eminescu was?” In 2012 she publishes: *Cioran. Suggestions for an impossible biography*, a new thought-provoking study, very readable, but nevertheless very serious and competent. Cioran is a peculiar case due to “the great disagreement between «life» and «work», to such extent that none of the partisans of his philosophy is able to write his master’s biography” (p. 23). This statement, together with the indication given by the title – not a *biography*, but *suggestions for an impossible* one – allows the author to be seduced by the “paradox” of the life of the philosopher who didn’t give up to life – although he promoted the idea that being aware of the possibility of having a biographer should lead one to suicide.

In the beginning of her book, Ilina Gregori confesses to the reader, on a personal note, that the source of the current work is the pursuit of a fictional text: *L'heure de la fermeture dans les jardins d'Occident*, a novel by Bruno de Cessole. The protagonist of this novel is Cioran, who ends killed by his younger disciple who plans to write the master’s biography. Hence, a very subtle reading hints: Cioran’s biography may only be written backwards, from the end to the beginning.

Holding the belief that the “inner self” must be searched not only in the real life and in the social relationships, but also in the work of an author, Ilina Gregori sets apart for Cioran’s discourse about “laisser une image incomplète de soi”. These suggestions focus on the first popular book of Cioran: *Exercices d’admiration*, in which one can discover another *Cioran, The Last Cioran* or *The portrayer* – a book of portraits as well as one of self-portraits. The dilemma “l’être vs. lettres” through which one can observe Cioran’s identity is suspended in order to emphasize the portraits he gets inspired by. F.S. Fitzgerald, Corneliu Zelea Codreanu, S. Beckett seen through Cioran’s eye, become inner moods of the author due to the original focus on the fragments that evoke the essence, and not on the whole events. F.S. Fitzgerald’s portrait is the oldest and could have been included in *La Tentation d'exister* (1956), a fact which makes Ilina Gregori questions the essayist’s choice, as well as his interest for the American writer. It seems that Cioran cannot appreciate his work and thus his image is an “oblique”,

“unfair” and “devious” portrait. The original text dedicated in 1940 to Corneliu Zelea Codreanu was a tribute to *The inner profile of the Captain*, head of Legionary movement, who had died two years before. Ilina Gregori sees in this portrait “the product of a vertiginous, catastrophic hurry of the European history and a political act, dictated by the most recent events in Romania” (p. 95). Last but not least, Samuel Beckett’s image is not a complete figure, but a series of thoughts and memories not heroic at all. Beckett is a permanent enigma to Cioran because of his silent personality, so that the portrayer becomes a character in his own picture. Forced by Beckett’s resistance, Cioran “speaks about himself (too)” (p. 119).

Yet another feature of these drafts is “the effort of Cioran to save the transcendental part of the soul” (p. 65), highlighting authentic admiration for a sequence of the other’s life and, nevertheless, totally ignoring the rest. Having said that, Ilina Gregori’s question frequently repeated as a refrain is legitimate and also makes up an interesting strategy that ensures the coherence of its discourse: “who is the author actually speaking about in his portraits? Is he speaking about the others or about himself, again and again about himself and only about himself?” (p. 99)

The author observes that the rhetoric of Cioran’s portraits makes great use of the 1st person of the verb and the past tense in its sentences, which leads to “an update doubled by a *mise en abyme*”. However, the emergence of this sort of rhetoric in an essay with a scientific-philosophical topic is quite surprising. The author states that *Paleontology*, the chapter that describes Cioran’s visit at the “Museum”, has never been noticed as something separate from the rest of the volume to which it belongs, *The Evil Architect*. Showing great accuracy, a feature that her readers already know, Ilina Gregori analyses the circumstances that led to writing this text, compares Cioran’s assertion from the essay with those from his *Notebooks* and restores the writer-philosopher’s itinerary throughout the streets and gardens of Paris. The result is a complex portrait. On the one hand, the reader is introduced to the mature Cioran – who had stopped at the Museum of History to shelter from the rain, was fascinated by the Skeletons’ Gallery, where one can find the essence of life, discharged of meat, interested in Buddhism and the evolution of species up to the spectacular verticality of the human skeleton. On the other hand, the child Cioran, “Miluț”, a protector and lover of animals, perceived them as a great consolatory resource. The author admits to having taken too seriously one of the masterpieces of Cioran that (according to its author) betrays its master. However, Ilina Gregori suggests a wise, albeit duplicitous solution, which is reading by “turning the text inside out” (p. 201). In fact, this is the key to interpreting the large amount of documents that Cioran’s biographer can use.

The qualities of Ilina Gregori’s study are remarkable and they must me here mentioned: the skepticism of the author when facing assumptions based on invalid arguments, the intelligence of the observations, contradictions and the inner intertextuality of Cioran’s work, and the attention regarding the real chronology of texts and the transparent methodological coherence.

Iulia RĂDAC
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

SIMONA SORA, *Seinfeld și sora lui Nabokov [Seinfeld and Nabokov’s Sister]*, Iași, Polirom, 2014, 289 p.

“Intimacy is not a fashionable subject in Romania today”, wrote Simona Sora, essayist and novelist, in the conclusion of her book *Rediscovering Intimacy* (2008). There she examined, with a diversity of critical instruments, the literary representations of the body in interwar and postcommunist Romanian prose, touching on two major themes, which are also her reasons for writing and her leit-motifs. These themes are the loss of faith in literature and the belief that literary intimacy (intimacy with the text, with the author, with the characters, with one’s own body that

verifies the hypotheses and conclusions of reading) is, nevertheless, accomplishable. In her recent book, *Seinfeld and Nabokov's Sister*, the author collects a series of short texts, most of them published in her column "Biograffiti" featured until recently in the magazine *Dilema veche*. All the texts put into question in a variety of ways the distrust and the faith in literature and, consequently, in reading, author, story, etc. Her questions are, for instance: what is the utility of reading in the contemporary world? Is the institutionalization of literature destined to estrange readers and render literature ultimately useless? Who and for what reasons is willing to sign the pact of friendship that makes reading possible?

Simona Sora is a „natural born reader” and this is why, in her short essays, theory is rapidly and openly discarded, in favor of the more subtle operation of theorizing. Although she repeatedly suggests answers, for her, asking the right questions is much more important, and these questions always come from her own reading experiences and from the daily interaction with the Romanian cultural industry after 1989. But this doesn't mean that the microstudies in *Seinfeld and Nabokov's Sister* are referring only to a basic local perimeter. After all, literature is „that secret language that can help you suddenly get in touch with any other reader on the face of the earth”, as one definition at page 47 puts it. By bringing together a literary icon and a pop cultural reference in the title of her book, the author sends a message. Between the moments when Nabokov's sister, a librarian in Nazi-occupied Prague, makes a trip trying to retrieve books lended to German officers who had surpassed their return date, and the „Bizarro World” episode of the sitcom directed by Larry David where Seinfeld and his friends mysteriously turn into avid readers, something essential has changed in the order of the world.

Simona Sora's essays are, as it happens, in tune with the recent surge of biographism in Romanian literary studies, but they can be considered – using a term coined by Roland Barthes – *biographèmes*. The author calls them *graffiti*, and they do have an anti-mainstream outlook, often displaying at their core a short and meaningful autobiographical sequence that seems organically linked to the „infrareality” of literature. If there is a coherence that binds this collection, a nucleus in a book that can be just as easily read in a random order, this might be the idea that there are inevitable moments when life closely interacts with literature. For instance, María Kodama, wife to the famous Argentinian writer, forges her own biography, as if it were a literary piece by Borges. The Romanian poet Bacovia participates in his own way to the „hijacking” of his poetry, by reading his lines in an antipoetic, utterly bored manner, during a radio recording in 1954. Herta Müller entrenches herself in her work by writing a fascinating „black autobiography”. In these extreme cases, the obsolete phrase that links in a tight bond literature and life comes to have an unexpected and concrete meaning. Literature continues to fascinate us because, in one form or another, it *writes* us. At one point, Simona Sora claims that a writer's intimacy with his/her own text cannot be understood in the frame of the concept of authenticity and is exterior to literature seen as technique. In this book, the essayist's preference for what one might call „autoliterature” is explicit. „But, in the end, who are our auto-writers?” Simona Sora asks repeatedly. „Personal” literature, habitually associated with canonical paraliterary genres such as the diary, the memoir, the autobiography or confessions, does away with any formal definition. „The autofictionaries,” Sora writes, „are people (sometimes writers) to whom literature is not necessarily invention, imagination, construction, but rather life, blood flowing, *lived* truth. In fact, *their* truths – hard truths, felt directly, sometimes taking novel-like form – constitute the choice theme of these egotistical books, sunk into themselves, oftentimes blatantly dismissive of the banal (reading) pleasure of the other” (p. 80).

Could „autoliterature” be synonymous with antiliterature? The answer must be negative, although the two concepts are equally hazy. More likely, „autoliterature” might be the luminous side of literature. This fundamentally egotistical form of writing easily finds faithful readers, and not just the ones who are mesmerized by scandalous private diaries. The utility of literature, maybe now more than ever – Simona Sora suggests – is the fact that it helps create an intimacy with death. The continual exploration of „this nothingness that we all approach, slower or faster” explains the power of attraction of an art which is both beautiful and sad. This means that intimacy with literature should

be genuine and spontaneous. However, Sora ads, one mustn't forget that the reader who has the most faith in literature is also the most suspicious with regard to its „truth”. For the „true” readers, discerning the *falso* notes in the writer's voice is an almost natural ability. But which of these two desires the other's intimacy the most? Or, to repeat the earlier question, is intimacy a fashionable theme among lovers of literature?

All the questions asked in Simona Sora's critical micro-narrations remain unanswered, as I already pointed out. These texts imperceptibly slide from literary studies to literature, and that makes them akin to Valeriu Gherghel's philosophical essays on simplicity and measure in interpretation (*A Skeptical Breviary and Other Essays on Simplicity*, 2012). Finally, Simona Sora is herself an „autofictionary”. Her book doesn't impose a narrow reading path, although its sections are guiding the reader from *biography* to *biobibliography*. It is an invitation to an exercise in intimacy with these texts and, further on, with the literature they evoke. By recalling places in memory such as Café Kundera in Istanbul, several books-shops in Bucharest or Paris, a European library one can whip through in a „librarymobile” or memorabilia such as the black pen with a golden nib „from back then”, „the one I write with only when I'm at a loss, when absolutely nothing works”, the „narrator” in *Seinfeld and Nabokov's Sister* makes a strong claim for an idiosyncratic personal identity that goes beyond national frontiers and career accidents. It suggests that literature is the authentic homeland of this writer.

Andreea MIRONESCU
Alexandru Ioan Cuza University, Iași

MIHAI IOVĂNEL, *Evreul improbabil. Mihail Sebastian : o monografie ideologică*. [Le Juif improbable. Mihail Sebastian : une monographie idéologique], Bucureşti, Cartea Românească, 2013, 322 p.

Les premières années de la démocratie postcommuniste ont instauré en Roumanie une ambiance propice à la récupération de la mémoire. Les projets visant à rendre justice à tous ceux qui ont traversé une histoire néfaste, ont entraîné une période de revalorisation des personnes, des pratiques et des œuvres d'art. En ce qui concerne la littérature, ce sont les années de la récupération de quelques écrivains importants. Toutefois, on affirme souvent qu'il ne s'agissait pas autant d'une réécriture proprement-dite du canon, sinon d'une nouvelle manière de lire et d'interroger les mêmes textes. La découverte d'un écrivain comme Mihail Sebastian n'est donc pas liée à une action de revalorisation esthétique (il a été toujours considéré comme un prosateur de second rang) ; celle-ci est plutôt le résultat d'un retour tardif de la critique vers les personnalités « oubliées » de l'histoire littéraire roumaine.

Mihai Iovănel traite Mihail Sebastian comme un « cas ». La construction identitaire du prosateur se fait, en particulier, à partir de quelques aspects problématiques: la nationalité juive, sa mort précoce, accidentelle où pas, liée à l'avènement du régime communiste, l'hypothèse de l'homosexualité etc. Le critique dégage de l'histoire de Mihail Sebastian le côté scandale et promiscue, les secrets, les énigmes et l'incertitude. Car l'écrivain reste une personnalité complexe de la culture roumaine qui a marqué sensiblement, grâce aux journaux publiés et à sa littérature, l'imagination des lecteurs. Et bien d'éléments de sa biographie ont ressurgi avec plus de force dans les années '90, surtout les questions identitaires, ses options idéologiques et sa vie amoureuse.

Organisé en cinq parties, le livre commence par définir le nom de l'auteur, les lieux et les relations interpersonnelles représentatives pour sa vie et son œuvre. La question des « noms » de l'écrivain donne occasion à une démonstration centrée sur le masque assumé par Sebastian pendant

toute sa vie. L'analyse des « lieux » associe l'enfance et l'adolescence passées à Brăila à la vie intellectuelle bucurestoise et parisienne. Enfin, Mihai Iovănel intitule un des chapitres « La génération », où, sans négliger les personnalités de l'époque, favorise, une fois de plus, le contexte. Le critique préfère adopter l'approche biographique mettant le texte littéraire en contact permanent avec la vie. C'est la formule, annoncée dans le sous-titre de l'essai, d'une « monographie idéologique ». Privilégiant le contexte, elle met en valeur la qualité de Mihai Iovănel d'être, plus qu'un spécialiste de l'activité de Mihail Sebastian, un spécialiste de l'entre-deux-guerres, capable de discuter les situations avec la clarté requise par un sujet idéologique. Toute affirmation s'appuie sur une recherche substantielle et cohérente, documentée dans les nombreuses notes qui accompagnent le texte. Il faut aussi souligner que l'auteur choisit souvent de donner de larges citations tirées des textes dont il parle, (re)construisant de la sorte le grand corpus des matériaux consultés, inaccessibles autrement.

Mihail Sebastian est peut-être le personnage idéal pour appuyer une analyse du contexte idéologique complexe de la période de l'entre-deux-guerres. Considéré tantôt « légionnaire », tantôt sioniste, voire même autochtone, l'écrivain a réussi, grâce à ses contacts divers, de s'associer à la droite politique extrême (par l'intermédiaire de son *magister* Nae Ionescu et de son ami Mircea Eliade). Pourtant, leurs opinions sur la question juive ont entraîné leur rupture. Ainsi, le point culminant de cette relation tendue a été la préface écrite par Nae Ionescu pour le livre *De 2000 de ani...* (*De 2000 ans...*) de Mihail Sebastian, dont le personnage est un étudiant juif qui subit les actions de répression contre son peuple. Nae Ionescu choisit de s'adresser au personnage du livre avec l'appellatif Iosif Hechter, le nom réel, juif, de Mihail Sebastian. Le cas a déclenché un grand scandale dans le monde littéraire et a précipité la rupture entre Mihail Sebastian et Nae Ionescu. Question sensible de l'historiographie littéraire roumaine, cet épisode, longtemps évité par le commentateurs, implique l'approche frontale du problème des Juifs. Mihai Iovănel s'y applique, sans éviter la discussion des aspects difficiles. À juste titre, il observe que l'inclusion, après les années '90, du roman *De 2000 de ani...* dans un canon alternatif de la littérature roumaine, représente forcément le « déracinement de l'autosuffisance de l'esthétique ». Avant, c'était G. Călinescu qui avait affirmé dans son *Istoria literaturii române de la origini până în prezent (Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent, 1941)* que l'intrusion même de l'éthique dans le roman crée un nouveau paradigme esthétique (« Ceci est le roman intime d'un Juif, un roman donc intéressant du point de vue esthétique » car c'est justement « l'intérêt de se connaître soi-même de manière lucide » qui « donne une touche artistique au roman »). Il nous semble ainsi nécessaire, pour la valorisation du roman, d'admettre l'importance idéologique du drame juif et les symboles qui en dérivent.

Le livre de Mihai Iovănel marque dans la critique roumaine une redécouverte du « dehors » de la littérature. Par le projet d'une large contextualisation et l'attention accordée à l'univers des idées, elle participe à une nouvelle direction des études littéraires et s'inscrit, même s'il s'agit d'options méthodologiques différentes, à côté d'autres réflexions sur des « cas » difficiles de la vie littéraire de l'entre deux-guerres : on peut en mentionner au moins l'étude récente consacrée à la figure complexe de M. Blecher : Doris Mironescu, *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei (La vie du M. Blecher. Contre la biographie, 2011)* ou l'essai sur la « personnalité » de G. Ibrăileanu : Antonio Patraș, *Ibrăileanu. Către o teorie a personalității (Ibrăileanu. Vers une théorie de la personnalité, 2007)*.

Andreea COROIAN
Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca

BIANCA BURȚA-CERNAT, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Photo de groupe avec des écrivaines oubliées. La prose féminine de l'entre-deux-guerres], București, Cartea Românească, 2011, 336 p.

Annoncé par une série d'articles publiés dans la revue *Bucureștiul Cultural*, le volume *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* [Photographie de groupe avec des écrivaines oubliées. La prose féminine de l'entre deux-guerres] est le premier livre (à l'origine une thèse de doctorat) du critique littéraire Bianca Burța-Cernat. C'est une tentative de relecture de la littérature féminine roumaine. Son but est de surprendre le moment où « la littérature féminine cesse d'être un phénomène isolé, lorsque la femme écrivain n'est plus perçue comme un être bizarre, ou tout au plus tolérée, et l'on reconnaît sa présence dans la Cité des Lettres » comme un phénomène naturel. L'approche révèle une documentation et une interprétation faites avec minutie et en plus, avec une virtuosité stylistique qui dépasse les exigences d'une recherche spécialisée.

Le livre s'ouvre sur une démarche théorique portant sur le phénomène de la marginalité, qui accompagne un bref aperçu sur des précurseurs mineurs (avec classement thématique et hiérarchie des valeurs) : Constanța Dunca-Scheianu, Maria Flechtenmacher, Sofia Nădejde, Constanța Hodos etc. La séquence suivante analyse la première tentative de la culture roumaine de soutenir la prose féminine : le programme de la revue littéraire *Viața românească* et de G. Ibrăileanu concernant l'émancipation de la femme dans le cadre de la modernisation du pays. Dans la même série est rangé Eugen Lovinescu, directeur du cénacle *Sburătorul*, figure de proue de la critique littéraire de l'entre-deux guerres. C'est ici que la double perspective – sociologique et esthétique – dans l'approche de l'écriture féminine s'avère vraiment pertinente, car elle permet de voir comment la littérature des auteures devient de plus en plus importante. Le centre du livre est représenté par les années '30, moment de maturation de l'écriture féminine qui opère peu à peu la transition des récits naïfs « trop sentimentaux-sensationnels ou bien à thèse et moralisateurs, à la littérature authentique, appartenant à des auteures ayant une vraie conscience d'écrivain ».

Après un ample chapitre consacré à la « romancière des femmes », Hortensia Papadat-Bengescu, la seule, d'ailleurs, qui a été acceptée dans le canon littéraire roumain, Bianca Burța-Cernat analyse le destin (à la fois historique et littéraire) des huit auteures oubliées, celles qui composent en effet la « photographie de groupe ». Le critique les transforme en « 'caractères' dans un scénario (micro-monographique) de 'l'affirmation' littéraire », révélant « 'des biographies des échecs exemplaires' », car, toutes pleines de promesses au départ, ces carrières littéraires n'ont pas réussi, à moyen et à long terme, à s'imposer et à se faire accepter dans le champ des lettres roumaines.

Les huit études de cas consacrées aux protagonistes (Ticu Archip, Sanda Movilă, Henriette Yvonne Stahl, Lucia Demetrius, Anișoara Odeanu, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Sorana Gurian) sont organisées de façon similaire. Pour chaque écrivaine, à la place d'une fiche répertoriant les opinions critiques, on retrouve un portrait physique et spirituel. En faisant appel aux informations offertes par les volumes de mémoires, la correspondance intime, les entretiens, les notes et les articles de l'époque, l'auteur les traite en tant que documents sociologiques et des mentalités, en essayant de nuancer les figures, avant d'évaluer les écrits. Le récit de ces carrières fait ressortir un certain nombre de préjugés qui accompagnaient, à l'époque, la participation des femmes à la vie culturelle : la passion pour l'art serait due au bovarysme, les préoccupations esthétiques dénonceraient des ambitions sociales, l'intérêt pour l'écriture serait lié à des rituels érotiques, etc.

Il n'y a que les représentations littéraires de la féminité qui puissent mener à la conquête d'une identité publique et aux créations littéraires reconnues par les institutions de validation critique. La révolte « contre la condition féminine étouffée par les contraintes, contre l'autorité de la famille, contre une altérité (mâle) oppressive » stimule sur le plan littéraire la recherche de méthodes d'auto-analyse et de d'auto-définition de plus en plus raffinées. Selon Bianca Burța-Cernat, la plupart des auteures ratent leurs projets littéraires lorsque les représentations de la féminité souffrent par trop de

« féminité » typologique : l'éloge de la maternité protectrice, la disponibilité contemplative, la vulnérabilité affectée, les accents moralisateurs, l'indifférence par rapport aux questions sociales sont autant de faux prétextes de « l'objectivation » de la féminité. En outre, la lutte pour la reconnaissance littéraire des écrivaines échoue souvent dès le début, à cause des préjugés machistes de certains critiques comme Ţerban Cioculescu, Eugène Ionesco, ou G. Călinescu.

En réfléchissant sur les mécanismes et les critères d'exclusion des femmes de la « Cité des lettres », Bianca Burta-Cernat trouve des réponses à la fois de nature psychologique (« la structure de leur personnalité et la tradition du silence féminin ») et sociologique : il y a des rapports étroits entre la manière de vivre, de sentir, d'agir de la femme, d'une part – et la place qu'elle occupe dans la société, de l'autre. Afin de traiter les thèmes de la littérature féminine roumaine, on nous propose ici – et c'est un des mérites de l'essai – une méthodologie complexe qui comprend des instruments du biographisme, de la psychocritique et de la sociologie, dans une vaste remise en question de la relation auteur-œuvre-société.

Arina NEAGU
Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

CONTRIBUTORS

Mircea Anghelescu, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, University of Bucharest.

Author's coordinates: University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Str., Bucharest, Romania. Email: mircea_anghelescu@yahoo.com

Oana Fotache, 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: oanaanca.dubalaru@g.unibuc.ro

Ilina Gregori, Ph D, Academic Lecturer at the Free University of Berlin, Institute for Romance Philology (until 2005).

Author's coordinates: IlinaGregori@aol.com

Leonte Ivanov, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

Author's coordinates: Alexandru Ioan Cuza University, 11 Carol I Str., 700506, Iași, Romania. Email: leonteivanov@yahoo.ro

Jérôme Meizoz, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, University of Lausanne.

Author's coordinates: University of Lausanne, Bâtiment Anthropole, CH-1015 Lausanne, Switzerland. Email: Jerome.Meizoz@unil.ch.

Doris Mironescu, Ph.D. Lecturer at the Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

Author's coordinates: Alexandru Ioan Cuza University, 11 Carol I Str., 700506, Iași, Romania. Email: dorismironescu@yahoo.com

Antonio Patrăș, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

Author's coordinates: Alexandru Ioan Cuza University, 11 Carol I Str., 700506, Iași, Romania. Email antonioptras@yahoo.ca

Roxana Patrăș, Ph.D. Researcher, Department of Interdisciplinary Research – Human and Social Sciences, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

Author's coordinates: Alexandru Ioan Cuza University, 11 Carol I Str., 700506, Iași, Romania. Email: roxana.patras@yahoo.ro

Laura Pavel, Ph.D. Professor at the Faculty of Theater and Television, Babeș-Bolyai University.

Author's coordinates: Babeș-Bolyai University, 4 Mihail Kogălniceanu Str., 400084, Cluj-Napoca, Romania. Email: laura.pav12@yahoo.com

Magda Răduță, Ph.D. Lecturer at the Faculty of Letters, University of Bucharest.

Author's coordinates: University of Bucharest, 5-7 Edgar Quinet Str., Bucharest, Romania. Email: magdalena.raduta@litere.ro

Ion Simuț, Ph.D. Professor at the Faculty of Letters, University of Oradea.

Author's coordinates: University of Oradea, 1 Universității Str., 410087 Oradea, Romania. Email: ionsimut@rdslink.ro

Adrian Tudurachi, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: adrian.tudurachi@gmail.com.

Ligia Tudurachi, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: ligia.tudurachi@gmail.com

Radu Vancu, Ph.D. Lecturer at the Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu.

Author's coordinates: Lucian Blaga University of Sibiu, 10 Victoriei Str., 550024 Sibiu, Romania. Email: rvancu@gmail.com

Magda Wächter, Ph.D. Researcher, Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, Romanian Academy.

Author's coordinates: The Institute of Linguistics and Literary History Sextil Pușcariu, 21 Racoviță Str., 400165 Cluj-Napoca, Romania. Email: magdawachter@yahoo.com