

caiete critice

4 (282) / 2011



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: **Eugen SIMION**

4 (282) / 2011

CAIETE CRITICE



*La littérature
migrante*
de Eugen Simion

*Literatura română
"migrantă"*
de Lucian Chișu
Constantin Frosin,
Anna Carmen Sorrenti,
Yannick Preumont,
Chantal Chevallier-Chambet,

*Le surrealisme
en Roumanie (II)*
de Serge Fauchereau

CUPRINS

4/2011

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION: La littérature migrante (II) 3

LITERATURA ROMÂNĂ "MIGRANTĂ"

Lucian CHIȘU: Panait Istrati and His posterity in European Dictionaries. 10

Constantin Frosin: Quand *Je* devient un *Autre* (Sur la littérature de la migration) 22

Anna Carmen Sorrenti: La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel*
de Panaït Istrati 27

Yannick Preumont: Panaït Istrati et la traduction de la poétique de
l'éclatement et de la dispersion. 40

Chantal Chevallier-Chambet: Panaït Istrati témoin de l'Histoire:
Vers l'autre flamme 46

DOCUMENT

Emil CIORAN: Recuperare publicistică (VIII) 52

COMENTARII

Mihai DINU: Un înnoitor contemporan al sonetului românesc 68

ARTĂ ȘI SPECTACOLE

Serge FAUCHEREAU: Le surréalisme en Roumanie (II) 74

În numerele 3 și 4 ale revistei noastre publicăm lucrările colectivului organizat de Universitatea din Calabria în colaborare cu Institutul "G. Călinescu" al Academiei Române și Fundația Națională pentru Știință și Artă.

*Tema colectivului este "**Literatura română migrantă**".*

Redacția "Caietelor Critice" ține să mulțumească

*Dnei profesoare **Gisèle Vanhese**, șef de catedră de română la Universitatea Consenza (Callabria) care a organizat acest colocviu. Dna **Gisèle Vanhese** coordonează împreună cu Acad. **Eugen Simion** volumele.*

Redacția

*Ilustrăm acest număr cu lucrări ale artistului plastic
Marcel Guguianu.*

*Acest număr a apărut cu sprijinul
Primăriei Sector 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION*

La littérature migrante (II)**



Abstract

In the first part of his article, the author relates a few impressions about the colloquium about the "Migrant Romanian Literature" organized between the 27th and the 28th of May 2010 at the Calabria University from Cosenza. In the second one, he speaks about a photo, which is eloquent for the subject matter of the above mentioned theme. We refer to the picture made in the Place Fürstenberg (Paris, 1977), with Mircea Eliade, E. M. Cioran and Eugène Ionesco. The three left the native country and obtained consecration.

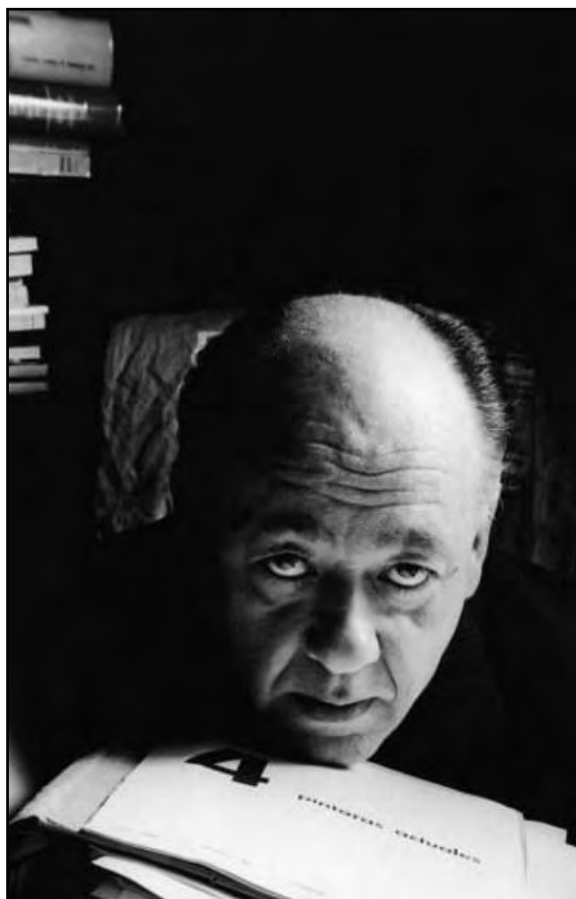
Keywords: Romanian Migrant Literature, Place Fürstenberg (Paris, 1977), Mircea Eliade, E. M. Cioran, Eugène Ionesco.

Cependant, quand bien même un écrivain contemporain ne changerait ni de pays ni de langue, il vit et écrit son œuvre dans un espace ouvert (interactif, dynamique, bombardé par les informations que lui met à portée de la main l'industrie médiatique). Les choses en sont là pour l'écrivain D. Tsepeneag qui, en habitant Paris et en visitant de temps à autre le pays qui lui a retiré, à un moment donné, la citoyenneté (sous le régime totalitaire), continue d'écrire ses romans et essais en roumain (la langue maternelle) et en français (la langue apprise), en fonction de ses intérêts éditoriaux. Dans le récent roman (*Le camion bulgare. Chantier à la belle étoile*), j'observe que ses personnages sont Français, Bulgares, Tchèques ou Slovaques, et le narrateur se pose la question de savoir dans quelle langue ils devraient parler – dans son roman, certes, ces individus qui vivent dans une perpétuelle migration ?!... Et, de toute évidence, dans quelle langue doit raconter l'auteur (enfin, son narrateur) et écrire ces

histoires éparpillées comme les dépouilles d'Osiris, dans un vaste espace de cultures, langues, mentalités, destinées ?!... D. Tsepeneag transforme finalement ce dilemme en sujet épique et écrit (en roumain) juste le drame de ce « dispositif osiriaque » selon lui, en reprenant une formule de Jean Ricardou sur le nouveau nouveau roman. Le lecteur postmoderniste, entend-il nous dire, est obligé, à l'instar de la mythique Isis, de ramasser les dépouilles d'Osiris afin de reconstituer le corps abattu et dépecé par les ennemis. Est-ce que ne s'ajoutent pas dans cette quête, pour l'écrivain en migration, les quêtes (les difficultés) de l'écriture, *id est* de la langue ? Le romancier postmoderne lui-même, suggère D. Tsepeneag, traverse cet expérience (« dispositif ») osiriaque. Son narrateur tente, tout comme Isis, l'épouse fidèle et la sœur incorruptible, de fixer en un tableau épique et de conférer une signification aux scènes disparates découpées dans le monde du réel et de l'imaginaire, en misant comme les peintres

* Academia Română

** Prezentăm în numărul de față lucrările Colocviului "La letteratura romena migrante", organizat de Universita della Calabria (Italia) în zilele de 27 și 28 mai 2010.



surréalistes (Magritte en est un exemple), sur la surprise que peuvent créer les coïncidences inattendues.

Il est aussi des cas plus compliqués, comme Panait Istrati, que les historiens de la littérature roumaine ignorent (en l'espèce, G. Calinescu), pour la bonne raison qu'il a écrit en français, mais les historiens de la littérature française l'ignorent aussi, bien que les éditions Gallimard continuent à publier l'auteur de *Kira Kiralina* et de *Oncle Anghel* et qu'on continue à le lire. C'est la faute à la critique roumaine, qui oublie qu'Istrati, un extraordinaire conteur, a écrit une partie de ses œuvres en roumain, et que l'imaginaire de tout son œuvre dépasse l'espace balkano-danubien... Néanmoins, c'est une question qui vaut d'être traitée à part.

Comment voit-on donc la littérature roumaine depuis Cosenza, située au cœur de la Calabre, là où les travailleurs roumains sont déjà arrivés pendant ces temps de crise morale et économique des

dernières décennies ?!... Le jeune Danilo De Salazar, collaborateur auprès de la Chaire de Roumain, me met au courant de la situation démographique et culturelle de la Calabre pendant le trajet que l'on fait ensemble de l'Aéroport Lamezia à Cosenza... Les Roumains sont, dans cette région montagneuse et pauvre (par rapport au nord de l'Italie) relativement peu nombreux, ils sont sérieux, travaillent dans le bâtiment, ne posent pas problème, d'habitude, aux habitants... A l'Université, il y a quelques étudiants et doctorants roumains, avec certains d'entre eux, je cause pendant les pauses du Colloque. Ils ont déjà appris l'italien et préparent maintenant des mémoires de maîtrise sur Eliade et Blaga, sous la direction scientifique de la Professeure Gisèle Vanhese, qui avoue avoir fait une véritable passion pour la littérature roumaine. Si forte, qu'elle a abandonné la littérature française pour la littérature d'Eminescu et de Blaga... Au moment de nous séparer, elle m'offre un livre (qu'elle a coordonné) sur l'imaginaire roumain et un essai sur le motif de la ballade « Maître Manole » dans la poésie de Fundoianu et de Paul Celan. Je lis le dernier durant mon long voyage de Cosenza à Bucarest, et je constate que cette Professeure de l'Université de Calabre déchiffre bien la poésie de ces deux « migrants » européens, aux destinées tragiques (le premier disparaît dans le camp d'Auschwitz, le dernier se jette dans la Seine, après que sa famille eut disparu dans un autre camp nazi)... Elle la lit et l'interprète admirablement. Voilà donc qu'en Italie, on peut parler non seulement des voleurs, mendiants, violeurs roumains, mais l'on peut parler aussi de la Roumanie de l'esprit. Pour le moment, il est vrai, juste de la Roumanie de l'esprit migrant.

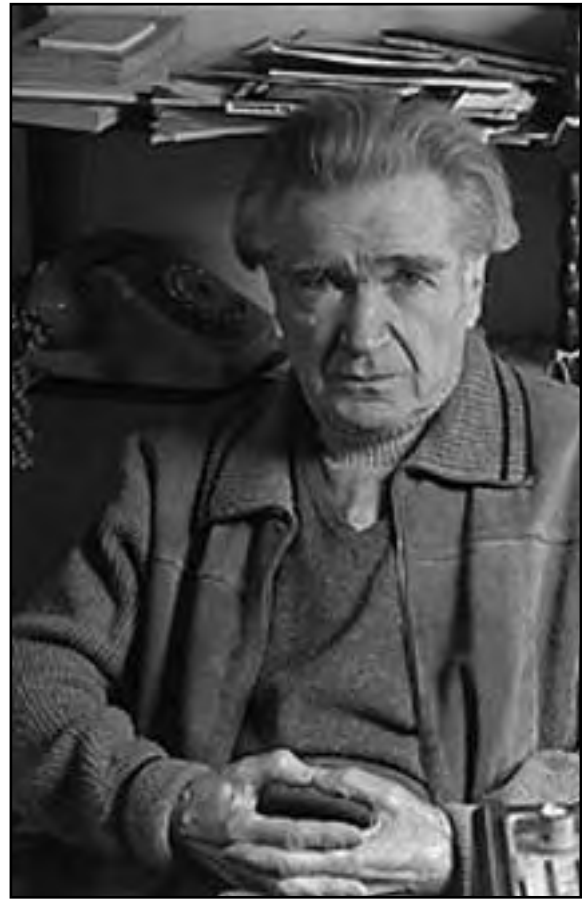
*

Non encore introduit dans tous les secrets du concept cité, j'ai présenté au Colloque de Cosenza un petit commentaire sous forme d'essai sur trois écrivains roumains qui pourraient entrer, à la rigueur, dans l'espace de la littérature migrante. Ainsi donc :

Place Fürstenberg, 1977: Une photo et trois destinées en exil

J'ai pensé d'abord à intituler mon intervention : « Trois Roumains à Paris » ou « Trois Roumains Place Fürstenberg » à partir d'une photo célèbre qui représente, à la fin des années '70, Eugène Ionesco, Cioran et Mircea Eliade. Ils se revoyaient là, après bien des décennies, après s'être rencontrés, pendant les premières années d'après guerre, jeunes et pauvres, avec un avenir incertain, sur la même place où se trouve le Musée Delacroix, derrière l'Eglise Saint-Germain des Prés... Les jeunes Roumains des années '40 avaient alors (en septembre 1977) un autre statut : l'un d'eux : Eugène Ionescu, venait d'être reçu à l'Académie Française, Eliade enseignait depuis pas mal d'années à l'Université de Chicago et était devenu célèbre par ses études sur l'histoire des religions, et Cioran, l'éternel bohème du Quartier Latin, avait gagné lui aussi une gloire qu'il n'avait jamais appelée de ses vœux : il était alors considéré un grand moraliste (*le plus important*, dit Claude Mauriac, *après Voltaire*) et même un grand prosateur (le chroniqueur littéraire de la revue *l'Express*, Angelo Rinaldi, l'appelle *le dernier grand prosateur de la modernité*)...

Trois histoires, trois destinées, trois types d'écriture. Une origine commune : tous les trois étaient nés en Roumanie – l'un à Bucarest (Eliade), un autre à Slatina (Eugène Ionesco) et le dernier (Cioran) dans un village près de Sibiu (Rasinari)... Tous les trois avaient choisi, pendant les premières années d'après-guerre, l'exil. L'exil politique. Eliade et Cioran avaient manifesté, avant la guerre, des sympathies politiques pour l'extrême droite et, s'ils étaient revenus au pays, ils auraient été emprisonnés ; Eugen Ionescu avait attaqué dans un article (daté 1946) l'armée roumaine et avait été condamné, à la suite d'un procès de calomnie, à 6 ans de prison et 5 autres d'interdiction. Comme quoi, les trois jeunes hommes avaient décidé de rester en France, sans de trop grandes chances de succès dans leur carrière littéraire et philosophique. Au-delà des autres obstacles (maté-



riels, politiques, existentiels !), le plus grand obstacle qui les guettait, était la langue. Leurs biographies se différencient sur ce point. Cioran avait appris, comme langue étrangère, l'allemand (dans les écoles de Sibiu, il y avait une puissante communauté de langue allemande). Eliade était resté pendant trois ans en Inde (1928 – 1931) et, pendant la guerre, il avait été attaché culturel à Londres et Lisbonne. Sa langue de communication internationale, c'était l'anglais. Eugen Ionescu avoue que sa mère, Thérèse Ipcar, est française. Les documents récemment découverts révèlent que, en fait, Thérèse était née à Craiova, en Roumanie. Il est certain qu'Eugen Ionescu avait passé son enfance et une partie de l'adolescence en France (jusqu'à l'âge de 13 ans). Pour lui, le français représente donc la langue maternelle. Il apprend le roumain lorsqu'il revient en Roumanie (1923 – 1924). Il apprend vite et bien, car deux ou trois ans après, il commence à publier sur la revue du Lycée



« Sfântul Sava » des articles de critique littéraire et critique plastique, et plus tard publie *Elegie pentru fiinte mici*, 1931 (Elégie pour de petits êtres)...

Revenu en France (d'abord comme boursier, 1938 – 1939), puis comme Attaché de presse à Vichy et ayant décidé en 1947 – 1948, de rester en France, le jeune Eugène Ionescu est en avantage par rapport à ses camarades de génération : il n'a pas de problèmes de langue (celle où il va s'affirmer comme dramaturge) ni de difficultés d'ordre politique. Il avait été un intellectuel de gauche et, à l'heure qu'il était, l'intelligentsia de gauche était au pouvoir en France. En 1934, il pensait que s'il avait été français, il serait génial. C'est du moins ce qu'il affirme dans une proposition du volume *NU (NON)* (1934) : « si j'étais français, je serais génial »... Il était devenu français... Il restait à prouver, par son œuvre littéraire, qu'il était génial aussi... Il se rajeunit de trois ans (il était né en 1909, mais dans les biographies publiques il déclare être né en 1912) parce que, a-t-il expliqué une fois, il était inacceptable de débiter en France à l'âge de plus de 40 ans.

Les deux autres (Cioran et Eliade) se confrontaient à de grosses difficultés, à partir, répétons-le, de la langue (qu'ils ne connais-

saient qu'approximativement) et à finir par leur statut sociopolitique. Eliade tente d'entrer au C. N. R. S. et se voit refuser, tente d'entrer dans l'enseignement universitaire et, de même, il subit une obstruction, bien que quelques grands intellectuels le soutiennent. Cioran n'a jamais tenté et n'a jamais eu ce qu'on appelle de nos jours un emploi. En 1947, en essayant de traduire Mallarmé en roumain, il se rend compte qu'il lui faut changer définitivement de langue, à savoir, renoncer à sa langue maternelle. Pour pouvoir bien parler le français, il étudie les moralistes du XVIII^e siècle et, en 1949, débute par un *Précis de décomposition*, qui lui vaut un succès d'estime...

Je résume : trois écrivains de l'Est arrivés à Paris à l'âge d'environ 35 ans (Eliade avait en 1945 – 38 ans, Ionescu – 36 et Cioran – 34), avec un statut social très précaire (tous se plaignent dans leurs lettres, du manque de moyens, vivent d'emprunts, habitent des hôtels misérables), tous les trois (pour des raisons diverses) ne peuvent revenir au pays d'origine. Une note commune de plus, d'importance : tous les trois laissent derrière eux une œuvre écrite en roumain : Eliade un grand nombre de romans de type existentialiste et fantastique, quelques écrits scientifiques reconnus dans son domaine

intellectuel (l'histoire des religions et des mythes) et un grand nombre d'articles et d'essais, restés, pour la plupart, à ce jour, dans les revues de l'époque. Cioran avait déjà publié cinq livres d'essais moraux, d'un nihilisme radical. Eugen Ionescu, en plus des délicates *Elégies pour de petits êtres*, avait publié un volume d'essais *NU/NON* (en 1934), où il reniait, d'une manière tantôt ludique, tantôt catastrophique, toute la littérature roumaine, y compris Eliade... Eliade était considéré comme le chef spirituel de la jeune génération des années '30 (nommée aussi la génération « kriterionniste »), la génération qui voulait imposer le primat du spirituel. Sur ces jeunes et éminents auteurs (ceux déjà cités, mais d'autres aussi), s'est quand même écroulée une histoire pénible (la guerre, où ont trouvé la mort environ un million de Roumains, ensuite, le régime totalitaire) qui les a éparpillés un peu partout : d'aucuns ont été jetés en prison (Mircea Vulcanescu, Constantin Noica), d'autres ont choisi l'exil, et d'autres se sont adaptés au nouveau régime politique et ont changé de thèmes et d'idéologie.

*

Je reviens aux trois intellectuels de la place Fürstenberg. Je les ai choisis pour le Colloque de Cosenza, parce qu'ils représentent trois attitudes humaines en exil et trois types d'écriture en exil.

1. Je commence par Mircea Eliade. Il a choisi : a) de ne pas renoncer à sa roumanité, c'est-à-dire : à ne pas nier les valeurs de la culture et de l'histoire où il était né et s'était formé ; b) il dit qu'un intellectuel en exil doit agir, *non pas comme Ovide à Tomis, mais comme Dante à Ravenne*. Une proposition qu'il se plaît à répéter dans diverses situations. Une proposition un peu ambiguë, il faut l'admettre. Que peut-elle bien signifier ? Comment pourrait-on la traduire ? Ici, à Ravenne, en exil, Dante écrit ou termine, disent ses interprètes, *le Paradis*. Ainsi donc : l'artiste fait valoriser un malheur (l'exil) afin de parachever son œuvre, faire donc comme Dante, non pas comme Ovide. Mais Ovide n'est pas resté les bras croisés là, à Tomis,

non plus. Il a écrit *les Pontiques*, par exemple. Il est vrai qu'il s'est tout le temps lamenté, qu'il rêvait de retourner à Rome, qu'il se sentait là, parmi les Barbares (les Sarmates), malheureux et demandait sans cesse la clémence de Rome. Comment interpréter donc la réflexion d'Eliade ? Lui donner un sens moral : à savoir, en exil, le créateur ne doit ni se plaindre ni essayer de faire fléchir ses ennemis, mais – comme Dante – les vitupérer, les affronter et accomplir son œuvre capitale ?... Cela peut être, il y a une logique à cela, mais... c) encore plus claire dans la pensée d'Eliade, est l'idée que l'exil est une initiation, que l'exil est une suite d'épreuves initiatiques... L'idée est belle et noble, acceptable. A cela près que, pour un écrivain, l'initiation mène à une œuvre capitale. En l'absence de l'œuvre, l'initiation reste une expérience individuelle, importante, certes, mais sans avenir, sans histoire... Une idée discutable.

En ce qui concerne son œuvre, Mircea Eliade a choisi en exil un double langage en ce sens que : a) il a décidé d'écrire son œuvre scientifique en anglais ou en français et b) l'œuvre littéraire (y compris les mémoires et le journal intime), en sa langue d'origine (le roumain). Le résultat : les écrits sur l'histoire des religions lui valurent une reconnaissance internationale et, comme effet positif, lui ont valu, dans une certaine mesure, la reconnaissance comme écrivain (grâce aux traductions). Mais il jouit d'un vrai succès comme écrivain en Roumanie, au moment où ses écrits littéraires ont pu être publiés. Il a même créé une école de prose fantastique, en ce sens que quelques jeunes écrivains le suivirent (Stefan Banulescu, par exemple) en démontrant ainsi que l'écrivain roumain a la vocation du fantastique, malgré la théorie contraire soutenue par les grands critiques du moment. Il pensait à sa postérité. Il a suivi, sur ce point, l'exhortation de son ami Constantin Noica, qui était resté dans le pays, passé par les prisons communistes, un infatigable formateur spirituel. Ce dernier lui écrivait en 1981 : « Nous te demandons de sauver ta destinée d'érudit là où, à la différence des

peuples occidentaux, tu survivras »... L'idée du philosophe Noica est que l'Occident s'est déspiritualisé, produit du beurre, non pas de la culture...

2. Cioran suit une autre voie. Il renonce au roumain, ne veut plus rien savoir de ses écrits roumains, ne parle plus – même avec ses compatriotes – qu'en français, il apprend la langue des moralistes et devient un styliste, un créateur de langage dans cette langue (le français) qu'il considère, à cause de la rigidité, de sa rationalité, « une langue des cadavres »... Il écrit environ 10 livres d'aphorismes qui jouissent d'abord d'un succès d'estime, puis, vers la fin de sa vie, comme nous l'avons précisé, d'un grand succès en France, en Allemagne (il est traduit, entre autres, par Paul Celan) et, généralement, dans le monde... Une aventure singulière. L'aventure, peut-on dire, d'un esprit non pas tant seul, mais esseulé. L'aventure en une langue qu'il apprend, au propre, et qu'il emploie dans un genre difficile, prétentieux (le genre moraliste) où, c'est connu, les Français sont imbattables. Voilà que ce barbare du Danube vient chez eux et leur apprend les finesses, les difficultés et écrit sur *l'Inconvénient d'être né* ou compose *les Syllogismes de l'amertume*. Son aventure est accompagnée, je le répète, par la théorie selon laquelle un écrivain doit changer son identité. Bref, il cesse d'être ce qu'il fut, il apprend à désapprendre, abandonne le passé et les valeurs de sa nation. Cioran le fait en excès, avec une obstination qui éveille le soupçon. Le monde balkanique lui apparaît tel un enfer grotesque, un espace veillé par les dieux débauchés... Il parle du « néant valaque » et pense que les Roumains n'entreront jamais dans l'histoire à moins de renoncer à leurs valeurs morales (y compris rurales et chrétiennes)... Cioran se complaît jusqu'à sa mort dans l'attitude d'un sceptique de service, dégoûté également par l'Orient et l'Occident européen... Un Job éduqué, au début par Nietzsche, ensuite par les moralistes du XVII^e siècle.

3. Le cas le plus simple est celui d'Eugène Ionesco : a) il écrit d'abord en roumain (une langue qu'il apprend vite, pendant ce que les freudiens appellent la « petite enfance » et parle chez lui et avec ses amis

jusqu'à sa mort) et, après la guerre, à 41 ans, publie sa première pièce en français (*La Cantatrice chauve*)... Le succès vient difficilement, mais quand il vient, ne le quitte plus. Il est considéré comme le créateur de l'anti-théâtre (le théâtre de l'absurde)... Dans les années '30, lors de son début en roumain, il est lui aussi un négationniste, comme Cioran, et ne se sent pas à son aise dans la culture roumaine. Il la trouve une petite culture, marginale et l'idée que dans un futur dictionnaire de littérature universelle, il sera placé entre un Letton et un Lituanien, lui paraît catastrophique. Il écrit alors la proposition que nous avons déjà signalée : « si j'étais français, je serais génial »... Il a réussi à devenir français et ne s'est presque plus jamais intéressé à son œuvre roumaine. Il a pourtant accepté que son volume *NU (NON)* soit traduit et publié par les éditions Gallimard (1986) comme l'essai biographique sur la *Vie grotesque de Victor Hugo*, un écrit polémique des années '30. De même, une partie d'un journal roumain, aujourd'hui perdu (*Le journal d'un non combattant*) a été repris, complété, annoté, adapté lui aussi dans le volume *Présent/Passé, Passé/Présent...* Et pourtant, Eugène Ionesco doit beaucoup à Eugen Ionescu. Je viens de publier une étude à ce sujet (*Le jeune Eugen Ionescu*) en reconstituant et en interprétant le scénario d'un intellectuel roumain et, évidemment, j'ai essayé de ré-analyser sa création roumaine. Qu'est-ce que j'ai découvert ?

1) Qu'elle totalise plus de mille pages (essais critiques, fragments de journal, courrier, un recueil de vers, une pièce de théâtre).

2) Il a écrit, en 1943, en roumain, une pièce de théâtre (*Englezeste fara profesor*), qu'il a traduit, ensuite et a complétée en français sous le titre *La Cantatrice chauve*. A mon goût, la version roumaine est meilleure esthétiquement parlant, à cause de la langue roumaine qui se prête mieux au jeu de mots... L'on peut donc dire que le théâtre de l'absurde est né en roumain.

3) L'œuvre essayiste d'Eugen Ionescu est négationniste, mais son négationnisme dissimule un esprit métaphysique, voire un

esprit religieux. En fait, c'est un journal métaphysique, un journal sur la peur de la mort et sur la divinité. L'idée de divinité accompagne et illumine par en dessous toute cette esthétique ludique, spectaculaire, contradictoire, juvénile, ostensiblement dépourvue de sérieux.

4) Le jeune Eugen Ionescu est un existentialiste enragé qui déteste l'existentialisme philosophique, surtout quand c'est Jean-Paul Sartre qui l'illustre, qu'Eugen Ionescu considère comme le servant de l'Histoire, l'homme de tous les compromis.

5) Le jeune Eugen Ionescu n'accepte, théoriquement, aucun modèle littéraire, n'accepte surtout pas les modèles officialisés, acceptés... Victor Hugo et Tudor Arghezi sont les exemples qu'il invoque le plus souvent.

6) Au début, il déteste le théâtre (à l'exception du mélodrame), puis le découvre (en 1938 – 1940) et, plus tard, le renouvelle radicalement.

7) Il déteste son père et ce compromis entraîne sa haine contre le pays du père. Il le dit en toutes lettres dans ses interviews et ses journaux publiques. Un complexe qui est entré dans l'œuvre de fiction aussi et qui peut être psychanalysé. En 1944 ou 1945, il devient lui-même père et, à ce que nous savons, un père affectueux, totalement subjugué par la petite créature (sa fille, Marie-France)... A preuve que l'existence nous met souvent en conflit avec nos théories...

8) Enfin, Eugen Ionescu – qui, je le répète, a renouvelé le théâtre par la décomposition du théâtre aristotélicien et par l'infusion de miracle, dérisoire et métaphysique – s'est formé intellectuellement dans la culture roumaine et son modèle est, malgré ses appréhensions, un roumain : le dramaturge I. L. Caragiale, dont il dira un jour qu'il est le plus grand des dramaturges inconnus et que l'originalité de son œuvre réside justement dans le fait que tous ses personnages sont des imbéciles...

9) Comment peut-on juger aujourd'hui, de la destinée d'Eugen Ionescu ? Comment voit-on son exil ? Si par exil, on comprend la langue où l'on écrit, on peut dire qu'Eugen Ionescu s'est senti à son aise tant à Tomis, qu'à Ravenne. Et s'il n'en était pas ainsi, il a



écrit *goulûment* sur ses inquiétudes, ses désespérances. Il a bien valorisé son exil. L'exil moral qu'il a connu, de son aveu, en Roumanie (pour des raisons familiales, surtout)... Son œuvre française l'a rendu célèbre dans le monde. L'œuvre roumaine, moins connue, est découverte et partiellement, imitée par les nouvelles générations et par les dramaturges (Serge Fauchereau observe que la littérature roumaine est la seule au monde où Eugène Ionesco a des disciples).

*

Comment pourrais-je conclure, en regardant de nouveau la photo des trois Roumains, Place de Fürstenberg ? D'une seule manière, à mon sens : l'exil a fragmenté leur vie, leur a provoqué, parfois, des drames existentiels, leur a offert des épreuves d'initiation, les a esseulés, les a exaspérés, mais, finalement, leur œuvre a valorisé tous ces échecs. Quant à Cioran, je n'ose pas me demander quelle aurait été sa destinée littéraire, s'il n'avait pas choisi l'exil...

Lucian CHIȘU*

Panait Istrati and His posterity in European Dictionaries



Abstract

Romanian and French writer, Panait Istrati (1884 - 1935) gained recognition after being published in the Parisian Magazine "Europe", occasion on which the famous Romain Rolland wrote about him, declaring that Panait Istrati is a "Gorki of the Balkans". In less than a decade, his novels were translated in the main European languages, while his work, containing pronounced autobiographical accents, became the source of interesting aesthetical and ideational debates. The Dictionaries of the time retain those moments, to which we can add the many episodes of his involvement in the most important events of the time. A writer of real vocation and a conscience of his time, Panait Istrati became a European "rebel", after his rejection of Communism, reflected in his book "Confession for the vanquished" (1929), which condemned communism in its Stalinist version. He can be said to have preceded Solzhenitsyn, and considered as a real dissident. The echoes of the life and work of Panait Istrati have endured through time until the contemporary period, always being interpreted from so many different perspectives, that, even after the writer's biological passing, his work still seems to pay the price for his courage of telling the truth.

Keywords: Romanian literature, French literature, Romain Rolland, Europe, ideology, Panait Istrati, Solzhenitsyn, European dictionaries and encyclopaedias

I. The life and work of Panait Istrati (10 August 1884, Brăila – 15 April 1935, Bucharest), has always offered grounds for constant commentary, debate and reflection for lovers of literature, as well as for researchers of the literary phenomenon at the beginning of the 20th century. Fate has sealed his short existence of only 50 years, and, as Istrati's work is emphatically autobiographical in character, some of the omens foretold by the Fates echo throughout its content.

In brief, we could say that the author was condemned to perpetually start all over again. Born from a perennial Romanian peasant woman and a Greek smuggler, the future writer started from very humble origins, and the squalor of the slums of his childhood continued to haunt him. He barely completed the four years of primary school, continuing his instruction at the harsh school of life¹. The first phase in the Odyssey of this Wallachian Ulysses, if we

* Universitatea Spiru Haret București. Comunicare susținută în cadrul Simpozionului internațional Cartea. Romania.Europa, 20-24 sept. 2009, București.

¹ He was, alternatively, shop and errand boy, apprentice in the dock workshops (mechanic, locksmith, brazier), day labourer at the State Fisheries, worker in a rope factory, than porter in the port at Giurgiu. He travelled as a stowaway on ships sailing the Black Sea and the Mediterranean. He befriended tramps in Syria, Egypt, Turkey, Lebanon, Greece, Italy. He was a night watchman at a hotel in the Lacul Sarat resort, becoming after while secretary of the workers' trade union in the Braila port and strike organizer, and later sandwich-man, valet, internationalist socialist agitator, orderly, farmer, house painter, travelling actor, embankment worker. He worked in a 'neutral' Swiss armament factory, which he left in order to be a tractor driver in the canton of Valois. He was a travelling photographer and, whenever necessary, a journalist. 'Jack-of-all-trades, master of none', as Istrati writes somewhere

may call him so, reaches a dramatic end. Tired of so much struggling and crushed under life's hardships, forsaken by the few friends he had ever had, Panaït Istrati attempts to take his own life². Invoking destiny, we might say that in the dawn of that Mediterranean morning the wretched existence of a misfortunate soul came to an end. The identity of the Romanian subject Gherasim Panaït Istrati flows into the ground together with the blood shed onto the park alley, but, as the suicide is rescued at the last minute, the life returning to his body which is shaking spasmodically belongs to another person. The miracle of this unexpected substitution was fulfilled, shortly after the event, by Romain Rolland. Moved by the Romanian's suffering, Rolland discovers, in the long confession addressed to him, the torment and the epic seething of artistic genius. The disappointed, hopeless tramp is replaced by the writer full of ideals, whom his protector and mentor labels as 'a Gorki of the Balkans'³, thus prefacing the Romanian's triumphal entrance, by the main gate, into European literature.

Istrati's life restarts from scratch and his name and meteoric fame gain recognition at the top of European literature. Reversing the course of things in the Greek epic poems, from now on he finds himself in the middle of *The Iliad*. Glory (in capitals) becomes his companion. He publishes, one after the other, in French or/and Romanian, *Chira Chiralina* (1924), *Uncle Anghel* (1924), *Past and Future* (1925), *The Outlaws* (2 volumes 1925, 1926), *Codin* (1926), *Mihail*

(1927), *The Perlmutter Family* (1927, in collaboration with Josué Jéhouda), *Neranțula* (1927), *The Thistles of the Baragan Plain* (1928), *The Sponge Fisher* (1930), *Aunt Minca* (1931), *The Thüringer House* (1932), *The Employment Agency* (1933), *The Mediterranean* (2 volumes 1934, 1935).

Within only a decade his work is translated in several scores of countries. He is held in honour and giddy with the strong wine of success. All literary salons open their doors to him. His writing sells very well and he could become rich if he were not so reckless about money. He spends in a kind of frenzy, as the prose writer knows from his former self, the tramp, that happiness derives not from money, but from good health, friendship, and, above all, freedom.

In 1927, his disappointment makes him leave France, his adoptive literary country. He visits the Soviet Union, and, always liable to be enthused by chimeras and utopias, he affirms in *L'Humanité*, with the full force of his passionate convictions: 'I saw the celebration of the 10th anniversary [of the October Revolution] and I wept for joy. I simply wept'. But he discovers very soon that he has been mistaken and has the courage to admit to his misconstruction in *Spovedanie pentru învinși / Confession for the Defeated* (1929). The book is among the first indictments of communist and Stalinist totalitarianism articulated by an enormously popular writer. We must stress the fact that other important European writers, enjoying an equally considerable public

2 The echoes of the New Year's Eve still lingered in Nice on the morning of 3 January 1921, when, in front of Prince Albert's statue, the Romanian slashes his jugular with a razor. For those who do not believe in destiny, an amazing detail must be added: it was a child that came to the suicides rescue, more precisely a little girl who was strolling with her grandfather. She sees the body collapsed in a pool of blood and draws her companion's attention to the tragedy. The girl was of Romanian origin, and her parents, impressed by the terrible attempt witnessed by their daughter, bought a camera for the one who had tried to end his life, in the hope that he could use it to make a living.

3 In one pocket of his coat, the rescuers find, besides his justificatory note, a long, heart-rending confession addressed to the French writer Romain Rolland. It was not this letter in the suicide's pocket that reached its purpose, as the legend has it, but another one, held by the journalist Fernand Desprès, from *L'Humanité*. After the suicidal incident, Desprès writes Rolland a few lines attached to the Romanian's epistle, lines containing the expression 'a Gorki of the Balkans'. The journalist's description becomes notorious due to Romain Rolland, who puts it into circulation in his preface to Istrati's debut in the review 'Europe' (15 August 1923), with the short-story *Chira Chiralina*.

popularity, can also see the truth...but choose to keep silent.

The Soviets understand almost immediately that, as far as Panait Istrati is concerned, it is not merely a moment's whim (as in the case of other writers), and respond by a torrent of calumny. The climactic moment is represented by the metaphorical back-stabbing operations carried out by Henri Barbusse, Vladimir Maiakovski⁴, Ilyia Ehrenburg, Bela Illes, Leonid Leonov⁵ and many others⁶. After having labelled him, in an earlier article, as 'a writer of the proletariat', Barbusse then describes Istrati not as a mere traitor, but worse, as 'a bandit of the political police'. Conversely, the Romanian press brands him as 'an agent of Moscow'.

Once again abandoned by his friends, suspected and marginalised by the people around him, Istrati confesses, shortly before his death, leaving us in no wonder about why his life was so short: 'devoid of any faith, my soul gropes in an unfathomable darkness'. The writer can no longer believe in anything or espouse any cause, except faithfully serving his art, which he defines thus: 'in the obscurity of life, art is our only light, and maybe the only hope of universal improvement (...), capable of changing, in the course of centuries, the ugly face of the world. Of all emotional and spiritual values underlying life of a superior order, art is that which contains the most love, purity

and sincerity, art is the only thing which never deceives us'.⁷ These words represent a veritable testimonial addressed by the writer to those still willing to listen to him. After a long suffering, Panait Istrati's heart stops beating on 16 April 1935.

But his ordeal is not over yet. There begins an equally unsettled posterity of his work, itself condemned to start all over again several times. All the political regimes which rise to power feel it their duty to settle the accounts with the writer. The legionary government removes the commemorative plaque from the façade of the house at No. 3 Paleologu Street, where he had lived the last years of his life. The legionaries ban his books, which are subjected to public burning, together with those of Mihail Sadoveanu. At the end of the legionary rebellion the plaque is put back in its place, but the same marble plate is smashed (for the sake of safety) under the communist regime, and another one is set in its place after 1989.

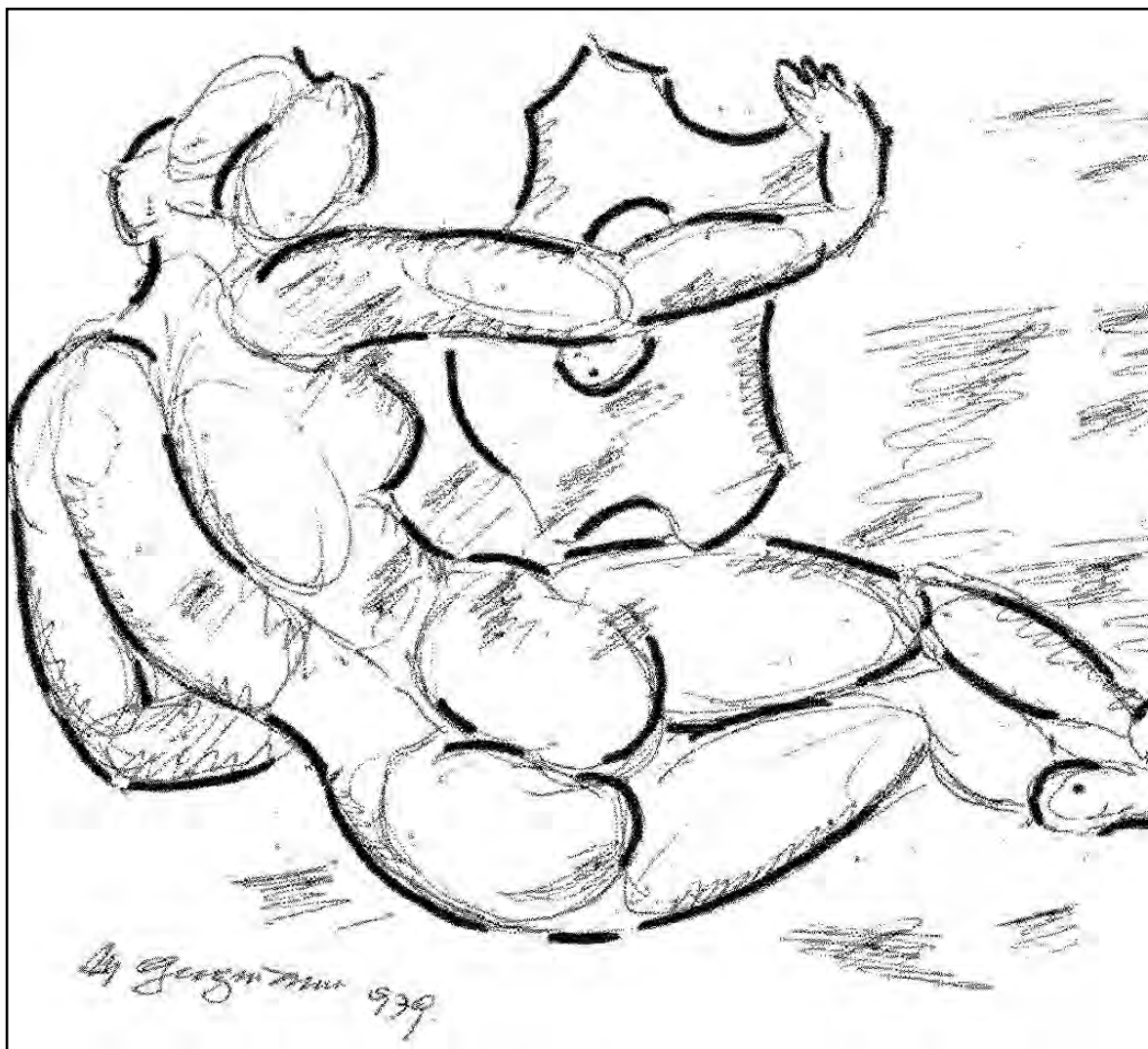
A few decades of silence pass by. Istrati's work re-enters the public circuit in Romania, but it is censored of everything that might upset the big brother to the East. In Europe, the Cold War, unfolding on a large front, always has Istrati in view. And his work was to represent, during all those years, a kind of barometer of the relationship, sometimes more relaxed, sometimes more tense, between the two blocs.

4 Maiakovski publishes in the Moscow satirical magazine "Ciudak" (No. 3, January 1929), the poem *It Is Said That*, from which we quote: 'Barbusse is offended. For criticism's sake, he claims / We quarrel in vain? / I, says he, am not a French Panait Istrati / I am a Spanish Lev Tolstoi. / They say in criticism they are running out of names - / There is no one left to make comparisons with any more! / Therefore Istrati Panait, this Gorki of the Balkans, / Will be called from now on a Dostoyevsky of Ireland / ...' (see Serghei Feodosiev, *Panait Istrati and Vladimir Maiakovski*, in *Panait Istrati – the Man who Adheres to Nothing (documents from Soviet Russia)*, Istros Publishing House – The Brăila museum, "Panait Istrati" Memorial House, Brăila, 1996, Vol. I, pp. 97-101.

5 In a letter of 1993, answering a question addressed to him by Serghei Fedosiev, Leonid Leonov, aged 94, states: '...As you see, Istrati and I are writers from different schools. As for the signatures under the article from 'Literaturnaia Gazeta', 1929, which you are referring to, the very enumeration of such different writers raises legitimate doubt about their agreement on the respective issue' (op. cit, Vol. II, pp. 296).

6 Those who signed the protest in the 'Literaturnaia Gazeta' (No. 20, November 1929, p. 1) are: Vsevolod Ivanov, N. Ognev, Leonid Leonov, V. Lidin, Iurii Oleșa, V. Maiakovski, Valentin Kataev, I. Selviski, Aleksandr Iakovlev, Abraham Efros, Vera Inber, Pantelimon Romanov, P. S. Kogan, Serghei Budanțev, K. Zelinski, E. Bagrițki, E. Zozulia.

7 from the lecture entitled *The Arts and Today's Humanity*, 3-17 febr. 1933, Deutscher Kulturbund



After 1989 we can speak about a third posterity of Istrati, also prone to false illusions. The author of *Confession for the Defeated* declared not long before his death: 'One of the characteristics of communism is that, when it does not end up by mortally disgusting an honest intellectual, it ends up by making him fatally stupid'⁸. Despite this fact, there still appear frequent books analysing the communist ideology, whose authors feel it their duty to 'administer a blow' to Istrati, too, just because they found records of his activity, detached from any finality.

We consider his life and work equally

important, as they embody an existential and artistic model in which we can easily discern the dissident in a pure state, who professes his discontent with a political regime not because he supports another, but because he is more generally dissatisfied, with the idea that injustice is as old as the world and society is far from perfect.

It would not be an exaggeration to say that the writer and his work have yet to find their peace.

II. This synthetic presentation of the life and work of Panait Istrati, which has purposefully avoided other numerous litigious

8 "The Crusade of Romanian-ism", No. 16, 21 March 1935 (see Panait Istrati, *My Crusade or Ours*, Delta Press, Cluj, 1992, p. 161).

aspects⁹, is meant as an induction to the crux of our presentation from the aforementioned perspective, that of the writer's literary destiny. Our opinion is that it is not adventure that essentially defines Istrati's literary becoming, but his relationship with reading, with books, and, by extension, with the library. This idea is also shared by other exegetes of his work, among whom we must mention Mircea Iorgulescu¹⁰, because he was the first, chronologically speaking, to draw attention to this aspect.

Pursuing this hypothesis and line of argument has to overcome prejudices which are deeply-rooted in the mind of readers and even researchers and literary historians. Istrati's image has often been associated with that of a tramp, it is true, a greatly talented one, but still a tramp. His literary creation is imbued with biographical details, and, in many of its aspects, by a deep probing into the lightless depths of the social ocean, from where poverty, promiscuity, vice, let alone wrongs and injustice, have been brought to light in the pure state of artistic emotion.

From this much marginalised, almost infernal world of Istrati's work, "the fisher" brings to the surface innumerable samples of humanity, haloed by the cult of friendship and sweet-scented with the gifts of story-telling. This is what the artistic mira-

cle consist in, but the presence of so many oppressive scenes, as well as the feeling that the author actually lived them, come to distort the real image of one considered to be either *a tramp of genius* or *a pilgrim of the heart*. To counteract this prejudice, some corrective remarks are necessary:

1. It is enough for one to look at the photographs¹¹ of Istrati. There is no trace of the tramp, but always an elegant man, well-groomed almost to pedantry.

2. Whoever examines with close interest the generous iconography of Istrati, will notice that in the representative images showing him in the foreground he is invariably in the company of books, in the featuring as his devoted friends. To begin with, we should evoke the photograph taken in Paris, at No. 24 Rue de Colisée, in which, beside his own books, we can distinguish tomes from the work of Mihail Sadoveanu. Then, the photographs taken in Brăila, as well as those showing the interior of the rooms at No. 3 Paleologu Street, his last Bucharest residence, display the same atmosphere. The camera always captures him surrounded by the warmth of the shelves piled with books. They are not a mere stage set, but allow the researcher to reconstruct accurately enough the atmosphere surrounding the writing desk.

3. The intellectual training of the future

⁹ Among the sore points of Istrati's work, one is represented by the debate regarding its belonging to Romanian culture and literature. A contentious issue, it is complicated by the conviction held by many that Istrati is a Romanian storyteller and a French language writer. At least this is how he is presented in his country of literary adoption, and the French public's ignoring of his Romanian side of his personality as a writer might be explained by their poor knowledge of the Romanian people. Indeed, Panait Istrati wrote in both languages. He started as a journalist for the socialist press in our country, but the great writer was discovered by Romain Rolland, who solemnized his literary baptism. But the greatest part of his work was written in French. After the unsuccessful attempt of a translator to translate *Chira Chiralina* into Romanian, Istrati resorted to rewriting his short story *Uncle Anghel* for the readers in his home country. In the same year, 1925, he writes directly in Romanian the admirable volume of autobiography *Past and Future*. Between 1931 and 1935 he publishes, proceeding in the same way, *Aunt Minca*, *The Employment Agency*, *Chira Chiralina*, *Codin*, and the posthumous volumes *In the Master's Service*, *The Sponge Fisher*, *The Thistles of the Baragan Plain*, (the first chapter, the rest in the translation of Alexandru Talex). The numerous conflicts arisen after 1929 and the writer's untimely death left him not respite to finish rewriting the 'French' into Romanian. Consequently, the task was taken up by publishers, exegetes and translators.

¹⁰ *Spre alt Istrati*, Minerva Publishing, 1986, *Celălăt Istrati*, Editura Polirom, Iași, 2004.

¹¹ There are hundreds of pictures of Panait Istrati, because, after his suicide attempt, the future writer worked as a photographer in Nice, on the Promenade des Anglais, a trade and hobby he never abandoned.



writer represents another prejudice. Besides the iconographic arguments, which reveal him as a passionate reader, there are his memorable pages dedicated to books, pages on which Mircea Iorgulescu focuses in his immensely revealing monograph entitled *Spre alt Istrati / Towards Another Istrati*, recently republished. Considering that that the writer is mainly known as a world wanderer, the assertion must be endorsed by further arguments. The prevalent opinion is that Istrati travelled too much to be able to grow roots, and, after all, *the road becomes the traveller*, as the proverb goes. However incredible this may sound, Istrati-the-tramp was a most passionate reader, for whom reading¹² becomes a form of reverie and freedom, at least for the imagination. If it is

not easy to picture Istrati immersed in books, the pros being scarce in comparison with the cons, especially since the latter are deeply ingrained in the almost general prejudice, one thing is certain, though: Istrati's intellectual instruction is that of a self-taught man who compensated by himself his precarious formal education, hypothetically completing his secondary and college education – as it has already been said – at the harsh school of life.

He is known to have hardly completed his four-year primary education, in the course of six years. In reality – and it is Mircea Iorgulescu's merit to have been the first to observe this – Istrati was, above all, a man of books. In the chapter so suggestively entitled *The Son of Books*, Mircea

12 Even the *School Register* of the failed schoolboy reveals that at Reading he had constantly got the highest grade.



Iorgulescu is the first exegete to remark on this huge appetite for reading, drawing all the right conclusions necessary for outlining the intellectual profile of the future prose writer. The monographer places Istrati's destiny under the sign of the book. In this sense, he evokes the period spent in Kir Nicola's public house, where the errand boy receives from his older friend, the ship captain Mavromati, a magic gift: The Universal Dictionary of the Romanian Language, by Lazăr Șăineanu. A curious gift for the twelve-year-old boy, accustomed to run about the public house on the bank of

the Danube, whenever a customer called: 'Boy, bring a steamin'un!' During the short respite of the lunch-break, when the other servants dozed off with their heads on the table, the child would greedily read the newspapers left behind by the customers. Many of the words in the newspapers were unknown to him, and the old Mavromati, amazed by the boy's consuming fire, presents him with the dictionary. After the last customers leave and the pub closes for the night, the future teenager pursues his passion for reading till daybreak, by the light of sizzling candle ends, under the shelter of an

13 Kir Leonida's public house endured through time. Almost in ruins, it still stands today on the edge of the former Greek quarter of Brăila, known for its parties with musicians and its pleasure houses. The subterranean vault under the pub, which extended way beyond the perimeter of the building, has been covered. What still survives from the time of the writer's childhood is the vine which gave shade for the tables in the yard. And for some time there still stood the walls of the attic where the child had written with coals brought from the kitchen hearth the words which he did not understand.

umbrella¹³.

Not long after his days as an errand boy come to an end, Istrati meets his future friend Mihail Mihailovici Kazanski. The meeting takes place under the same sign of the book, and it is evoked in detail by Mircea Iorgulescu. The critic also shows that in Alexandria (in Egypt), the tramp buys, from a poor devil like himself, with his last money, Tolstoi's novel *The Resurrection*. In 1907, while still wandering in Damascus, he makes a real fuss because none of those around him, from mere mortals to the local wise men, knows who the author of *Hamlet* was¹⁴. In Napoli, the stowaway is caught and disembarked from the ship bound for Marseille. The customs officers find in his suitcase *The Life of Socrates* and Eminescu's *Poems*. In 1916 he moves to Switzerland¹⁵. Locked in a little room, Istrati familiarises himself with the French language by reading, with the aid of a dictionary, Fénelon, Rousseau, Voltaire, Pascal, Montaigne. Here are only a few of the arguments that entitles Mircea Iorgulescu to assert: *'The intoxication of books is, if we are to really understand him, infinitely more powerful than the intoxication of the eternal departures, just as his steadfast attachment to books is infinitely more important than his constant fondness of wandering. In Istrati the wanderer we have to see first of all Istrati the reader, the former changing a hundred temporary jobs, the latter pursuing a unique, stable, passionate calling'*¹⁶.

There are, therefore, solid arguments in favour of considering him a great lover of books, a passion in which he immersed himself especially in the latter part of his life, when his financial means permitted him to buy books to his heart's desire.

4. A further argument in favour of our

hypothesis is provided by the tomes in his library. First, it must be said that Istrati's library was scattered to the four winds. After becoming a successful author, the writer enjoyed an extraordinary celebrity, manifested editorially by concomitant translations from his work in several languages. Translated in numerous countries and rewarded by the friendship of some of the greatest writers of the time, Istrati begins to receive their books at the address of his friend Ionescu, at 24 Rue de Colisée. They remained in the rooms of the building after the death his old friend. Other books remained permanently in the house at 2 Rue Massena in Nice. A suitcase containing the most precious of the books he had received was entrusted to the care of other friends, before his departure to the Soviet Union in 1927. A great many of the books in his library were in Brăila, in the custody of Nicu Constantinescu, a friend from his youth. During Panait Istrati's lifetime, he had set up a room with memorial significances, where the books were given pride of place. Finally, his last library was set up in Paleologu Street, in the four little rooms, as small as matchboxes, but crammed with books. These were kept as precious relics by his last wife, Margareta Istrati, and were later transferred to the Memorial House in his native town, Brăila. These are the only ones still existing, available to be admired and studied at leisure in the museum-house¹⁷.

5. A small part of this library constitutes a bibliophilic section of rare books. Many of the existing volumes were printed in countries where bibliophily had become a fashion. The volumes contain original illustrations, made on special types of paper and in

14 The incident is recounted in *Apus de soare / Sunset*, which is part of the second volume of *In the Mediterranean World* (1935).

15 Tudor Arghezi and Tristan Tzara were also there, Arghezi crafting watch-cases, while Istrati drove a tractor in the canton of Valois. In the cabaret where Tzara was to launch his revolutionary manifesto, had strayed the steps of Vladimir Ilici Ulianov, better known under the name of Lenin. Each man with his revolution.

16 *Spre alt Istrati / Towards Another Istrati*, 1986, the edition quoted, p. 75.

17 Here we find books with dedications from his friends, foreign and Romanian writers: Romain Rolland, Jean-Richard Bloch, Fr. Lefèvre, J. Jéhouda, A. M. De Yong, Mihail Sadoveanu, George Topârceanu, Demostene Botez, Mihai Codreanu, Otilia Cazimir, G. Bacovia, Aron and George Cotruș.

limited editions¹⁸. From Panait Istrati's library were kept the copies numbered as 1 from the bibliophile editions (limited) of the books *Chira Chiralina* and *Uncle Anghel*, published by the Parisian publishing house Rieder on Van Gelder Dutch paper. Margareta Istrati confessed to me that, since their coming out in 1924, the writer never parted from these two books. They were the author's most treasured copies, which he piously carried in his suitcase all over the world¹⁹.

6. Finally, the library did not lack dictionaries and anthologies, of which the most worthy of attention are: the famous *Littre*, *The Universal Dictionary of the French Language*, in three volumes, a very bulky *Dictionary for Self-Taught Men*, in two volumes, and the *Anthology of Tradesmen-Writers*, that is different from those who began directly as writers. The anthology also contains a few pages from his work.

Therefore we can say that, despite his adventurous existence, Panait Istrati was a passionate reader, a true *man of books*.

III. In the final section of our paper we shall briefly refer to the posterity of Istrati's work. Does the author remain in the memory of future generations? Can his artistic message keep its value intact? What significations are lost or are added to the profoundly autobiographic character of his oeuvre? These, and others, could offer an edifying answer. But on the one hand, the extremely dispersed information, sporadically expanding over more than half a century, and, on the other hand, the authentic mutations, including those of mentality, produced in the wake of the media revolution (through the new communication technologies) make an exhaustive research virtually impossible. In spite of all this, even an 'overview' of the thematic subject could prove beneficial.

18 From the same category of rare, bibliophilic books, were kept in the writer's library: *Presentation des Haïdoucs*, published by Rieder (copy H from the series 15 noted marked from A to Q, on Van Gelder paper and not distributed on the market; a copy *hours commerce* from the short-story *Kir Nicolas*, printed by Sablier Publishing House and illustrated by Picart Ledoux (general edition of 758 copies); *Domnița de Snagov*, *Codin*, *Chira Chiralina* in Bulgarian (copy no. 1 from the 4-copy edition of the translator, a childhood friend of the Istrati); *Issac*, Joseph Heissler, 1927, Strasbourg copy no. 7 *hours commerce* with the drawings of Dignimont, of which several coloured by the painter Paul Iské. Among them, there are also *Les Chardons du Baragan* (copy 1) Grasset, 1928, on Annam de Rives paper; *Mes departs*, printed by Gallimard, 1928, in an edition of only 905 copies, *Vers l'autre flamme* (Rieder, 1929, copy no. 24 of the limited edition of 25, on Madagascar type paper, *Pescuitorul de bureți/The Sponge Fisher*, 1930, in Dutch (715-copy edition) and *Tsatsa Minca/Aunt Minca*, volume published by Mornay in 735 copies. The latter has a rather interesting (literary) story. The illustrator of the edition was the Swiss painter and photographer H. de Boissonas. Boissonas, who, among other things, was the first cousin of Billili (Marie-Louise Bad-Bouvy) came to Brăila to do research for the book. The watercolours in the volume, considered 'charming, but lacking originality' (see "L'Arc", no. 86/87, 1984, p. 182) are actually so faithful to reality that even today the visitor of the museum-house can check the detailed similitude between the anthropomorphic lions of the Thuringer House, nearby and the illustration in the book. On the occasion of the centenary of the writer's birth, the members of the Association of French bibliophile Pharmacists commissioned the engraver from Timișoara V. Pintea to make the illustrations for the bibliophilic volume *Ciulinii Bărgănelui*. In fact, the writer's wife obtained other bibliophilic copies published long after the Istrati's death and added to the book collection: *Chira-Chiralina* and *Moș Anghel*, printed in France (1958) by The Associated Book Traders, *Ciulinii Bărgănelui*, printed on paper *bouffant de luxe* in Switzerland, by Famot, with illustrations by Jean Kerléroux.

19 Unfortunately, the copy from the regular edition of *Chira Chiralina*, bought by Istrati when it came out in the bookshops, was lost. On the guard page, Istrati had written the following words, as a kind of testament: 'This copy, come out in the bookshop windows today, was bought by the two of us, each contributing 3 francs and 50 centimes and leaving 25 de centimes tip for the shop-assistant, so that he, too, can be happy in his own way, just as we are happy in our own way. Panait Istrati, Paris, 30 May 1924, in a bistro in Saint-Germain de Prés Square and near Diderot's statue, who, from his pedestal, tells the honourable prelates a disagreeable history'. Next to the title, Istrati had added: 'copy not for sale'. The only evidence of the existence of this self-dedication on the volume is the sale offer for this book (accompanied by the facsimile text) at an Parisian auction house.

After the writer's death, his work actively continued its destiny. Confining ourselves solely to his presence in the last sixty years, Alexandru Talex²⁰ offers in the volume *Panait Istrati, Cum am devenit scriitor/How I Became a Writer*, an impressive bibliography of a few thousand titles. Concentrating the seventy pages of Romanian and foreign bibliographic references, it results that fragments or the writer's work as a whole have been included in diverse anthologies, arousing the interest of numerous publishers from all continents. If we limit the references to the European space, Panait Istrati was massively published in Czech Republic, Slovakia, Denmark, Switzerland, Holland, Greece, Italy, Spain, Portugal, Sweden, Hungary, Germany, Great Britain.

The year of the centenary of the writer's birth, 1984, represents, as was to be expected, a corollary of the preoccupation for the man and his work. The writer is reclaimed by the cultures of three countries (Romania, France, Greece) and celebrated with pomp in four. Switzerland joins the aforementioned countries.

If his belonging to the Romanian and French cultures is certified by Panait Istrati himself, the Greeks²¹ invoke his paternal blood ancestry. We do not think we would be mistaken in saying that after the author's departure in the world of shadows, Istrati's work became a bridge between three cultures. At the same time, he raises the same vivid interest in other countries as well. It is significant that translations from his work continue to be a priority in European countries. This is what happens in Turkey, where the success of Istrati's posterity was among

the greatest. In the Czech Republic, he has been and remains one of the most frequently translated of Romanian writers, through the medium of French.

Because Istrati was a writer engaged on the socio-political front of the time he lived, what becomes particularly significant is the way in which his personality is presented in the dictionaries and encyclopaedias from the former Soviet Union, now become Russia, a country where the perception on his work and especially on the writer's life is one of the most spectacular. In the Russian culture, Istrati's destiny continues to be capricious. The perspective on his work (and life) reflects, until 1989, especially his uncompromising attitude towards Soviet politics, clearly described in these tomes. After starting by revealing his 'healthy', proletarian descent and biography²², and widely presenting his literary work, in the following year the 'climate' changes drastically, with the authors affirming: 'very soon Istrati is proved to be one of the most vicious renegades, his interviews, and then his books, becoming some stupid, cynical and counter-revolutionary calumnies'²³. The treatises published in those years note that, 'returning in the West, he launched wicked calumnies against the Soviet Union and subsequently carried out counter-revolutionary propaganda, convenient for the international counter-revolution'²⁴. Or that, 'in collaboration with Trotskyist counter-revolutionary agents, he wrote a series of revolting calumnies against the Soviet Union'²⁵. Later, in 1966, I. A. Kojevnikov, the author of the dictionary²⁶ article about Panait Istrati,

20 Al. Talex, *Panait Istrati, Cum am devenit scriitor*, Scrisul Românesc Publishing House, Craiova, 1981, continued by the second volume at Florile Dalbe Publishing House, București, 1994. The information included does not go beyond the ninth decade of the last century, so we can assume that, if updated, the picture would be much richer.

21 Due to the biographical connection (the Greek descent of the writer's father), in Greece the centenary of his birth was celebrated with the highest honours, and the author was to be reclaimed as a son of Hellas, in the locality Faraclata on the Kefalonia island, the birthplace of Gheorgios Valsamis. After the French model, a *Panait Istrati Association* was set up there.

22 *Malaia Sovetskaia Ențiklopedia*, Moscova, 1929.

23 *Literaturnaia Ențiklopedia*, Moscova, Izdatel'stvo Kommunisticeskoi Akademii, 1930, pp. 643-647.

24 *Malaia Sovetskaia Ențiklopedia*, t. 5, Moscova, Oghiz, R.S.F.S.R., 1936, p. 58.

25 *Bolșaiia Sovetskaia Ențiklopedia*, R.S.F.S.R., 1937, p. 103.

26 *Kratkaia Literaturnaia Ențiklopedia*, t. 3, Moscova, Izdatel'stvo Sovetskaia Ențiklopedia, 1966.

writes among other things: 'The petit-bourgeois meaning he attached to liberty hindered the Romanian writer's understanding of the new relations between man and society which were instated in the Soviet Union after the October Revolution'. The sentence is repeated almost identically in *The Great Soviet Encyclopaedia* of 1972²⁷.

Things have not changed too much in contemporary times, especially since the publishing of the book by Vitalii Șentalinski²⁸, about the 'literary archives of the K.G.B.', brings up his relations with some of the Russian writers. The connection of G. Sandomirski and Boris Pilneak with the dissident writer proved fatal²⁹.

As far as Romania is concerned, the political influence exercised authoritatively by the U.S.S.R in the countries of the communist bloc has direct consequences for the destiny of Istrati's work. Istrati will be rehabilitated in his own country after a long silence. What was necessary was a propitious moment, which coincides with the year when Hrușciiov takes the political command and officially condemns Stalin's personality cult. Against the background of a tendency of national emancipation (from the tutelage of Soviet politics), the publishing of Istrati's writings is prefaced by a short article published by Geo Bogza³⁰. Then, a part of the work is re-edited, starting with *Ciulinii Bărașanului* (1957). The preface to the volume was the literary historian Mircea Zăciu, incidentally also the first coordinator of *Dicționar [integral] de Scriitori Români/ The Dictionary of Romanian Writers*. However, he affirms that the current against the writer's rehabilitation was still very

strong. The old reasons and the political contextualizing from *Spovedanie pentru învinși/Confession for the Defeated*, precluded any initiatives. It is again Mircea Zăciu³¹ who explains why, even if he is included in the small dictionary elaborated by the Zăciu collective under the title *111 scriitori români* (1978), Panait Istrati is taken out at the last moment.

Istrati, the man and the work, appear properly represented, in the ample texts of analytical synthesis in *Dicționarul Scriitorilor Români*³², being fully restored him to absolutely all his rights, accompanied by a rich iconography, a synoptic table of his life and work, with critical and bibliographic references, etc. in *Dicționarul General al Literaturii Române*, (DGLR)³³, edited in 2005.

Lastly, we must make a few additional observations on Istrati's posterity in France, the writer's country of literary adoption, where the Association „Les amis de Panait Istrati” has carried out for a few decades an intense activity of pious cultivation of the memory of the great writer. Their example complements the editorial activity of the same country, which essentially contributes to achieving a complete image of the writer's work, especially due to the extraordinary prestige that French culture enjoys in the world. As in Romania, in France the interest for Panait Istrati's life and work is manifested in a most nuanced manner. Among the numerous dictionaries and encyclopaedias published over the past years, which we have been able to consult, we mention: *Dicționarul Lafont-Bompiani*, dedicated to works of literature, contains, presented in detail, the novels *Chira Chiralina* and *Ciulinii*

27 'He presented the Soviet reality in a distorting manner, which made many true friends of the U.S.S.R. to disavow the author' (*Bolșaiia Sovetskaia Ențiklopedia*, Izdatelstvo Sovetskaia Ențiklopedia, 1972, p.583).

28 Vitalii Șentalinski, *La parole ressuscitée*, Paris, Editura Robert Lafont, 1993.

29 Emil Iordache, *Panait Istrati și mâna lungă a K.G.B.-ului*, in „Români literară”, no. 17, 2001, p. 21.

30 Geo Bogza, *Mai mult decât fugara clipă*, în „Contemporanul”, 12 oct., 1956.

31 *Entretien avec Mircea Zăciu*, în „Cahiers Panait Istrati”, no. 13, Cercle Panait Istrati, Valence, 1996, pp. 379-383.

32 *Dicționarul Scriitorilor Români*, Editura Fundației Culturale Române, București, 1996, tom. 2, pp. 215-218.

33 *Dicționarul General al Literaturii Române* (DGLR), vol. III (E/K), Univers Enciclopedic Publishers, București, 2005, pp.689-697. In all this period (1989-2009) there appear in Romanian culture tens of literary dictionaries. In each of these tomes, the author and his work are presented in rich detail, but not always with absolute objectivity.

Bărăganului. *Le Grand Larousse Universel*, (1989), recalls, besides his literary work, his 'violentul indictment against Soviet society'. The writer's presence in other Larousse series is signalled by Romulus Rusan, in a text introducing a new and outstanding *Dictionnaire du communisme*: 'From among those who remained blinded for life it mentions Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Neruda, Siqueros, Hikmet. But it also evokes the names of those who came to their senses (Panait Istrati, André Gide)³⁴'. Brief texts on the writer's life and work also appear in *Encyclopaedia Universalis* (2002) and *Le Petit Robert* (2007)³⁵

*

Consequently, we can conclude that, separated from the human being who created it, Istrati's oeuvre continues its destiny. Its messages, the echoes of the life incorporated biographically in the writing and the reverberations of an art seen as 'our sole light and maybe our sole hope of universal perfection, (...) capable of changing, in the course of centuries, the ugly face of the world', urge us to reflect on humanity and the examples of history. A history full of examples, but in an ever greater hurry.

Bibliografie:

- ***, *Brockhaus Encyclopädie*, F. A. Brockhaus, Mannheim, Zehnter Band (HERR-IS), 2006.
- ***, *Cahiers Panait Istrati*, no. 10, Cercle Panait Istrati, Valence, 1993.
- ***, *Cahiers Panait Istrati*, no. 11, Cercle Panait Istrati, Valence, 1994.
- ***, *Cahiers Panait Istrati*, no. 12, Cercle Panait Istrati, Valence, 1995.
- ***, *Cahiers Panait Istrati*, no. 13, Cercle Panait Istrati, Valence, 1996.
- ***, *Dicționarul general al literaturii române* (DGLR), vol. III (E/K), Editura Univers Enciclopedic, București, 2005.
- ***, *Dicționar enciclopedic*, vol. III (H-K), Editura Enciclopedica, București, 1999
- ***, *Dicționar enciclopedic ilustrat* (DEI), Editura Cartier, Chișinău, 1999 s.u.
- ***, *Dictionnaire des grandes oeuvres, de la littérature française*, Édition Les Usuels, Paris, 1992.
- ***, *La Piccola Treccani* (dizionario enciclopedico),

Instituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1995.

- ***, *Le Grand Robert des noms propres* (dictionnaire universel alphabétique et analogique des noms propres), tom III (H-Medj), Paris, 1991.
- ***, *Le nouveau dictionnaire des oeuvres, de tous les temps et de tous payses*, Fafont- Bompiani, 1994.
- ***, *Encyclopédia Verbo* (Luso-brasiliera de Cultura) Edição Século XXI, Editorial Verbo, Lisboa/ São Paulo, 2000.
- ***, *Encyclopédie de la littérature*, La Pochothèque, Garzanti, 1999.
- ***, *Encyclopédie de la littérature*, Librairie Générale Française, 2003.
- ***, *Enciclopedia Uniunii Europene*, ediția a II-a, Editura Meronia, București, 2003.
- Brezu-Stoian, Constandina, *Panait Istrati: radiografia unui manuscris*, Editura Muzeul Literaturii Române, București, 2007.
- Dadoun Roger, *Panait Istrati*, în "L'Arc", Aix en Provence, 1983.
- Jutrin-Klener, Monique, *Panait Istrati, un chardon déraciné: écrivain française, conteur roumain*, Éditeur F. Maspero, Paris, 1970.
- Iorgulescu, Mircea, *Spre alt Istrati*, Editura Cartea Românească, București, 1986.
- Iorgulescu, Mircea, *Celălalt Istrati*, Editura Polirom, Iași, 2004.
- Iorgulescu, Mircea, *Panait Istrati*, Oxus Édition, Paris, 2004.
- Istrati, Panait, *Cum am devenit scriitor*, 2. vol. Editura Florile Dalbe, București, 1998.
- Istrati, Panait, *Cruciada mea sau a noastră*, cuvânt înainte de Jean Hormier, ediție îngrijită de Ciprian Moga, Delta Press, Cluj [-Napoca], 1992.
- Istrati, Panait, *Omul care nu aderă la nimic* (documente din Rusia sovietică), ediție alcătuită, note și comentarii de Zamfir Bălan; selecția textelor din presa sovietică: Serghei Feodosiev; Traducere din limba rusă: Livia Cotorcea, 2. vol., Editura Istros – Muzeul Brăilei, Casa memorială „Panait Istrati”, Brăila, 1996.
- Oprea, Al., *Panait Istrati*, Editura pentru literatură, București, 1964.
- Oprea, Al., *Panait Istrati: dosar al vieții și al operei*, Editura Minerva, București, 1976.
- Raydon, Édouard, *Panait Istrati, vagabond de génie*, Les Éditions Municipale, Paris, 1968.
- Ungheanu, Mihai, *Panait Istrati și Kominternul*, Editura Porto-Franco, Galați, 1994.

³⁴ *Dictionnaire du communisme*, Larousse à, présent, (sous direction Stéphane Courtois), 2007.

³⁵ *Le Petit Robert des noms propres*, Paris, 2007.

Constantin
FROSIN*

Quand Je devient un Autre (Sur la littérature de la migration)

Abstract

Confronted with a foreign language, which is often unknown, but also with a different civilization, the migrant can write the differences between him and the adoptive country or can leave for elsewhere, with the hope he or she would accommodate. Thus, an adoptive culture will never absorb an immigrant one. The migrant literature has a pregnant social value, consisting in bringing harmony between the native and the host land. No one can deny that conflicts between the immigrants and the autochthones the conflicts are imminent.

Keywords: Romanian Migrant Literature, cultural differences, social value, adoptive country, ethnic conflicts.

*Quand le jeu ne respecte pas
les règles du Je,
on a affaire à un Autre*

Ce à quoi il faut s'attendre lorsqu'on choisit une langue, c'est un réseau d'appartenances particulières, non seulement différentes le plus souvent, mais divergentes aussi parfois, et l'on risque de déranger un certain ordre préétabli, de décentrer le dispositif identitaire de la majorité sur place, quand même son intention serait des meilleures : lui faire entrevoir une conception pluraliste de la culture en se signalant à son attention. Cette équation à deux termes devra avoir pour solution la compréhension et l'assimilation du choc des cultures, déter-

miné (ou enduit ?) par les enjeux socioculturels de la société d'accueil. Grâce à la subjectivité langagière, l'appréhension de l'identité dans des textes littéraires devra aboutir à l'extension vers l'identité en tant que telle, en tant que différence acceptée, composante de l'unité dans la diversité. Le Soi initial (se) devra (de) s'articuler avec les repères de l'Autre, lors d'une quête qui peut s'accompagner – plus ou moins – de conflits sociocognitifs générateurs de tensions, mais qui ; par la relativisation de chacune des cultures respectives, devra conduire à l'arrondissement des angles (de vue), à l'ouverture d'esprit, dans un mouvement d'aller et vient genre : appropriation- réappropriation de l'histoire et de la culture de l'Autre (chaque Je devient Autre pour l'autre Je), pour finalement aboutir à l'appropriation de l'espace mental et existentiel de l'Autre. de la sorte seulement, l'expérience déchirante du déracinement par l'(-im)a migration ou l'exil cessera d'être vécue comme un deuil par le migrant/l'immigrant et comme une menace/agression possible par l'habitant, ce qui résultera pour les deux en une régénération : on renaît les deux sur la même terre, en épousant chacun les traditions et les coutumes, les valeurs culturelles et spirituelles et les règles morales (et non seulement) de l'autre, à l'exclusion de toute contrainte. Certes, nous parlons ici des écrivains ou artistes migrant ou immigrants ou en exil... Pour les autres, l'exception fait la règle, assez souvent, mais ils ne forment pas l'objet de cette étude.

Il a été dit que le migrant transcende ses origines, quitte le sol du père et la maison de sa mère, voire la langue de celle-ci (la maternelle), bien que, plus d'une fois, leur discours soit différent de celui de la société occidentale (la préférée des migrants/immigrants, pour des raisons économiques, le plus souvent, et non pas d'affiliation ou parenté culturelle ou spirituelle). Si des fois la culture d'origine (des migrants/immigrants ne jouit pas de la reconnaissance de la culture d'accueil, donc elle reste conçue

* Universitatea "Danubius", Galați

comme bizarre, car différente, le discours du Je du migrant se distance et se différencie encore plus du discours du Je autochtone, qu'il percevra toujours comme étranger, donc injoignable, inaccessible et l'écart se creuse davantage, au point qu'on aura affaire à deux camps qui se surveillent et se soupçonnent l'un l'autre – voir le cas des banlieues parisiennes, où le conflit couve sous la cendre et peut éclater à tout moment, justement parce que les éclats d'identités et personnalités n'ont pas été intégrés dans le tout français. Cette *petite* société en marge de la *grande* société, que rien ne saurait réunir, reste fragmentaire, donc divisée et, de masse de manœuvre, elle peut devenir à tout moment une masse d'assaut, prenant pour cible justement cette société qui n'aura pas su l'assimiler harmonieusement. Le double système de pensée : d'origine et d'accueil, peut conduire à des dédoublements, voire à des schizophrénies dangereuses pour l'avenir des sociétés occidentales, à cause de cette symbiose incomplète et imparfaite. Et, à l'instar d'un courant d'air, qui rend malades les individus se trouvant dans la chambre respective, ce courant de pensée peut être contagieux, ce qui explique la prolifération du terrorisme, la facilité et la légèreté avec laquelle des citoyens occidentaux qui ont toutes valeurs confondues, embrassent le terrorisme : par exemple, 7 à 14 Français s'entraînent actuellement dans les camps d'entraînement d'Al-Qaïda !

Pour le migrant/immigrant déjà écrivain ou en passe d'en devenir un, l'écriture s'avère comme un parcours du combattant, qui plus est, comme un chemin à faire vers l'inconnu : *La route vers l'inconnu est toujours bien venue/Le but est devant nous* (selon un chant des parachutistes) ou, selon Baudelaire : *Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !* Il en résulte que toute écriture est migrante, n'est-ce pas, à l'image de la migration de la plume sur la feuille de papier, aux pérégrinations de l'humain sur la carte du globe... Et si l'écriture s'identifie au voyage, à la migration (une forme de voyage, à la fin), pourquoi le voyageur ne s'identifieraient pas à ce qui constitue sa con-

dition de voyageur, alors l'écrivain migrant s'identifie à l'écriture, donc elle lui confère son identité d'écrivain. On se fait finalement à l'idée que l'acte d'écrire équivaut à l'acte de voyager/migrer, donc l'écriture devient elle-même une migration symbolique, et l'écrivain migrant se voit réconforté dans son choix d'émigrer et d'écrire où il peut être lu, où il peut être publié... Il est arrivé au bout du chemin parce qu'il a eu un but en vue. Quand le voyage finit mal et que l'écrivain in nuce ne trouve pas un port d'attache, une maison d'édition et des lecteurs, on dira que son expérience ne fut pas positive, mais douloureuse, car il aura un mal d'enfer, se donnera toutes les peines du monde pour se faire respecter et reconnaître comme digne d'estime...

Confronté à une langue étrangère/inconnue le plus souvent, mais aussi à une civilisation diverse de la sienne, le migrant peut, même en partageant le code linguistique d'accueil, ne jamais participer à son imaginaire ni à ses références, donc il peut ou s'entêter à écrire cette différence, ou abandonner la partie et partir ailleurs, dans l'espoir de lendemains qui chantent. Et pourtant, jamais culture d'accueil n'absorba entièrement une culture migrante (enfin, celle de ses représentants)/immigrante. Tout au plus, et ce serait l'idéal, la culture du dehors peut féconder la culture de l'intérieur, en la transformant harmonieusement, pour le plus grand bien de tous... Vu que la littérature est un fait de société, la littérature migrante revêt elle aussi un caractère social, voire assume un rôle social : elle peut faciliter l'entente et l'harmonie entre le pays d'accueil et les migrants/immigrants. Il demeure que plus la distance, au propre et au figuré, entre le pays de provenance et le pays de destination est grande, plus les différences culturelles entre autochtones et migrants/immigrés seront grandes, donc les problèmes auxquels on sera confrontés seront d'autant plus compliqués et, dans un premier temps, générateurs de conflits.

On ne quitte pas impunément son pays ni n'abandonne les siens dans le besoin, de sorte que, à force de baigner dans un milieu socioculturel autre que le sien, le migrant



finir par subir une transformation, consciente ou non. Aux yeux des autochtones, il devient un mal nécessaire, car capable de faire les métiers les plus désagréables... Le migrant finit par jurer ses grands dieux que son pays, qu'il a fui de plein gré et en toute joie (sic !), était un lieu de malédiction, une terre de perdition, oublié par Dieu, en un déclin irréversible, alors que le pays d'accueil devient synonyme de paradis. *Ubi bene, ibi patria*... Là où je suis bien, c'est ma patrie, peu importe le pays du père... C'est le mot d'ordre des feu ni lieu, enfin...

Il y a beaucoup à et à redire, il y a du pour et du contre, à prendre et à laisser, à louer et à léser... L'important est que la littérature migrante soit une littérature de qualité, et ne dégénère pas, sous l'emprise des impulsions de toutes sortes, ne devienne pas finalement de littérature, son contraire : *lis tes ratures*... Et attention, quand les Français crient *Dégage !*, ils ne demandent pas de gage, mais ils vous demandent, tout simplement, de partir... de vous *faire pendre ailleurs*, car ils n'aiment pas se salir les mains..., de vous *faire voir ailleurs*, ils ne vous souffrent plus en peinture, de vous *faire cuire un œuf*, parce qu'ils n'aiment pas tuer en l'œuf, sinon, mal vous en cuira, pour *durs à cuire* que l'on soit... Voilà un échantillon du baragouin des banlieues, employé par les marginaux, le plus souvent des immigrants. Faut pas s'en faire, on finit par se faire à tout...

*

Et comme le Colloque de Calabre a été dédié à Panait Istrati, nous dirons deux mots à son sujet, avant de clore cette étude. Pour avoir aimé la terre, ce Roumain né d'un père grec, a parcouru la terre en long et en large, a vu du pays, a roulé sa bosse sans jamais rêver de plaies et bosses... Loin de là, il a reçu la terre en lui avec la violence de l'amour... "J'ai envie de croire qu'à la minute où je suis venu au monde, mon premier geste a été d'embrasser la terre", dit-il. Force nous est d'avouer que nous n'avons pas trop souvent lu des choses pareilles ! La réciprocité fut valable dans son cas : s'il reçut la terre en lui, la terre française, ses let-

tres l'ont reçu elles aussi, en lui conférant ses lettres de noblesse : " (...) je suis venu dans les lettres française fort de mon âme, mais j'ai dû prêter à cette âme un visage français. Lorsque j'eus tenté de donner à la même âme un visage roumain, cela ne fut plus possible ; elle s'était faite à ce visage étranger. De même que l'âme roumaine coulée dès le début en moule roumain, n'a plus accepté lorsque j'eus voulu lui prêter une forme française".

George Calinescu alla jusqu'à penser que, même en donnant des versions roumaines de son œuvre français, Panait Istrati "ne sera jamais un écrivain roumain, parce que les versions seraient dépourvues de la spontanéité et de la traduction servile des idiotismes qui rendent en français des effets exotiques". Aussi stigmatise-t-il l'impulsion d'aucuns d'écrire en langues étrangères, car l'auteur de *Kira Kiralina* est totalement ignoré par les grandes histoires de la littérature française, comme celle de Bédier Hazard ou Thibaudet, qui ne le mentionnent même pas ni aux indices, ni dans la bibliographie. L'épopée de Panait Istrati – de *Kira Kiralina* à *La Méditerranée* et *les Chardons du Baragan*, transmise par son alter ego et son procureur Adrian Zograffi, du nom dont l'affuble Perpessicius, n'en est pas moins roumaine, malgré son aspect oriental et le faste de l'hybride roumano-turco-grec.

Futur écrivain roumain d'expression française au destin fabuleux, Panait va à l'école de sept ans à quatorze ans et y est un bon élève qui se découvre une passion pour la lecture. Rarement il est vrai, vie et œuvre auront été aussi intimement liées. Lui-même se défendit toujours d'être un « écrivain » : "Je n'invente rien, je n'ai pas d'imagination ; je ne peux parler que de ce que j'ai vu, entendu ou vécu ; or, j'ai beaucoup vu, beaucoup entendu, beaucoup vécu..." C'est une enfance pauvre, aussi bien à la ville qu'à la campagne. Ecole buissonnière, passion de la lecture, rêveries, amour de la nature. A douze ans, Panait Istrati gagne sa vie comme apprenti. Mal payé, mal nourri, souvent battu, il rogne sur ses courtes heures de sommeil pour lire, pour apprendre le grec et perfectionner le roumain.

Décembre 1913, il vient à Paris et reste quelques mois chez Georges Ionesco. La tuberculose dont il est atteint entraîne des hospitalisations et des séjours en sanatorium. C'est pendant un de ces repos forcés, en Suisse, à Leysin, qu'il apprend le français à l'aide d'un dictionnaire, puis découvre, un peu plus tard, en 1919, en moins de quatre mois, l'œuvre de Romain Rolland en qui il admire l'homme d'*Au dessus de la mêlée*. Il lui écrit, sa lettre lui revient quelques jours plus tard. Le printemps de 1920 le voit repartir pour Paris, où il confie à Georges Ionesco son vif désir d'écrire, puis arrive à Nice où il gagne difficilement de quoi survivre comme photographe ambulant sur la Promenade des Anglais. Le 3 janvier 1921, Panait, épuisé et désespéré, tente de se suicider au jardin Albert I^{er} au pied du monument de la Victoire. Signe prémonitoire de sa future victoire en tant qu'écrivain ? Fallait-il tuer en lui le miséreux et le misérable, afin de renaître en homme de lettres admiré et respecté ? Ou cri de désespoir, avouant son impuissance – ou l'impossibilité, tout court – d'obtenir, de remporter la victoire ? Il avait gardé sur lui la lettre adressée deux ans plus tôt à l'auteur de Jean-Christophe. Cette lettre, ainsi que d'autres écrits, parviennent à l'écrivain si cher à son cœur, qui l'encourage chaleureusement et lui prodigue quelques conseils.

Lorsqu'il commence ses premières œuvres – en français – Panait Istrati a 38 ans (tout comme CF, du reste). Dès lors, les textes s'accumulent, d'une richesse et d'une densité qui renouvellent la littérature française. Un non écrivain, un non professionnel de l'écriture, en train d'inventer son propre style. D'un quidam sans style, d'un pauvre crève-la-faim, le voilà un écrivain stylé, admiré et respecté ! Les nombreuses éditions des livres d'Istrati (32 pour Kyra Kyralina, 30 pour L'Oncle Anghel) l'année même de leur parution, prouvent l'engouement des lecteurs et la reconnaissance de son grand talent de conteur.

Le fait d'écrire ne modifie en rien son mode de vie : ayant reçu qui sait quelle *illumination*, il a voulu refaire l'histoire de la vie de Rimbaud, de tous les points de vue (son œuvre même est un vrai *rainbow* (arc-en-

ciel), une mosaïque de traditions, coutumes et personnages descendus directement de la légende et du mythe : on peut dire, sans exagérer, qu'il a resitué son pays sur les coordonnées du mythe, ce qui n'est pas peu de chose...), revint en Roumanie en 1925, puis repartit pour Paris, Nice, Genève, Menton, puis la Hollande, l'URSS, la Grèce, Vienne, à nouveau l'Égypte. Un vrai voyage initiatique, un admirable parcours du combattant, un artiste régalien, un digne représentant de l'Art Royal... Reçut-il la lumière en Égypte ? Peut-être... En tout cas, les dernières années de sa vie sont assombries par la misère, la maladie, l'épuisement, et surtout les attaques et les calomnies de l'ensemble de la gauche. Il décède à cinquante et un ans le 16 avril 1935. Après quinze ans d'interdiction, son œuvre reparaitra en Roumanie en 1957.

En 1933, Panaït Istrati avait défini sa position comme celle de "l'Homme qui n'adhère à rien" : "Je ne crois plus à aucune idée, à aucun parti, à aucun homme. Cette attitude absolue ne signifie pas que je ne crois plus à une amélioration possible de l'existence humaine"... A partir de sources qui sont, nous l'avons vu, essentiellement autobiographiques, Panaït Istrati, comme tout conteur – mais avec un talent hors du commun – construit ses récits en mêlant le réel et l'imaginaire.

Ce qui frappe chez cet homme, athée, antiraciste, internationaliste, c'est sa capacité de solidarité : "Quant à accorder quelque priorité à une nation, au détriment ou à l'humiliation de telle autre, je ne me suis rendu coupable à aucun moment de ma vie, pas même dans l'enfance, de pareille mesquinerie : je suis venu au monde cosmopolite." (*Mes Départs*). En Russie, il rencontre Maxime Gorki, et fut lui-même par la suite appelé/surnommé le Gorki des Balkans... Il n'y a donc pas à s'étonner qu'il contribuât à un renouvellement original du patrimoine littéraire français. Istrati était de ces hommes que l'on ne saurait oublier.

Surnommé "vagabond de génie" (Edouard Raydon, 1968), "prince des vagabonds" (Joseph Kessel, 1968), Panaït Istrati vit en chardon errant : "Un chardon déraciné"

(Monique Jutrin-Klener, 1970) et mourut en Prince des chardons... en sa terre natale, au Cimetière Bellu. Un intemporel universel et universaliste parti de Roumanie pour revenir mourir en Roumanie, après avoir semé aux quatre vents son amour de l'humanité et son indéfectible solidarité humaine. Il a réintégré la spiritualité roumaine dans le mythe et, par le recours au mythe, a réussi ce que très peu ont réussi avant et après lui : concrétiser et incarner le mythe de l'Éternel retour... Il a bouclé la boucle comme personne n'a su le faire à ce jour, il a changé même le proverbe : Tout chemin mène en Roumanie, selon Panaït Istrati.

Istrati s'est exilé en quête apparemment d'un boulot convenable, mais il répondait à un secret appel des lointains, l'appel de l'Inconnu, en vrai vagabond de génie, car il avait la fibre de navigateur, en eaux troubles, hélas ! Et là où tout était d'une apparence claire et sereine, il s'y connaissait lui à troubler les eaux, en bonhomme trouble-fête... Il a fui la misère, apparemment, mais il quêtait les vraies valeurs de l'humanité, qu'il devinait et reniflait, le nez au vent.

Il ne fut ni homme de voyage, ni migratoire, ni immigré, juste un peu migrant, si l'on peut dire, en emportant dans sa besace le bâton d'écrivain et des feuilles barbouillées : ses contes, puisés aux *Mille et Une nuits* à la Balkans... C'est de l'Orient (de l'orient...) tout pur. Ce ne fut pas par hasard que, lors de ses voyages, il découvrit le secret de *l'autre flamme* : celle de la chaleur humaine ! Ou, en d'autres mots, ce qu'il découvrit en l'Autre, ce fut la flamme, ou encore : ce fut grâce à cette flamme qu'il découvrit l'Autre...

Bibliographie

Elisabeth Geblesco, *Panaït Istrati et la métaphore paternelle*, Anthropos, Paris, 1989
Mircea Iorgulescu, *Panaït Istrati*, Oxus Éditions, collection Les Roumains de Paris, Paris, 2004

Monique Jutrin-Klener, *Panaït Istrati : un chardon déraciné: écrivain français, conteur roumain*, Éditeur F. Maspero, Paris, 1970

Édouard Raydon, *Panaït Istrati, vagabond de génie*, Les Éditions Municipales, Paris, 1968

Anna Carmen
SORRENTI*

La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel* de Panaït Istrati

Abstract

The representation of space in "Oncle Anghel" ("Uncle Anghel") by Panaït Istrati produces different effects. In our opinion, this strategy is indispensable for a good lecture. Besides the landscape descriptions, which reveal a total fusion with nature and trace a dimension where time is annulated, the writer focuses on inner spaces, where one could find a shelter. On the one hand, we aim to highlight the symbolism of space in this volume, taking into consideration the Gaston Bachelard's paradigm form "La poétique de l'espace" ("The Poetics of Space"). On the other hand, we propose to identify the descriptive characteristic of this book, beginning from Philippe Hamon's observations from his study "Du descriptif" ("About description").

Keywords: Panaït Istrati, "Oncle Anghel" ("Uncle Anghel"), description, landscape symbolism, Gaston Bachelard, Philippe Hamon.

La représentation de l'espace dans *Oncle Anghel* de Panaït Istrati produit des effets de sens variés et constitue, à notre avis, une indispensable clé de lecture. À côté des descriptions de paysages extérieurs qui révèlent une fusion totale avec la nature et qui tracent une dimension où le temps sem-

ble se dissoudre, l'auteur esquisse les contours d'endroits plus intimes, où l'on peut se réfugier, et qui sont liés à la grande constellation imaginaire du contenant et de l'abri.

Nous suivrons, dans notre étude, deux directions: d'une part, nous présenterons l'espace d'un point de vue symbolique et thématique, en reprenant, en particulier, *La poétique de l'espace* de Gaston Bachelard; de l'autre, nous nous concentrerons sur les caractéristiques des passages descriptifs qui le concernent, à partir des observations de Philippe Hamon dans *Du descriptif*. Nous examinerons "l'espace du dehors" et "l'espace du dedans", afin de reconstruire l'espace heureux, à travers les images "qui attirent"¹, c'est-à-dire celles qui rentrent dans la "topophylie" dont nous parle Gaston Bachelard. Il s'agit de lieux aimés et défendus par notre intimité. Mais l'œuvre istratienne révèle, à côté d'"espaces louangés"², la présence d'espaces hostiles et étroits qui accroissent l'envie d'évasion des personnages. En outre, l'analyse portera aussi sur la vaste gamme de similitudes et de métaphores qui caractérisent le texte istratien, en indiquant, à travers les théories du Groupe I, de Michael Riffaterre, de Michele Prandi, de Michel Le Guern, les aspects spécifiques de chaque figure.

1. L'espace entre description et rhétorique

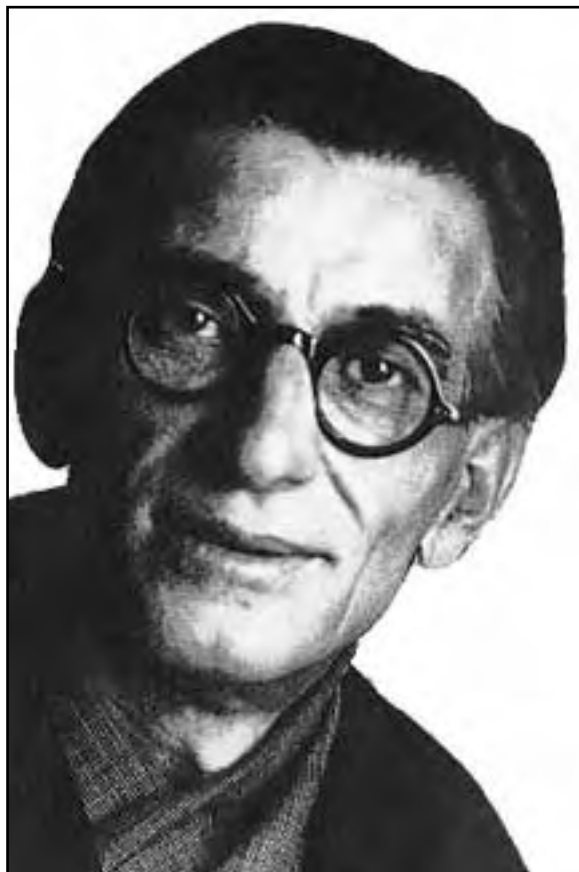
Pour Bachelard, l'analyse de l'espace constitue un instrument pour mieux connaître notre intimité. La topo-analyse devient ainsi "l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime"³. Il s'agit d'un espace qui dépasse l'histoire et qui prend forme à travers les images. Ce n'est pas le temps, en effet, qui anime notre mémoire, mais l'espace qui en règle la durée; ce dernier est nécessaire au premier puisqu'il le retient: "dans ses mille alvéoles,

*Università della Calabria

1 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 2005, p. 18.

2 Op. cit., p. 17.

3 Op. cit., p. 27.



l'espace tient du temps comprimé"⁴. Dans notre intimité, dans la solitude de notre rêverie, l'espace intérieur reconforte et rassure; la topo-analyse devient "topophylie"⁵. Et, pour pouvoir pénétrer vraiment l'espace de notre intimité, il est nécessaire de "participer" à "l'image générale"⁶.

Si Bachelard néglige la fonction de la description, Hamon fonde entièrement son étude sur la validité et sur la richesse du texte descriptif. Il rejette l'idée du descriptif comme concept subordonné au narratif, en les considérant comme complémentaires dans une "interaction perpétuelle"⁷ et en

évitant d'aborder la description à travers une approche essentiellement référentielle, ce qui la réduirait à une simple représentation d'espaces, d'objets ou de choses. Pour Hamon, la description n'appartient à aucun genre en particulier; elle n'est pas une figure de rhétorique et, surtout, elle n'a pas une fonction fixe dans le discours.

En reprenant un concept exprimé par Foucault, Hamon définit la description comme un "discours transitoire, lieu d'embranchement inter-sémiologique entre deux textes, entre deux images, entre un texte et une image"⁸. Le système descriptif, en outre, semble se centrer surtout sur les structures sémiotiques et lexicales, en créant "ce lieu textuel d'un débranchement (du sémantique, du logique, du macro-syntaxique) et d'un embrayage (sur le sémantique, le lexical)"⁹. Par conséquent, la description modifie le niveau de l'horizon d'attente du lecteur car elle devient "explication" (de *explicare*) et requiert une mémoire de "stocks lexicaux", *in absentia* à reconnaître¹⁰. Elle devient ainsi "mémoire du texte"¹¹ et produit un type de lecteur spécifique, "le descriptaire", dont l'activité est rétrospective: il s'agit d'un lecteur qui parcourt les lignes de ses connaissances lexicales, en occupant une place de "moins-savant" par rapport à celui qui décrit¹².

À partir de l'étymologie du mot description, *de-scribere*, "écrire à partir d'un modèle", Hamon parle de "lieu d'intertextualité"; la description devient "rewriting", "chaque énoncé descriptif réécrivant d'autres genres, d'autres types, ou d'autres modes de discours"¹³. Elle devient "Savoir", sur le texte, sur le lexique, sur le monde; elle devient "savoir thétique", contrairement au "savoir éthique", qui caractérise le récit.

4 *Ibidem*.

5 *Op. cit.*, p. 30.

6 *Op. cit.*, p. 205.

7 Ph. Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p. 91.

8 *Op. cit.*, p. 12.

9 *Op. cit.*, p. 41.

10 *Ibidem*.

11 *Op. cit.*, p. 42.

12 *Ibidem*.

13 *Op. cit.*, p. 96.

Mais pour rendre un savoir transmissible, il faut qu'il soit régi par des classifications: le descriptif, lieu, à la fois, d'une compétence linguistique et encyclopédique, (savoir sur les choses, sur le monde, la "Mathesis"), nécessite une compétence taxinomique; c'est pour cette raison que "savoir" et "taxinomie" représentent deux concepts "indissociables"¹⁴.

Avant de classer le monde, d'être écriture du monde, la description classe d'autres systèmes de classement, est réécriture d'autres systèmes de classement. Réticulation textuelle, réticulation du lexique, la description est d'abord réticulation d'un extra-texte (classifications, discours encyclopédiques, vocabulaires spécialisés, textes divers du savoir officiel du monde, catégories idéologiques) déjà réticulé et rationalisé. La description est donc lieu d'embranchement de deux (ou plusieurs) systèmes de classification, le texte et d'autres textes¹⁵.

Deux tendances fondamentales sont à la base du système descriptif: une tendance horizontale "d'exhaustivité" et une tendance "verticale", "décryptive"¹⁶. Dans le premier cas – il s'agit d'une tendance quantitative qui vise "à l'extension" du référent qu'il faut décrire – on essaie de reconnaître et de parcourir un espace "découpé", classé, en mettant en évidence les "stocks" et en les attribuant chacun à son "magasin"¹⁷, à son savoir officiel. Le "descripteur" devient donc "périégète", "arpenteur d'espace"¹⁸, ce qui détermine une esthétique du fragment, du "morceau", du "tableau", du "détail"¹⁹. Dans le deuxième cas – il s'agit d'une tendance plutôt qualitative que quantitative, qui vise à la compréhension du référent – on essaie de repérer un sens "sous le réel, derrière le réel"²⁰, à la recherche d'une vérité

profonde, cachée derrière les apparences de surface. La description devient alors herméneutique; elle cherche à "déchiffrer", à "dévoiler", à "découvrir". La "Semiosis", "une traduction, un déchiffrement du réel, un décryptage du réel", remplace la "Mathesis", "le réel comme juxtaposition des savoirs particuliers à arpenter, à parcourir"²¹. Les deux procédés stylistiques qui synthétisent ces tendances sont le détail et l'analogie. Le détail, "découpage ultime et microscopique d'un champ sémantique parcouru"²², s'inscrit dans un parcours métonymique "horizontal"; l'analogie (la métaphore et ses variantes; la comparaison) relie sur le plan "horizontal" deux espaces sémantiquement différents réclamant, sur le plan "vertical", l'intervention du lecteur qui devient herméneute.

Vu que la description n'a pas un statut défini et qu'on ne peut la considérer ni comme un trope, ni comme une figure, la structure à "emboîtement"²³, c'est-à-dire du texte dans le texte qui la caractérise, sera suivie de toute une suite de signaux métalinguistiques et autoréférentiels, afin que le lecteur puisse facilement la reconnaître. Le système descriptif préfère les opérations grammaticales et syntaxiques qui sont axées sur la répétition du même mot, du même syntagme; les adjectifs et les verbes adjectivaux; les propositions relatives; les signes morphologiques particuliers (comme l'emploi du présent, de l'imparfait par rapport au passé simple propre au récit) et, en même temps, la parataxe et la juxtaposition; les figures de rhétorique; un lexique spécifique.

Pour Hamon, la description tend à l'allégorie; elle introduit dans le texte "un actant

14 *Op. cit.*, p. 52.

15 *Op. cit.*, p. 60.

16 *Op. cit.*, pp. 60-62.

17 *Magasin* est le mot correspondant des termes *Officina* ou *Trésor* employés dans le XVI^e siècle (voir Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 207).

18 *Op. cit.*, p. 61.

19 *Ibidem*.

20 *Op. cit.*, p. 62.

21 *Ibidem*.

22 *Op. cit.*, p. 63.

23 *Op. cit.*, p. 65.

collectif plus ou moins anthropomorphe²⁴, un personnage, et en même temps un "effet-personnage", qui découle d'un certain nombre d'effets descriptifs contenus dans l'énoncé. Le personnage est donc une unité sémiologique "diffuse", que l'on peut difficilement circonscrire:

L'effet-personnage d'un texte est donc une construction de plusieurs systèmes descriptifs juxtaposés, cette juxtaposition suggérant un faisceau de relations logiques (explique/implique), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence logique et idéologique; c'est d'autre part un lieu anaphorique et cataphorique (résumer/annoncer), c'est-à-dire le lieu d'une cohérence narrative. Toute description, qu'elle soit focalisée sur le personnage, sur un milieu, ou sur une relation des deux, peut donc être un opérateur de lisibilité fondamental du texte²⁵.

En se présentant comme un "acteur collectif", la description peut être réduite soit à l'union de deux "actants", soit à une modalité concernant les personnages: "vouloir", "savoir", "pouvoir". La modalité du "savoir" occupe une position particulière car "elle, est plus facilement le lieu d'une mise en phase de l'énoncé (des personnages) et d'une énonciation (narrateur et narrataire)"²⁶. En ce sens, "le regard", "la parole", "le faire" des personnages (narrateur ou acteurs)²⁷ ont une position centrale puisqu'ils modalisent la description. Il faut en fait que la narration soit confiée à un personnage qui la présente à travers son regard, pour rendre naturel l'insertion d'un texte descriptif dans le récit. C'est pour cette raison que "le regard descripteur", conçu comme une modalité du pouvoir-voir", du "savoir-voir", du "vouloir-voir", joue un rôle de premier plan. Les parties à décrire sont l'objet d'un "spectacle", d'une "vue",

d'une "scène", d'un "tableau", donc "déclenchent" une description. Un personnage devient "focalisateur" et sa "vision" acquiert une position centrale. La description sera le résultat non pas du savoir du "descripteur", mais du regard du personnage: "le descripteur, ainsi, délègue sa compétence à des personnages-truchements"²⁸.

La fenêtre, avec le miroir et la porte, coïncide avec l'élément central de cette fonction; elle indique la "thématisation du pouvoir-voir"²⁹: elle encadre et introduit un personnage; la porte encadre la scène d'un intérieur; le miroir renvoie au portrait d'un personnage. Ces effets descriptifs impliquent une "thématique de la pause", un arrêt concernant soit la narration, soit le personnage "focalisateur" qui observe l'objet de la description: la pause et l'attente justifient donc "l'hors-d'œuvre" qui caractérise le "descriptif"³⁰. Les pauses déterminées par le système descriptif rythment non seulement le temps du récit, mais métaphoriquement aussi le temps de la lecture.

La description, donc, se présente comme la construction d'un texte ayant une grande richesse sémantique; elle se construit par rapport à une hiérarchie de relations où se frayent des stratégies de lecture différentes, grâce à la présence d'"opérateurs de lisibilité": les termes métalinguistiques, "les embrayeurs isotopiques", le "pantonyme" – "nom propre" de la description, "centre d'une constellation, le point où convergent d'autres termes coordonnés, dont la somme est indéfinie"³¹ – qui, dans des moments et des lieux textuels différents, synthétisent et refocalisent l'information. La description devient ainsi une "mise en équivalence"³² entre une concentration centripète et une expansion centrifuge:

24 Op. cit., p. 104.

25 Op. cit., pp. 107-108.

26 Op. cit., p. 112.

27 Op. cit., p. 172.

28 Ibidem.

29 Op. cit., p. 174.

30 Op. cit., p. 177.

31 Op. cit., p. 127.

32 Op. cit., p. 117.

Une description est donc, d'une part, un ensemble de "lignes", de paradigmes lexicaux en dérive associative centrifuge, plus ou moins saturés et expansés, et d'autre part de "nœuds", termes privilégiés, lieux de recentrement, lieux centripètes où se recompose l'information. D'autre part, elle est un lieu rhétorique particulièrement surdéterminé dans la mesure où tendent à s'y concentrer un certain nombre d'opérations fondamentales que l'on peut regrouper sous l'égide des principales figures de rhétorique: la synecdoque [...], la métonymie [...] et la métaphore [...]³³.

Hamon considère la métaphore filée comme une variante du système descriptif, "qui décline systématiquement, et de façon homogène, les items d'une nomenclature et leurs prédicats respectifs, ces prédicats étant choisis systématiquement dans un même champ de référence"³⁴. C'est à travers cette figure que la description rejoint le maximum de lisibilité, puisqu'elle accroît la cohérence du texte. Le mécanisme qui règle la métaphore filée est analysé amplement par Michael Riffaterre dans son ouvrage *La production du texte*: elle est constituée, écrit-il, par "une série de métaphores reliées les unes aux autres par la syntaxe – elles font partie de la même structure narrative ou descriptive – et par le sens: chacune exprime un aspect particulier d'un tout, chose ou concept, que représente la première métaphore de la série"³⁵.

On peut opérer cependant une ultérieure différenciation dans le domaine de la métaphore et distinguer, au-delà de la métaphore filée, deux degrés de présentation: la métaphore *in absentia* et la métaphore *in praesentia*. Ce sont, avec la comparaison³⁶, des figures analogiques. À partir de l'antiquité jusqu'aux théories modernes, la similitude est associée à la métaphore, cette

dernière étant souvent conçue comme une "comparaison abrégée". Mais grâce aux études et à l'analyse des théories concernant la métaphore et la similitude, nous sommes arrivées à partager les thèses de certains théoriciens, selon lesquels il s'agit de deux figures différentes. De plus, l'ambiguïté créée par la conception du Groupe $\bar{\iota}$ en ce qui concerne les relations entre la métaphore *in praesentia* et la comparaison nous a amenée à analyser en profondeur les deux figures et à montrer, à travers les théories de Michele Prandi et de Michel Le Guern, que la métaphore *in praesentia* est une véritable métaphore et non pas une comparaison. Si le Groupe $\bar{\iota}$ considère comme des "métaphores proprement dites" exclusivement les réalisations *in absentia*, Michele Prandi, au contraire, attribue à la métaphore *in praesentia* toute sa capacité créative: "s'il existe un type idéal d'énoncé tropique, il s'agit certainement de l'énoncé contradictoire caractérisé par une distribution univoque de cadre et de foyer"³⁷. De plus, le Groupe de Liège ne distingue pas clairement les deux figures: toutes les deux rentrent dans la catégorie de métasémèmes, c'est-à-dire dans la typologie d'occurrences "qui remplace[nt] un sémème par un autre"³⁸. En analysant les différents types de copules (le *comme* et ses dérivés, *tel*, *semblable*, *même*, *ainsi que*, *pareil à*), – l'appariement, "le est d'équivalence", l'apposition, le substantif et le verbe, le génitif, l'attribution –, les théoriciens n'indiquent pas clairement les cas de copule où se réalise une métaphore *in praesentia* par rapport aux "degrés intermédiaires"³⁹ où se réalise une similitude.

Dans *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Michel Le Guern illustre cette différence. Après avoir distingué les deux degrés de la comparaison, la *comparatio* de la *similitudo*, et après avoir mis en évidence

33 *Op. cit.*, p. 155.

34 *Op. cit.*, p. 153.

35 M. Riffaterre, *La production du texte*, Paris, Éditions du Seuil, 1979, p. 218.

36 La comparaison comprend deux catégories: la *comparatio*, qui exprime un jugement quantitatif (comparatif de supériorité, d'égalité, d'infériorité); et la *similitudo*, qui exprime un jugement qualitatif. Le corpus d'analyse des figures de rhétorique constitué dans le présent essai comprend exclusivement des cas de *similitudo*.

37 M. Prandi, *Grammaire philosophique des tropes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1992, p. 175.

les rapports de la similitude avec la métaphore, il affirme que c'est le concept d'*image* qui rapproche les deux figures:

*la similitude a ceci de commun avec la métaphore qu'elle fait intervenir une représentation mentale étrangère à l'objet de l'information qui motive l'énoncé, c'est-à-dire une image. C'est bien là, en effet, le caractère commun à toutes les structures qui introduisent une image dans l'énoncé: on peut définir l'image du point de vue de la réalité linguistique par l'emploi d'un lexème étranger à l'isotopie du contexte immédiat*⁴⁰.

En outre, pour la similitude, à la différence de la métaphore, il n'y a pas d'incompatibilité sémantique. C'est à ce propos que Le Guern – comme le remarquera plus tard Michele Prandi – distingue clairement la similitude de la métaphore *in praesentia*, en considérant inadéquat le rapprochement des deux figures. La ressemblance de leurs structures grammaticales ne doit pas confondre les deux procédés; si dans la métaphore *in praesentia* et dans la métaphore *in absentia* se réalise l'incompatibilité sémantique, dans le cas de la similitude la présence de "l'outil de comparaison" permet de garder la cohérence logique de l'image:

*L'incompatibilité est la même dans la métaphore in praesentia, c'est-à-dire quand les deux termes sont exprimés et reliés par une relation attributive ou appositionnelle, que dans la métaphore in absentia, où seul apparaît le terme métaphorique. Il n'y a rien de tel dans la comparaison. Malgré la ressemblance des structures grammaticales, il est donc abusif de rapprocher la métaphore in praesentia de la similitude*⁴¹.

Dans son ouvrage *Grammaire philosophique des tropes*, Prandi reconnaît que la similitude, comme la métaphore, peut créer des analogies projectives et donc "déclencher

une interaction conceptuelle"⁴², mais il s'agit de deux procédés tout à fait différents. À partir du principe sur lequel il fonde toute sa théorie, c'est-à-dire la notion de métaphore conçue comme conflit conceptuel, il arrive à distinguer la métaphore de la similitude. La similitude – trope de la coordination – présente une analogie entre deux objets autonomes, à la différence de la métaphore – trope de la subordination – qui, en exhibant un conflit conceptuel, subordonne le *métaphorisé* au *métaphorisant*. En accord avec les thèses de Michel Le Guern, alors que la similitude présente une analogie entre deux objets et admet une interprétation littérale, résultant ainsi cohérente, la métaphore, au contraire, exhibe un conflit conceptuel souvent irréversible, en n'étant ainsi compréhensible que par inférence. La similitude atténue la tension conceptuelle qui, au contraire, est emphatisée par la métaphore:

*Le message émanant de la similitude est que les analogies ne peuvent être atteintes qu'en défiant les différences qui les cachent; l'instrument de ce défi est la tension conceptuelle. La similitude, rapprochant des entités proposées comme autonomement connues, sans préjudice pour l'identité de chacune, tend par nature à atténuer l'impact conceptuel des sujets de discours, alors que la métaphore est amenée à l'emphatiser*⁴³.

2. L'espace du dehors

Dans l'œuvre istratienne qui est l'objet de notre analyse, nous retrouvons "l'explication descriptive"⁴⁴ définie par Hamon: à une tendance "horizontale", caractérisée par l'esthétique du fragment, du "morceau", du "tableau", s'ajoute une tendance "verticale" et "décryptive", selon laquelle la description devient une "quête herméneu-

38 Groupe i, *Rhétorique générale*, Paris, Édition du Seuil, 1982, p. 92.

39 *Op. cit.*, p. 112.

40 M. Le Guern, *Sémantique de la métaphore et de la métonymie*, Paris, Librairie Larousse, 1973, p. 53.

41 *Op. cit.*, p. 56.

42 *Ibidem*.

43 M. Prandi, *op. cit.*, p. 222.

44 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 62.

tique". Comme nous l'avons déjà montré, les deux unités stylistiques qui synthétisent ces tendances énonciatives sont, respectivement, "le détail" et "l'analogie". En effet, à côté d'un espace descriptif lexical "de surface", nous avons repéré, dans les textes istratiens, le recours prépondérant à deux procédés rhétoriques, en particulier à la similitude et à la métaphore, surtout à la métaphore *in praesentia*. Le choix des textes que nous allons présenter sera une démonstration évidente du fait que l'auteur emploie ces instruments pour composer ses descriptions, en privilégiant la similitude.

Avant d'analyser le corpus proprement rhétorique, nous prendrons en examen l'espace du point de vue de la description, en opposant "l'espace du dehors" à "l'espace du dedans". Tout d'abord, nous nous arrêterons sur les fragments concernant l'"espace du dehors", car les nombreuses descriptions du paysage présentes à l'intérieur du récit révèlent une forte préférence de l'auteur pour la nature. Dans cette première partie, nous examinerons des textes descriptifs qui appartiennent au deuxième épisode du récit, successif à la section dédiée proprement à *Oncle Anghel* –, *Cosma*, brigand de la forêt et qui, avec Jérémie, Elie et Floritcha, fait partie de la "constellation des esprits libres"⁴⁵ présents dans toute l'œuvre istratienne. C'est à travers ces récits, dont les titres représentent des exemples de "pantonyme", que nous découvrirons Istrati "arpenteur de l'espace"⁴⁶.

Au centre des descriptions, nous retrouvons la nature et le désir de se fondre en elle, qui revient comme un leitmotiv pour rythmer l'espace et le temps de l'œuvre entière. Face à la vision du paysage, le personnage manifeste clairement un sentiment irrésistible d'immensité et de fusion, dans un total abandon dans la nature, jusqu'à perdre connaissance, comme le montrent les longs passages descriptifs qui suivent.

Istrati exprime cette sensation à travers des phrases brèves, mais également intenses: "Alors, dans la calme qui suivit le bruit de ferrailles dévissées, Adrien se redressa sur son siège et embrassa, voluptueusement du regard la campagne noire et silencieuse de cette mi-mars, encore engourdie par le long sommeil hivernal" (p. 202). Et peu après: "Un instant après, le regard plongé dans l'infini, il [Adrien] ajouta [...]" (p. 203). Ces fragments semblent évoquer "l'immensité intime" dont parle Bachelard: "la contemplation de la grandeur détermine une attitude si spéciale, un état d'âme si particulier que la rêverie met le rêveur en dehors du monde prochain, devant un monde qui porte le signe de l'infini"⁴⁷. À la sensation de grandeur et de fusion, s'ajoute celle de l'espace où le temps se dissout, "cesse d'exister", comme le révèlent les mots du personnage; c'est l'espace qui domine, qui rythme la durée du temps:

Nous y arrivâmes vers la chute du soir et, sur-le-champ, j'oubliai et Cosma et son "nœud" et ma rancune, pour me jeter follement dans les bras ouverts d'une nature que l'homme n'avait pas encore avilie. Il y avait de vieux saules, gros comme des tonneaux, et dont les troncs caverneux pouvaient enfermer deux hommes debout. Des centaines de petits canaux – veines généreuses du généreux Danube – se faufilaient en tous sens et fertilisaient, sur des dizaines de kilomètres, une terre marécageuse dont personne ne voulait, qui faisait le bonheur des plantes aquatiques crevant de sève. Poissons, oiseaux, insectes vivaient en paix, malgré loups, renards, se délectaient de l'existence et respectaient l'œuvre du Créateur (p. 296).

Je restai seul, sous la tente qu'un vent léger faisait clapoter comme des vagues. Aucune envie de dormir. Ma pensée se répandait sur tout ce que j'avais vécu, alors que l'ouïe s'efforçait de percevoir quelque bruit dans la tente de Cosma et de sa Floritcha, mais je n'entendais que le bruissement des choses solitaires. Agacé dans

45 P. Istrati, *Oncle Anghel*, dans *Œuvres I*, Paris, Éditions Phébus, 2006, p. 179. Toutes les citations tirées d'*Oncle Anghel* seront suivies à partir de maintenant de la page correspondante.

46 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 61.

47 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 174.

mes sentiments, je quittai la tente, fis quelques pas dehors, et aussitôt, le temps cessa d'exister pour moi (p. 277).

Au centre des descriptions, nous retrouvons la nature et une particulière attention de la part de l'auteur pour les sons, les bruits, les parfums. Ces derniers, comme l'affirme Bachelard, accroissent le désir de fusion: "les odeurs! premier témoignage de notre fusion au monde"⁴⁸. La nature, "les bras ouverts", accueille Jérémie, car elle devient une mère qui reçoit ses fils; ce ne sont pas les animaux ou les plantes qui se nourrissent d'elle, mais c'est la nature qui nourrit ses créatures: "En effet, au bord du plateau, une grande prairie inondable, parsemée de buissons de saules, nourrissait d'innombrables brebis" (p. 287). L'image métaphorique du passage suivant, "les bêtes éventraient l'espace", est une démonstration ultérieure du fait que l'espace occupe une place centrale dans ce récit, en dominant non seulement le temps, mais aussi les personnages:

Par des chemins forestiers, rocaillieux et accidentés – où les sabots des chevaux glissaient, écrasant la mousse, où les branches déchargeaient leurs grosses gouttes de pluie sur nos têtes –, ainsi qu'à travers d'immenses champs, quand les bêtes éventraient l'espace, nous redescendions vers l'embouchure du Sereth (p. 274).

Oh, les épouvantables belles journées de cette époque-là! L'été tirait vers sa fin, et c'est alors que les levers et les couchers de soleil dans les marécages font crier sa joie jusqu'à la plus petite bestiole. Les pontes sont finies... Le nouveau monde de canards et oies sauvages, foulques, de vanneaux échappés à la destruction, se croise dans l'azur limpide en d'interminables nuées et à des altitudes qui désespèrent le chasseur. Le jeune loup et le jeune renard qui rôdent autour des fermes, on les reconnaît à leurs allures poltronnes, à leurs fourrures impeccables. Bourdons, hannetons et autres insectes volettent, étourdis, se heurtant aux arbres. La végétation

arrête sa croissance, se repose et jouit. C'est le triomphe de la vie sur la mort (pp. 304-305).

Le désir de fusion avec la nature devient aspiration à la liberté, envie d'évasion, sentiments qui accompagneront toujours Adrien, double diégétique de Panaït et qui, d'ailleurs, constituent le reflet de la vie de l'auteur et des déplacements continus de cette âme nomade, "le fougueux vagabond, qui touchait à tout et ne s'arrêtait à rien" (p. 205), et en qui nous retrouvons "la pulsion du pionnier qui toujours va de l'avant dans sa recherche de l'Eldorado"⁴⁹, comme le dit Michel Maffesoli dans son texte *Du nomadisme*:

Étant entendu que celui-ci, tout comme l'or pour les alchimistes médiévaux, ne concerne pas la possession d'un bien matériel et monnayable, mais le symbole d'une quête sans fin, la recherche de soi dans le cadre d'une communauté humaine, où les valeurs spirituelles sont les conséquences de l'aventure collective. C'est ce qui fait que la frontière doit être toujours repoussée, afin que cette aventure puisse se poursuivre⁵⁰.

Il s'agit d'une "recherche sans fin", typique de l'esprit vagabond, pour lequel l'espace devient une pulsion incessante vers l'ailleurs, "un feu qui anime, réchauffe sur la route, éclaire aussi le parcours, et par là même désigne un ailleurs"⁵¹. Une tendance au nomadisme que nous retrouvons non seulement chez l'actant principal, mais aussi dans toute une suite de personnages qui préfèrent vivre comme des hors-la-loi, plutôt qu'être privés de leur liberté. Il s'agit des *haïdoucs*, des brigands, des contrebandiers comme Cosma, Jérémie et Élie, qui choisissent d'être "fils de la forêt", et de vivre dans une totale indépendance, au contact direct avec la nature et contre toute forme de soumission et d'esclavage: "Eh bien, rappelons-nous qu'une seule année vécue en liberté vaut davantage qu'une vie entière d'esclave. Ce n'est pas le nombre

48 G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 2005, p. 120.

49 M. Maffesoli, *Du nomadisme. Vagabondages initiatiques*, Paris, Le Livre de Poche, 1997, p. 39.

50 Ibidem.

51 Op. cit., p. 77.

d'années qui fait la vie, mais l'heure vécue sans violence. Pour l'homme libre, tout ce qui n'est pas liberté c'est la mort, mais une mort sans fin" (p. 248).

Sens de fusion dans la nature et envie irrésistible de liberté qui risquent d'être anéantis quand Jérémie est prisonnier de l'archonte grec Samourakis. Le fragment successif concerne en effet la description du bois de l'archonte, un "bois esclave", qui perd aux yeux du protagoniste tout son charme, en accroissant le désir d'évasion. Le passage qui suit est très intéressant soit du point de vue rhétorique, pour le retour constant des similitudes et des métaphores *in praesentia*, soit pour le recours aux images de la lune et du vent: "on sait que celui-ci [le vent], compris ici d'une manière métaphorique, se rit des barrières, il est tout à la fois totalement présent dans l'espace où il passe, mais en reste étranger, porteur qu'il est des autres espaces d'où il vient"⁵²:

Ces innombrables kiosques de vigne grimpante et de houblon, ces bosquets de rose et de lilas, ces immenses peupliers – répandus comme des chênes ou droits comme des sapins – n'étaient autre chose que des domestiques crevant de vie facile, comme les chevaux et les Albanais. En dehors de ce petit bois esclave, et lui donnant le tour, l'épouvantable mur, haut de quinze pieds, promenait sa masse infranchissable comme un défi de brute. Pas un oiseau autre que des corbeaux et des moineaux. Le vent – ce vertigineux voyageur parlant aux hommes libres en toutes les langues de la terre – ne daignait pas descendre dans cette fosse de malheur; il s'entretenait avec les seuls faites des peupliers, et encore pour les plaindre. La lune elle-même s'assombrissait au zénith, et glissait sa pâleur comme une souffrance de phtisique sur ce lieu de faux bonheur, pendant que les veilleurs de nuit faisaient leurs cent pas, aussi indifférents que s'ils étaient dans une cave, pendant que la mélodie plaintive des violons s'échappait du banquet des maîtres, pareille à des lambeaux de chair farcis de joie, et pendant que je déambulais parmi les troncs nus des arbres, songeant à ce qu'il y avait de l'autre côté du mur (p. 256).

Dans la description des espaces extérieurs, surtout dans le récit concernant les aventures de *Cosma*, nous remarquons la prédominance d'un paysage lunaire, nocturne: il révèle non seulement, à un premier niveau isotopique, la vie clandestine des actants, mais il demande, à un niveau plus profond, une interprétation symbolique à partir de la fonction évocatrice des métaphores et des similitudes. À la lumière lunaire qui se réfléchit sur la route, "la route blanche", suit, dans le deuxième passage descriptif, l'opposition blanc/noir: le noir de la nuit s'oppose à la blancheur de la lune, comme la couleur noire des cheveux s'oppose à la blancheur de la robe de Floritcha:

Alors la nuit remplit la forêt de tristesse. J'attachai les chevaux à un arbre et fumai ma pipe, en attendant que le ciel assombri voulût nous rendre sa reine au manteau d'argent. Et quand elle nous renvoya sa douce pâleur parmi les pins, deux voix retentirent sur la route blanche qui passait en dessous du sentier où je fumais ma pipe (p. 244).

En disant cela, *Cosma* braqua un regard de fou sur sa tente: la pleine lune de minuit s'était levée de trois lances au-dessus de l'horizon et présentait son disque de braise morne à Floritcha, qui se tenait debout devant la tente, les bras croisés sur la poitrine, et la contemplait, immobile. Sur ses épaules, enveloppées dans une chlamyde de soie blanche, l'abondante chevelure défaite coulait comme du goudron (p. 280).

Floritcha éclata dans un rire victorieux, pareil aux clochettes des traîneaux en hiver; et à ce rire, la lune répondit en parant son image d'un voile d'argent qui égaya le marécage (p. 281).

3. L'espace du dedans

Les fragments textuels indiqués ci-dessous mettent en évidence l'importance de l'"espace du dedans" où l'on peut se réfugier, "se blottir", ("n'habite avec intensité que celui qui a su se blottir"⁵³), l'espace de l'intimité qui révèle une vaste rêverie du

52 Op. cit., pp. 77-78.

53 G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, op. cit., p. 20.

caché. La *hutte*, par exemple, fait partie des "centres de condensation d'intimité"⁵⁴ dont nous parle Bachelard et qui symbolisent un retour à la "primitivité du refuge"⁵⁵. À la suite de la nouvelle qu'après plusieurs années de captivité il sera libéré, Jérémie exprime le désir de rentrer dans la *hutte* comme si, à l'intérieur de ce contenant, la joie pouvait s'accroître et se prolonger. La solitude du refuge devient donc "joie d'habiter"⁵⁶: "Je me réfugiai dans ma hutte, étourdi par les mots d'Ibrahim" (p. 258).

La maison est un symbole ultérieur de protection et d'abri, surtout en hiver, quand sa résistance se dédouble et sa valeur d'intimité augmente. Elle acquiert les énergies physiques du corps humain et, comme une mère, participe activement à "l'angoisse cosmique", en vivant "comme un cœur angoissé"⁵⁷ tout ce qui (la neige, le vent, la tempête) menace la tranquillité de ceux qui y habitent: elle devient un "instrument à affronter le cosmos"⁵⁸. Dans la première partie du récit dédiée au personnage central, Oncle Anghel, nous retrouvons cette transposition des valeurs humaines attribuées à la maison. Dans l'évocation nostalgique d'un souvenir du passé, l'oncle Anghel raconte à Adrien la sensation de bien-être et d'assouvissement provoquée par l'intimité de l'espace intérieur de la taverne, renforcée encore plus par le froid hivernal: comme l'écrit Bachelard, "nous avons bien chaud, parce qu'il fait froid dehors, [...] l'hiver évoqué est un renforcement du bonheur d'habiter. Dans le règne de la seule imagination, l'hiver évoqué augmente la valeur d'habitation de la maison"⁵⁹:

Dehors, neige et bise... Dans le cabaret, chaleur bienfaisante, travailleurs bavards, plaisir de vivre... Je coupais le lard fumé sans peser, sans compter, sans parcimonie, et je versais le vin d'une main généreusement poussée

par le cœur... On mangeait, on buvait, on louait Dieu et on t'écoutait, toi, qui renversais son architecture, qui multipliais les mondes, qui mesurais les étoiles et qui te moquais de la sottise des popes! (p. 211).

Dans le texte istratien, la description de l'espace clos est confiée à des phrases simples et pittoresques, qui suscitent chez le *descripteur* de véritables sensations visuelles: "Mon feu s'éteignit... La coliba devint noire" (p. 263). Des occurrences de ce type rappellent la "maison gravée" qu'évoque Bachelard: "la maison, dans les «estampes» littéraires qu'il en trace, accueille le lecteur comme un hôte. Une audace de plus et le lecteur prendrait le burin en main pour graver sa lecture"⁶⁰.

La suite des fragments successifs représente un exemple d'"embrayage" – pour reprendre la terminologie employée par Hamon – entre espace extérieur et espace intérieur. L'image peu à peu se restreint car on passe de la description du paysage environnant à la description de la chambre, et finalement du personnage principal. À l'âge de vingt-cinq ans, Adrien revient à Baldovinesti pour rendre visite à l'oncle Anghel, désormais à l'agonie; la solitude du paysage reflète la solitude intérieure. L'état d'âme de l'actant principal est en symbiose parfaite avec la nature et anticipe, dans un "crescendo" de sensations négatives, tout ce qui se présentera à sa vue: la vision du paysage triste, l'abandon total de la taverne et la découverte tragique de son oncle qui, en des conditions inhumaines, se laisse mourir lentement. Ces fragments révèlent, en outre, "l'effet-personnage" dont nous parle Hamon: le "portrait" est le résultat non seulement des caractéristiques du personnage, mais aussi de toute une suite de "détails" qui appartiennent aux lieux qu'il observe:

54 Op. cit., p. 44.

55 Ibidem.

56 Op. cit., p. 45.

57 Op. cit., p. 56.

58 Op. cit., p. 58.

59 Op. cit., p. 52.

60 Op. cit., p. 60.



Le chemin était fangeux, les pas s'enfonçaient comme dans une pâte gluante. Devant lui, et partout autour, une vaste solitude noire, froide, humide, parsemée, de loin en loin, de chaumières blanches aux fenêtres bleu outremer (p. 205).

Au loin, sur la grand-route de Galatz, des charretiers se hélèrent entre eux, tandis que, sous un ciel de plomb, de nombreux corbeaux tournaient en rond, rendant la solitude encore plus sinistre.

Adrien s'approcha comme un coupable, un voleur. Il remarqua que le toit du cabaret était à moitié refait avec du roseau neuf. Le grand auvent qui abritait jadis le bétail des charretiers n'existait plus. À sa place, une petite meule de paille humide et aplatie. La maison elle-même était descendue dans le sol plus qu'avant; la

porte ainsi que les deux fenêtres se penchaient sur un côté, ayant perdu leur aplomb. Quant aux carreaux, leur état de saleté était pire qu'au temps où, dans la belle maison brûlée, l'oncle Anghel les cassait (p. 206).

Adrien se trouva dans l'ancien cabaret, qui n'était plus maintenant qu'un dépôt de branches coupées pour le feu. Le comptoir en chêne, brillant autrefois, gisait, disjoint, dans un coin, ainsi que des bouteilles, des carafes, des verres à anse. Par une grosse brèche du toit de roseaux, on voyait le ciel. La cave s'était effondrée, une odeur de moisissure remplissait l'atmosphère. Les pluies et les neiges avaient transformé en borborygme le sol de terre battue. Ces choses muettes criaient tellement leur détresse qu'Adrien se sentit cloué sur place (p. 207).

Frontière entre “l’espace du dehors” et “l’espace du dedans”, la fenêtre, que nous retrouvons dans le texte istratien, constitue un *topos* spécifique du système descriptif: “toute ouverture de fenêtre est ouverture sur un fragment textuel”⁶¹. En effet, la fenêtre – comme l’affirme Hamon – est non seulement un objet architectural, mais aussi une métaphore métalinguistique. La fenêtre-vitrine semble être la *métaphore filée* du concept de “magasin”, du *texte-magasin*, conçu comme lieu de travail sur le lexique, où “on étale des détails”⁶². Toute une suite d’éléments internes et externes tourne autour du concept de fenêtre: la chambre, la porte, le seuil, la route, le paysage. Dans *Oncle Anghel*, ce *topos* apparaît à travers des variantes comme le rideau, “le trou” que l’oncle Anghel aperçoit dans le mur à côté de la fenêtre, ou la porte, conçue comme un seuil. Ce sont tous, en même temps, des éléments d’ouverture et de clôture. La fenêtre semble constituer le dernier contact avec le monde extérieur. Mais la “porte fermée à clef” rappelle de nouveau un sens de clôture et une envie de détachement et de séparation de tout ce qui se trouve au dehors:

Le jour, il buvait ses petits verres, sans se soûler, et, par une fente des rideaux, il regardait les pans de murs de la demeure brûlée, le menton appuyé dans ses paumes. [...]

Toujours assis à sa fenêtre, la bouteille et le petit verre devant lui, la porte fermée à clef, le chien à ses côtés, l’oncle regardait dehors (p. 192).

4. L’analogie comme instrument de description “verticale”

Les fragments de texte analysés jusqu’à présent contiennent toute une gamme de figures – métaphores *in praesentia* et *in absentia*, *métaphores filées* et similitudes – qui indiquent que le procédé analogique est à la base de la création des “tableaux” descriptifs que l’écrivain insère dans le récit. La

similitude, réalisée à travers les différents types de copule, est certainement, avec la métaphore *in praesentia*, la figure qui revient le plus souvent. Dans le texte descriptif la comparaison est présentée comme un “embrayeur d’isotopies”. Comme “le voyageur descriptif” qui, à travers sa présence dans une narration, enchaîne des espaces disjoints, la “comparaison intra-isotopique”, sur la base de l’analogie, relie deux systèmes différents:

*La comparaison intra-isotopique est donc le pendant, à l’échelle d’un système, de l’embrayeur d’isotopie à l’échelle de deux systèmes différents. La première souligne la spécificité et l’expansion d’un système descriptif, l’autre rétablit une cohésion entre deux systèmes différents. L’analogie, et ses opérateurs annexes, est l’exacte pendant, sur le plan lexical (et rhétorique), du personnage “mobile” du voyageur descriptif ambulatoire, qui sur le plan narratif et figuratif, sous-tend de sa permanence le parcours des divers lieux à décrire, qui met en connexion des espaces et des territoires disjoints*⁶³.

Les exemples qui suivent montrent la multiplicité des copules employées, comme, tel, pareil, sembler, aussi que:

Tout de suite les flammes fumantes montèrent droit vers le ciel, au milieu des cris étourdissants des bambins, dansant autour comme des petits diables rouges (p. 182).

Il lança un rugissement – debout sur ses étriers – et tomba de son cheval, comme une colonne qui s’abat (pp. 190-191).

Ainsi la dispute et les coups dormaient dans son cœur comme le feu sous les cendres, et ils se sont battus (p. 196).

Devant cette belle apparition, Cosma s’agenouilla face au sol, les bras en avant, tel un musulman dans sa prière, et resta longtemps (p. 280).

Déployant ses bras aux manches larges, tel un cygne prenant le vol [...] (p. 281).

61 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 205.

62 *Op. cit.*, p. 208.

63 *Op. cit.*, p. 216.

Floritcha éclata dans un rire victorieux, pareil aux clochettes des traîneaux en hiver (p. 281).

Broderies, perles, tissus, poignards sans tranchant et pistolets mignons, tout un fouillis de carnaval exactement pareil aux chiffons et ferrailles qui encombrant les trottoirs des mahallas à Stamboul (pp. 301-302).

Les habits délabrés, le manteau chiffonné jeté sur les épaules, les bottes crottées des boues passées, le bonnet de peau de mouton à la main, il semblait un vieux mendiant (p. 197).

Ses pas, volontairement mesurés, semblaient songer eux-mêmes (p. 287).

Je me réveillai les poignets attachés dans le dos, au milieu d'une masse noire de potéraches, au milieu d'une nuit aussi noire que l'âme des potéraches et que mon avenir (p. 251).

À côté de similitudes, il existe toute une suite de métaphores *in praesentia*. Ces dernières, comme l'affirme le Groupe ì, "se ramènent à des syntagmes où deux sémèmes sont assimilés indûment"⁶⁴ et elles peuvent se réaliser à travers des copules différentes (les exemples suivants contiennent des types d'apposition, d'est d'équivalence). À notre avis, ces occurrences peuvent être considérées comme de véritables métaphores *in praesentia*:

Immense nappe d'eau, écharpe gigantesque sortant d'un horizon et disparaissant à l'horizon opposé (p. 237).

Des centaines de petits canaux – veines généreuses du généreux Danube – (p. 296).

Floritcha! Tu es l'abîme qui engloutit le désir de l'homme! (p. 280).

Les occurrences successives concernent, au contraire, des cas de métaphore *in absentia*, "substitution pure et simple"⁶⁵, comme l'écrit le Groupe ì, qui se réalise à travers la suppression d'un des deux termes impliqués dans le transfert:

Adrien, lorsqu'un jour ta poitrine brûlera du divin feu qui brûla la mienne [...] (p. 187).

J'attachai les chevaux à un arbre et fumai ma pipe, en attendant que le ciel assombri voulût nous rendre sa reine au manteau d'argent (p. 244).

[...] Son disque de braise morne (p. 280).

Le fragment suivant présente un exemple de *métaphore filée*. Les éléments métaphoriques qui constituent la figure font partie de la même structure descriptive. En effet, "la couleuvre" et "le vermisseau" de la première période, sont repris dans la période successive, et reparcourent "les items d'une nomenclature et leurs prédicats respectifs"⁶⁶ à l'intérieur d'un même domaine de référence:

Cosma est venu pour tuer le dragon de notre pays, et il n'a tué qu'une couleuvre. Est-ce, peut-être, parce que la couleuvre voulait manger un vermisseau et que ce vermisseau plaisait à Cosma? [...]

Le lendemain, à l'aube, nous nous trouvions cachés derrière une haie de ronces qui bordait le grand chemin par où devait passer la couleuvre. Le vermisseau était avec nous. Cosma lui caressait la tête et mâchait le désir, car ce vermisseau, hélas était fille du soleil, graine de braise femelle qui embrase la poudre du mâle (p. 273).

La description, dans le texte istratien, révèle donc une tendance verticale, "décryptive", déterminée aussi par l'abondance des figures analogiques que le *descriptaire* est appelé à déchiffrer et qui entraînent une véritable "quête herméneutique". Les mots, ou plus précisément "les mots-images", constituent donc un "microespace", ils sont – comme l'affirme Bachelard – "des petites maisons" à travers lesquelles "le langage rêve"⁶⁷.

64 Groupe ì, *op. cit.*, p. 114.

65 *Op. cit.*, p. 112.

66 Ph. Hamon, *op. cit.*, p. 153.

67 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 139.

Yannick
PREUMONT*

Panaït Istrati et la traduction de la poétique de l'éclatement et de la dispersion

Abstract

The author refers to the difficulties encountered by the translators in their work to convert Panaït Istrati's works from Romanian into French. The main difficulties consist in: the cultural difference between the novelist's fictional univers which has no correspondent in the Hexagon; the idiomatic expression, which cannot have an equivalent. In order to demonstrate his theory, Yannick Preumont speaks about the book written both by Panaït Istrati and Josué Jehouda, "La famille Perlmutter".

Keywords: Panaït Istrati, Josué Jehouda, "La famille Perlmutter", translation, idiomatic expressions.

Le roman de l'éparpillement familial par excellence de Panaït Istrati et Josué Jehouda, *La famille Perlmutter*¹, commence par une référence à l'exil : "Constanza est un petit Stamboul roumain, mollement couché sur cet antique promontoire de la mer Noire qui est sanctifié par l'exil d'Ovide". Le poète malheureux, "dont la statue songeuse orne la place qui porte son nom", n'est pas le seul

à faire penser à la souffrance et à l'éloignement : "pauvres Juifs que nous sommes !" ; "le sort de notre bien malheureux Isaac, qui dépérit, loin de nous, là-bas en Egypte" (p. 252) ; "Nous n'existons plus. Nos enfants sont comme morts pour nous. Et nous sommes comme morts pour eux. Tous se sont éparpillés au gré du vent" (p. 255) ; "Quarante années de peine, de soucis, de dépenses pour une bonne éducation, le tout tombé à l'eau" (p. 255) ; "Mon enfance fut empoisonnée par les honteux départs successifs de mes trois frères et de ma sœur" (p. 299). Ces exemples trouvent un écho chez Marin Preda dont l'histoire, pleine d'ironie, est, elle aussi, bien tragique :

Quand il se réveilla, il apprit que Paraschiv et Nilă s'étaient enfuis dès la veille, ils avaient cassé le coffre, pendant son absence avaient pris tout l'argent qu'ils y avaient trouvé, avaient couvert les dos des chevaux avec les meilleures couvertures et ils étaient partis en menaçant que c'était pas encore tout. Moromete ne parut pas surpris de cette nouvelle mais plutôt de la manière dont ils étaient partis : il lui était difficile de le croire².

Les auteurs roumains de langue française connaissent la poétique de l'éclatement du noyau familial et le démontrent dès les premières pages, comme Felicia Mihali : "Nous avons fait le trajet de Bucarest jusqu'à mon village sans mot dire. Nous étions tous les deux comme des sourds-muets"³ (à partir de "Drumul de la București l-am parcurs în tăcere. Eram muți, surzi și orbi unul pentru celălalt"⁴).

"[...] sa vie avec ma mère était un vrai calvaire" pour "o ducea rău cu mama" (pp. 65 et 59) chez Mihali ; "Inutile de raviver nos plaies saignantes" (p. 268) qui devient "N-are rost să mai zgîndărim răni nevindecate"⁵ chez Istrati. Les choix du traducteur ont leur importance ici aussi quand

*Università della Calabria

1 P. Istrati, J. Jehouda, *La famille Perlmutter*, Paris, Gallimard (coll. Folio), 1998.

2 M. Preda, *Les Moromete*, trad. Maria Ivanescu, Bucarest, Les Éditions Minerva, 1986, p. 477.

3 F. Mihali, *Le pays du fromage*, Montréal, XYZ éditeur, 2002, p. 11.

4 F. Mihali, *Țara Brânzei*, București, Image, 1999, p. 7.

5 P. Istrati, J. Jehouda, *Familia Perlmutter*, trad. par Eugen Barbu, București, Minerva, 1974, p. 275.

il s'agit de dire la souffrance et l'éparpillement des membres d'un même "clan"⁶. Panaït Istrati, avec *La famille Perlmutter*, mais également avec le reste de son œuvre, représente à la perfection, avec le ton tragique et ironique de rigueur⁷ (Romain Rolland parle de "gaieté tragique"⁸ et même les écrivains les plus pessimistes ont recours au "komische Leitmotiv"⁹), ce processus d'éclatement du noyau familial et cette poétique de la dispersion. Dès *Kyra Kyralina*, le foyer explose sous les coups d'un père et d'un fils aîné violents, et la "fillette de l'enfer" "anéantit une famille, tombant elle-même victime de sa passion vengeresse"¹⁰ :

Elle anéantit une famille, tombant elle-même victime de sa passion vengeresse.

[...] - Dis-moi, fillette de l'enfer, n'auras-tu pas une peur mortelle en voyant, ce soir, la tête de ton père voler en éclats ?...

Les yeux écarquillés, et rouge comme le feu, elle répondit :

- Je tremperai mes mains dans son sang et je m'en laverai le visage¹¹!

Annientò una famiglia e cadde essa stessa vittima del suo desiderio di vendetta.

[...] - Dimmi, ragazzina infernale, non

proverai una paura mortale, vedendo questa sera la testa di tuo padre volare in frantumi?

- Immergerò le mani nel suo sangue e me ne laverò il viso¹²!

Essa distrusse una famiglia, cadendo lei stessa vittima della sua passione di vendetta.

[...] "Dimmi bambina d'inferno, non avrai una mortale paura a vedere stasera la testa di tuo padre volare in frantumi?..."

Cogli occhi spalancati e rossa come il fuoco essa rispose: "Immergerò le mani nel suo sangue e mi ci laverò il viso!..."¹³

Ici il ne s'agit pas de conter joyeusement, mais de dire la guerre. Rodica Zafiu, à propos de cette "vendetta", parle d'une "retorica tragica, di gusto assai ambiguo, ma in grado di esprimere perfettamente sentimenti estremi"¹⁴. La traduction, qui peut faire disparaître un passage entier ("Les yeux écarquillés, et rouge comme le feu, elle répondit : " chez Gino Lupi), peut également enrichir le discours sur une "bambina d'inferno" ou une "ragazzina infernale", victime de son "desiderio di vendetta" ou de sa "passione di vendetta" qui "annientò" ou "distrusse" une famille. Seul le début du récit mettait en évidence ce mélange de

6 Cf. Y. Preumont, *Traduire le discours sur la famille*, Roma, Aracne, 2009.

7 Cf. Y. Preumont, *Dire la famille. Discours tragique et discours ironique*, Roma, Bagatto Libri, 2005, et, pour le cas spécifique de Zola, M.-A. Voisin-Fougère, *L'Ironie naturaliste. Zola et les paradoxes du sérieux*, Paris, Honoré Champion, 2001 : "[...] le fait stylistique est là, motivé esthétiquement, fondé idéologiquement. Une nouvelle facette de la poétique naturaliste est ainsi mise au jour, et pas la moins paradoxale : où l'ambivalence redouble le monologisme, où l'auteur déborde l'expérimentateur. Que les amateurs d'ironie dix-neuviémiste se réjouissent : l'ironie réaliste n'est plus l'apanage du seul Flaubert, ce grave M. Zola aussi en fut un digne bretteur" (p. 257).

8 P. Istrati, *Kyra Kyralina* in *Œuvres I*, édition établie et présentée par Linda Lê, Paris, Phébus, 2006, *Préface de Romain Rolland*, p. 46.

9 Cf. «Die lächerlichen Personen und die satirischen Leitmotive» in W. Hempel, *Giovanni Vergas Roman "I Malavoglia" und die Wiederholung als erzählerisches Kunstmittel*, Köln-Graz, Böhlau Verlag, 1959 («Studi Italiani», 4), pp. 132-147.

10 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, op. cit., p. 102.

11 Op. cit., pp. 102 et 104.

12 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, Milano, Garzanti, 1947, pp. 63 et 65.

13 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di G. F. Cecchini, Firenze, Società Anonima Editrice «La Voce», 1925, pp. 91 et 94.

14 R. Zafiu, *L'immaginario della violenza*, in G. Vanhese (ed.), «Deux migrants de l'écriture. Panaït Istrati et Felicia Mihali», Università degli Studi della Calabria, Arcavacata di Rende, Centro Editoriale e Librario, 2008, pp. 35-45, p. 45: "La figlia che chiede agli zii di assassinare suo padre e suo fratello maggiore, anticipando drammaticamente la vendetta, usa una retorica tragica, di gusto assai ambiguo, ma in grado di esprimere perfettamente sentimenti estremi: «Tu déchargeras ça, pas plus tard que ce soir, dans la poitrine de mon père!... Et ton frère fera même justice à mon aîné!... (...) Je tremperai mes mains dans son sang et je m'en laverai le visage!...»".

tragique et de comique propre au discours sur le foyer :

Et cette histoire de mariage ? Je n'ai que dix-huit ans, et elle pense déjà à me jeter une sottie sur le dos, une sottie et peut-être aussi une lapine, qui m'accablera de sa tendresse et transformera aussi ma chambre en dépotoir !... Bon Dieu !... On dirait qu'il n'y a rien de plus intelligent à faire sur la terre que de pondre des petits imbéciles, remplir le monde d'esclaves et devenir soi-même le premier esclave de cette vermine ! Non, non !... J'aime mieux un ami comme Mikhaïl, fût-il dix fois suspect¹⁵.

E questa storia del matrimonio? Non ho che diciotto anni, e pensa già a gettarmi sulle spalle una stupida, una stupida e forse anche una coniglia che mi opprimerà con la sua tenerezza e trasformerà la mia camera in un immondezzaio! Dio mio! Si direbbe che non vi è nulla sulla terra di più intelligente da fare che creare dei piccoli imbecilli, riempire il mondo di schiavi, e divenire il primo schiavo di questa verminaia! No, no! Preferisco un amico come Mihail, anche se fosse mille volte sospetto¹⁶!

E questa storia del matrimonio? Non ho che diciotto anni, e pensa già a gettarmi sulle spalle una stupida, una stupida e forse anche una coniglia che mi opprimerà con la sua tenerezza e trasformerà la mia camera in un immondezzaio! Dio! Si direbbe che sulla terra non ci sia nulla di più intelligente da fare che mettere al mondo dei piccoli imbecilli, riempire il mondo di schiavi, e diventare il primo schiavo di questo verminaiolo! No, no! Preferisco un amico come Mihail, anche

se fosse mille volte sospetto¹⁷!

E questa storia del matrimonio? Non ho che diciott'anni e lei pensa a gettarmi addosso una stupida, una stupida, e fors'anche una coniglia, che mi opprimerà con la sua tenerezza e trasformerà la mia camera in un guazzabuglio!... Buon Dio!... Si direbbe che non ci sia nulla di più intelligente da fare sulla terra che di fetare dei piccoli imbecilli, riempire il mondo di schiavi e diventare per primi schiavi di questa marmaglia! No, no!... Preferisco un amico come Mikhail foss'anche dieci volte sospetto¹⁸.

Dix fois ou mille fois suspect, mieux vaut l'ami si critiqué par la mère qu'une lapine et la création d'un foyer de nouveaux vaincus dont la littérature européenne a raconté les mésaventures, de Zola à Thomas Mann, en passant par Giovanni Verga. La référence aux plus grands auteurs de sagas familiales européennes et au discours métaphorique de l'"engloutissement"¹⁹ (qui affecte plus le personnel du roman que celui de la traduction, il faut bien l'avouer²⁰) n'est pas déplacée et les variantes proposées par Istrati et ses traducteurs ne font qu'enrichir la poétique du déclin et la poétique de l'ironie. Les traductions de "dépotoir", de "pondre des petits imbéciles" et de "vermine" seront complétées par tant d'autres différentes versions d'une même description des perdants chers à Istrati. Dans *La Maison Thüringer*, par exemple, souvent comparée aux *Buddenbrook* de Thomas Mann et à *Pot-Bouille* d'Émile Zola :

15 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, op. cit., p. 50.

16 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, op. cit., p. 6.

17 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, révision de Pino Fiori, Milano, Feltrinelli, 1996 (Première édition 1978), p. 14.

18 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di G. F. Cecchini, op. cit., p. 3.

19 Cf., entre autres innombrables exemples, G. Bonaviri : "À la fin du siècle dernier, les liens étaient étroits et profonds entre la France et l'Italie. Suivant la vogue du cycle romanesque – *La Comédie humaine*, *Les Rougon-Macquart* –, Verga voulait, après *Les Malavoglia*, écrire plusieurs romans afin de composer une vaste fresque. Il intitula ce cycle *Les Vaincus*. Comme il s'en explique dans sa Préface aux *Malavoglia*, il avait l'ambition de traiter de personnages ou de groupes humains qui, après avoir beaucoup lutté, étaient battus et noyés par la mer du système social d'où ils avaient tenté d'émerger" in G. Verga, *Les Malavoglia*, trad. par M. Darmon, Paris, Gallimard, 1988, *Avant-propos*, p. 15.

20 À quelques exceptions près, les traducteurs des grandes sagas familiales européennes ne se laissent guère "engloutir", cf. "Cet effacement du traduire, Matthias Claudius lui a donné une expression presque tragique: «Wer übersezt, der untersetzt», celui qui traduit s'engloutit. La traduction est le règne de l'ombre" in A. Berman, *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard, 1984, p. 280.



"Nenorocitele astea nu mai aveau nici un pic de energie ca să se revolte. Se resemnau ca niște animale. În forfoteala de la bucătărie, indiferente dacă erau ascultate sau nu, ele-și debitaу istorisirile ca niște litanii fără suflet" < "Elles n'avaient plus l'énergie de protester. Elles se résignaient, comme des bêtes. Leurs récits étaient des litanies sans âme"²¹.

La famille Perlmutter n'a pas connu le succès de cet autre récit de l'explosion d'un noyau familial, bien plus sanglant, qu'est

Kyra Kyralina. Les trois versions en italien du récit de Stavro, le cousin au second degré de la mère d'Adrien, offrent bien des surprises, comme le mystère de l'oreille gauche du père, emportée lors de l'embuscade tendue par les deux terribles oncles de Kyra, qui devient l'oreille droite pour le traducteur Cecchini :

Deux détonations, presque simultanées, foudroyèrent les carreaux, ébranlèrent la maison et remplirent la chambre d'une fumée épaisse qui

21 P. Istrati, *La Maison Thüringer – Casa Thüringer*, édition dirigée par Zamfir Bălan, Brăila, Editura Istros – Muzeul Brăilei, 1998, Note, p. 387.

sentait le chiffon brûlé et la poudre. Serré dans les bras de Kyra, je ne pus voir autre chose, dans cette seconde terrible, que le frère tombant à la renverse et le père qui se jetait par la fenêtre du port ; je fermai les yeux, étouffé ; mais je les rouvris aussitôt, pour voir mon aîné par terre, la tête éclatée comme une pastèque brisée contre un mur, et les deux oncles déchargeant quatre feux de pistolet sur les traces de mon père, penchés sur la fenêtre par où il venait de se sauver.

Me lâchant, Kyra bondit au milieu de la chambre et cria :

- Vous l'avez raté !... Vous l'avez raté !... Il n'a eu que l'oreille gauche emportée²²!

Due detonazioni, quasi simultanee, fulminarono il vetro e riempirono la stanza di un denso fumo che aveva odore di stoffa bruciata e di polvere. Stretto fra le braccia di Kyra, null'altro potei vedere, in quel momento terribile, se non il fratello che cadeva supino e il padre che si gettava dalla finestra del porto. Chiusi gli occhi, perduto, ma li riaprii tosto e vidi il mio fratello maggiore a terra, con la testa fracassata come un cocomero spaccato contro un muro, e i due zii che scaricavano quattro colpi di pistola sulle tracce di mio padre, curvi sulla finestra da cui era fuggito.

Lasciandomi andare, Kyra balzò in mezzo alla stanza e gridò:

- L'avete mancato, l'avete mancato! Ha avuto soltanto asportata l'orecchia sinistra²³!

Due detonazioni, quasi simultanee, fulminarono gli infissi, fecero tremare la casa e riempirono la stanza di un denso fumo che aveva odore di stoffa bruciata e di polvere. Stretto fra le braccia di Kyra, null'altro potei vedere, in quel momento terribile, se non il fratello che cadeva supino e il padre che si gettava dalla finestra del porto. Chiusi gli occhi, come soffocato, ma li riaprii tosto e vidi il mio fratello maggiore a terra, la testa fracassata come un cocomero spaccato contro un muro, e i due zii che scaricavano quattro colpi di pistola sulle tracce di mio padre, curvi sulla finestra da cui era fuggito.

Lasciandomi andare, Kyra balzò in mezzo alla stanza e gridò:

"L'avete mancato, l'avete mancato! Ha perso solo l'orecchio sinistro!²⁴"

Due detonazioni, quasi simultanee, fulminarono le finestre, scossero la casa e riempirono la stanza di un fitto fumo che odorava di straccio bruciato e di polvere. Stretto nelle braccia di Kyra, non potei vedere altro, in quell'attimo terribile, se non mio fratello cadere all'indietro e mio padre gettarsi dalla finestra del porto: chiusi gli occhi, soffocato; ma li riaprii subito per vedere mio fratello maggiore, in terra, con la testa frantumata come una anguria spezzata contro un muro, e gli zii che scaricavano quattro colpi di pistola sulle tracce di mio padre, sporti dalla finestra dalla quale egli era fuggito.

Lasciandomi, Kyra balzò in mezzo alla stanza e gridò: "L'avete fallito!.. L'avete fallito!.. Non ha avuto che l'orecchia destra asportata!²⁵"

"Le plus sage, pour le traducteur, serait sans doute d'admettre qu'il ne peut faire que mal, et de s'efforcer pourtant de faire aussi bien que possible, ce qui signifie souvent faire autre chose"²⁶, dit Genette dans *Palimpsestes*, mais pour des cas bien plus complexes. Cependant, gauche ou droite, cela a peu d'importance, tout comme a peu d'importance l'absence de l'ébranlement de la maison dans la traduction de Gino Lupi non revue par Pino Fiori, car si le père ne finit pas tout de suite comme son fils aîné "la testa fracassata come un cocomero spaccato" ou "con la testa frantumata come una anguria spezzata", quelques années plus tard, il ne reste absolument plus rien de cette famille, deux maisons brûlent pour tous les traducteurs et le père, malgré les nuances, connaît la même fin tragique :

Quatorze années plus tard, de retour en Roumanie, j'appris que peu après notre fuite, l'oncle échappé à la mort s'était vengé en mettant, une nuit, le feu aux deux maisons : celle de la mère et celle du père, afin de ne pas le rater. En

22 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, op. cit., p. 108.

23 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, op. cit., p. 69.

24 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, revisione di Pino Fiori, op. cit., p. 69.

25 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di G. F. Cecchini, op. cit., pp. 100-101.

26 G. Genette, *Palimpsestes*. La littérature au second degré, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 297.

effet, il ne l'a point raté, cette fois, car le père brûla²⁷.

Quattordici anni più tardi, ritornando in Romania, appresi che, poco dopo la nostra fuga, lo zio sfuggito alla morte si era vendicato, mettendo fuoco, una notte, alle due case: quella della madre e quella del padre, per non fallire il colpo. E in realtà non l'aveva fallito. Perché il padre era bruciato²⁸.

Quattordici anni più tardi, ritornando in Romania, appresi che, poco dopo la nostra fuga, lo zio sfuggito alla morte si era vendicato, appiccando il fuoco, una notte, alle due case: quella della madre e quella del padre, per non fallire il colpo. E in realtà questa volta non l'aveva fallito, perché il padre perì tra le fiamme²⁹.

Quattordici anni dopo, di ritorno in Romania, appresi che poco dopo la nostra fuga, lo zio sfuggito alla morte s'era vendicato, appiccando fuoco, una notte, alle due case; quella della mamma e quella del padre, al fine di non fallirlo. In realtà non lo fallì affatto, questa volta, poiché il padre bruciò³⁰.

Violence familiale et violence de la traduction³¹ qui peut éclaircir des termes comme "ursita" (fatalité, sort) et "ursitele" (fées marraines)³² et transformer Kyra, le "beau gibier", en une simple "bella preda"³³ au détriment du climat de fatalité si important pour le roman de la famille, avec ses indices d'une chronique d'une mort familiale annoncée, mais qui peut également rendre si riche cette poétique de l'éclatement parfois si concrète dans cette histoire de désir de faire "voler en éclats" la tête d'un père au nom "de notre mère qui nous a quittés" (p. 103). Les traducteurs négocient fréquemment de façon très originale la solution³⁴ et Istrati lui-même défendait l'idée d'une traduction ne pouvant "être obtenue qu'au prix d'une courageuse violation de l'original"³⁵. Les Français ne sont décidément pas les seuls à penser que "La fonction créatrice du traducteur ne pâtira donc pas nécessairement des servitudes de son emploi"³⁶.

27 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, op. cit., p. 119.

28 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, op. cit., p. 81.

29 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di Gino Lupi, revisione di Pino Fiori, op. cit., p. 80.

30 P. Istrati, *Kyra Kyralina*, trad. di G. F. Cecchini, op. cit., p. 119.

31 On va jusqu'à parler de "mise en bière" dans certains cas (cf. G. Mounin, *Linguistique et traduction*, Bruxelles, Dessart et Mardaga, 1976, p. 15 : "Mais les spécialistes-professeurs sont guettés par le danger de la traduction-préparation anatomique, de cette mise en prose qui devient une mise en bière, selon les termes irrespectueux de Valéry").

32 Gino Lupi traduit "ursitele" (p. 107) par "destino" (p. 68) et "ursita" (pp. 108 et 118) par "predizione della mia sorte" et "predizione" (pp. 69 et 79) : "Mais ce que les ursitele ont décidé est plus fort que notre désir; et qui sait si la volonté de Kyra n'était pas leur volonté?" > "Ma ciò che il destino ha deciso è più forte del nostro desiderio, e forse la volontà di Kyra era la volontà del destino"; "Je vous embrasse, Kyralina, Dragomir, pour la dernière fois peut-être... Votre père est le troisième homme que je rate, et, si je dois en croire mon ursita, ma mort doit venir de la main du troisième ennemi que mon arquebuse a raté par la pleine lune. Bien sûr, je tâcherai de défendre ma peau, mais on ne détourne pas son destin..." > "Vi abbraccio, Kyralina, Dragomir, forse per l'ultima volta. Vostro padre è il terzo uomo che manco e, se devo credere alla predizione della mia sorte, la morte mi dovrà venire dal terzo nemico mancato dal mio archibugio, in una notte di luna piena. Certamente, io cercherò di difendere la mia pelle, ma non si può mutare il proprio destino"; "L'ursita avait tenu parole" > "La predizione si era avverata".

33 Cecchini traduit "Quel beau gibier !" (p. 115) par "Che bella preda" (p. 112).

34 Cf. U. Eco, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2006 (1^{ère} édition 2003), p. 364: "La conclamata «fedeltà» delle traduzioni non è un criterio che porta all'unica traduzione accettabile (per cui è da rivedere persino l'alterigia o la condiscendenza sessista con cui si guarda talora alle traduzioni « belle ma infedeli »). La fedeltà è piuttosto la tendenza a credere che la traduzione sia sempre possibile se il testo fonte è stato interpretato con appassionata complicità, è l'impegno a identificare quello che per noi è il senso profondo del testo, e la capacità di negoziare a ogni istante la soluzione che ci pare più giusta".

35 P. Istrati, *La Maison Thüringer – Casa Thüringer*, op. cit., Introduction, p. 33.

36 Cf. R. Zuber, *Les "belles infidèles" et la formation du goût classique*, Paris, Albin Michel, 1995 (1^{ère} édition 1964), p. 334.

Chantal
CHEVALLIER
CHAMBET*

Panaït Istrati témoin de l'Histoire: Vers l'autre flamme

Abstract

In his contribution, the author refers to Panaït Istrati's "Vers l'autre flamme" ("To the Other Flame"), a book of memoirs, in which he depicts his disillusion about his visit in the USSR (between October 1927 and February 1929). He discovered that the myths of the Revolution, of the communism as a terrestrial paradise and of the new man are conceived in order to manipulate people. The novelist returned from his journey with the belief that the Bolsheviks showed the visitors only the good side of their policy, hiding the atrocities. The volume was meant to awaken those people, who were attracted by the soviet utopia.

Keywords: Panaït Istrati's, "Vers l'autre flamme" ("To the Other Flame"), visit in the USSR, communism, soviet utopia, manipulation, the myth of the Revolution, the "new man", Bolshevik power.

Vers l'autre flamme s'ouvre sur ces mots: "Vaincus sont tous les hommes qui se trouvent au déclin de leur vie en désaccord sentimental avec les meilleurs de leurs sem-

*blables. Je suis un de ces vaincus"*¹.

Dans cet exergue inaugural Istrati déclare ses désillusions, après avoir passé seize mois en URSS, d'octobre 1927 à février 1929. Lui qui avait tant d'espoir en l'avenir rayonnant qu'aurait ouvert à l'humanité la Révolution et le communisme, se sent irrémédiablement "un vaincu". Le mythe de la Révolution dont la vitalité et l'efficacité le fascinait, cette "grande lueur à l'est"² dans laquelle il avait engagé toutes ses aspirations, s'était désormais éteinte, enlisée dans les dédales d'un parti à vocation totalitaire dont les discours idéologiques étaient à ses yeux destinés à consolider le pouvoir des "parvenus de la Révolution"³ plutôt qu'à l'émancipation prolétarienne et à la solidarité.

Plus que jamais, la "conscience de classe" est le monopole de ceux qui tiennent la queue de la poêle. Car aujourd'hui le prolétariat a une poêle, immense, dont la maigre friture excite de gros appétits. Et voilà où je me sépare du militant "révolutionnaire", où je suis prêt à le combattre. (VLF, 470)

Au fil de son récit sur ses expériences soviétiques Istrati ne développe aucune analyse politique proprement dite; par contre il pose des questions fondamentales qui dépassent son vécu pour toucher aux grands thèmes de la liberté, des droits de l'Homme, de la solidarité. Sa prise de position en faveur des déshérités, son instinct qui "le rangeait du côté des pauvres, des exploités, des victimes. Et des révoltés de toute sorte"⁴, est, pour cet intellectuel avide de justice, la clé de voûte de son existence d'homme et d'écrivain; la dignité de l'homme est dans sa capacité à refuser la soumission à un destin imposé par la pensée dominante. Victime de sa solidarité comme de sa solitude, Istrati exige trop de

*Università della Calabria

1 Panaït Istrati, "Vers l'autre flamme", *Oeuvres III*, Paris, Phoebe libretto, 2006, p.457. Les références à l'oeuvre de Panaït Istrati qui suivront renvoient à cette édition en trois volumes, établie et annotée par Linda Lê. "Vers l'autre flamme" désormais, abrégé en VLF, suivi du numéro de la page concernée.

2 Cf., Sophie Coeuré, *La grande lueur à l'est. Les Français et l'Union soviétique 1917-1939*, Paris, Seuil, 1999.

3 L'expression est de Boris Souvarine, *Souvenirs. Sur Panaït Istrati*, Isaac Babel, Pierre Pascal, suivi de, *Lettre à Soljenitsyne*, Paris, éd. Gérard Lebovici, 1985, p. 88.

4 *Op. cit.*, p. 57.

lui-même et des autres pour se contenter de demi-mesures; cette notion de solidarité, qui resurgit si souvent dans son oeuvre, et sur laquelle pour lui tout repose, débouche sur un engagement authentique dont il accepte les risques:

Istrati déclare ouvertement appartenir à une lignée de "vaincus", "vaincus" de et par la société [...] qui opte pour la marginalité, celui qui ose franchir, pour s'affranchir, les limites du conformisme. Le terme de "vaincu" est le terme employé par ceux qui se trouvent à l'extérieur des limites préétablies. Être un affranchi des conventions équivaut à la relégation [...] celui qui ose partir à la conquête de soi-même en acceptant les risques d'un franchissement dangereux, voire d'une "chute" fatale.⁵

La "chute" arrivera, après la parution de *Vers l'autre flamme*: ce vibrant réquisitoire contre le régime communiste enclenchera une virulente campagne de diffamations et persécutions de droite et de gauche, qui le suivront jusqu'à sa mort en 1935.

1. Le projet testimonial

Parmi les problématiques qui émergent dans toute étude sur le témoignage, la plus prégnante est sans doute la question qui concerne les rapports entre témoignage et fiction. Le flou qui caractérise l'acception de "témoignage" donne à ce terme d'innombrables interprétations quant à ses variations formelles. Quels sont les critères de distinction entre récit référentiel et récit imaginaire, autobiographie et fiction, reportage et littérature⁶?

Dans le cas d'Istrati, qui propose un pacte fictionnel ni tout à fait référentiel ni tout à fait autoréférentiel mais plutôt sur la ligne de frontière qui sépare ces deux versants, une approche pragmatique nous semble fondamentale: il faudrait peut-être s'in-

téresser davantage à la portée réelle du témoignage plutôt qu'à ses propriétés intrinsèques. Cette approche, qui permet d'estomper les frontières entre vérité et fiction, éthique et esthétique restitue au texte les deux éléments fondamentaux d'une épistémologie du témoignage: les valeurs morales et les émotions. La croyance en un témoignage dépend de connaissances qui vont bien au-delà de la fiabilité du témoin; elle engage des acquis plus essentiels et élémentaires tels que la perception, l'émotion, la mémoire: "La dimension testimoniale d'un récit ne doit pas être cherchée dans sa conformité référentielle mais dans l'impact que le texte est capable de provoquer sur le lecteur, dans les valeurs qu'il lui transmet"⁷.

C'est pourquoi il nous semble que dans *Vers l'autre flamme*, dont le titre programmatique n'affiche en fait aucune appartenance générique, la conflictualité entre la fonction testimoniale et sa problématisation littéraire s'infirmes, car l'écrivain est indissociable du témoin. On sait à quel point, pour Istrati, parler de soi revient à parler de l'histoire à laquelle il appartient, substituer à l'individu la collectivité. L'écriture d'Istrati, bouillonnante, avec son éventail d'effets rhétoriques, est davantage celle d'un prosateur-artiste que celle d'un témoin de l'histoire, car, en fin de compte, *Vers l'autre flamme* se présente comme une des étapes de son itinéraire autobiographique. Dès le début, Istrati situe clairement le point de départ de son parcours dénonciateur:

«Je suis allé là-bas avec des pensées et des élans qui en route ont sombré» (VLF, 481). La matière du projet testimonial est là. Elle jaillira au fur et à mesure que les vérités occultées inscrites dans la mémoire seront retracées dans une sorte d'anamnèse scripturale dont la fonction palingénésique est, à

5 Catherine Rossi, "L'identité légendaire d'Adrien-Panaït: la filiation haïdouque", dans Collectif, *Les Haïdoucs dans l'oeuvre de Panaït Istrati*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 144.

6 Cf., Carole Dornier, Renaud Dulong, *Esthétique du témoignage*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2005.

7 Georges Tyras, "Témoignage littéraire et dispositifs de garantie", dans Carola Hänel, Marie Liénard-Yeterian, Cristina Marinas, *Culture et mémoire, représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels*, Paris, Éd. École Polytechnique, 2008, p. 208.

bien des égards, la motivation profonde d'Istrati: seule la dénonciation de l'injustice peut régénérer le monde.

La raison de ce livre est donc uniquement de mettre le fer rouge sur des abcès qui couvrent entièrement le corps de la Révolution [...]. Devant une telle pourriture précoce, qui constitue les assises d'un régime, tout ce que ce régime a bâti et promet de bâtir ne tient plus debout. Arriverait-il, au bout de son prochain plan quinquennal, à faire le bonheur de toute l'humanité, que je lui demanderais cependant des comptes pour les os qu'il a broyés dans sa machine à fabriquer le bonheur, tant il est vrai que le bien-être de l'humanité ne m'intéresse qu'à dater du jour où elle cesse d'être criminelle et commence à devenir morale (VLF, 519)

On peut mesurer ici tout ce qui sépare Istrati des intellectuels de gauche de son époque: Au moment où l'idéologie dominante s'évertuait à créer le mythe de la Révolution, seule force émancipatrice de la classe ouvrière, Istrati prend le risque de le mettre en doute. Pour un libertaire comme lui, toute pensée qui ne garantit pas la défense de la dignité humaine et la liberté le déçoit et l'indigne. Bien avant son voyage en URSS il écrivait à Romain Rolland: "J'ai connu, et surtout, la rage de voyager, et après l'attachement de l'idéal qui restera un idéal: plus de justice parmi les hommes"⁸.

On ne saurait trop souligner la prédilection qu'éprouve Istrati pour le mot "liberté". Celui-ci revient fréquemment dans son oeuvre, et désigne toujours ce désir de justice qui devrait arracher le monde à la souffrance et à la misère.

C'est au nom de cette liberté "Le seul bien terrestre à l'existence duquel il faut savoir tout sacrifier"⁹, qu'il prend la responsabilité de témoigner, de certifier, à partir de ce qu'il a vu et vécu, les dérives de la Révolution. Il s'agit pour lui d'un véritable enjeu éthique, un enjeu décisif: les violences

d'un pouvoir totalitaire ne peuvent passer sous silence.

La main féroce du Parti et du Jakt détiennent tout, pain et abri. Un soupçon, et ta place à l'usine et ton logement chancellent. Encore un pas dans l'insoumission et te voilà sur le pavé: chassé du syndicat et de ton travail, personne, personne ne pourra t'occuper; tu es voué à la plus noire misère, à la faim et au suicide. Enfin, s'il t'arrive d'être une "mauvaise tête" qui oses t'agiter, un jour on te ramasse discrètement et aucun de tes copains ne sait plus ce que tu es devenu. (VLF, 549)

On ne peut être plus explicite. Cette flamme intérieure qui anime l'écrivain témoigne d'une interrogation axiologique qui va bien au-delà de la gravité des expériences qu'il a vécues: c'est toute sa vie qui est en jeu. Car sa propre pensée n'a pas cessé d'évoluer, de s'enrichir d'expériences concrètes, de rencontres, tout en restant fidèle à l'idée radicale qui structure sa personnalité ainsi que son écriture:

Vive l'homme qui n'adhère à rien! Je le crie dans mon dernier livre et le crierai, si j'échappe encore une fois à la mort, tout le long des livres qu'il me reste à écrire [...] C'est, du reste, là ma foi de toujours: la révolution d'un seul, par le refus de quoi que ce fût ¹⁰.

Ce feu qui consumera la vie de l'écrivain, loin d'être angoissant et aride, se transforme, par le biais de l'écriture en un espoir, éclairé par l'éblouissante lumière de son talent d'écrivain. Et s'il se situe volontairement dans les "marges" son oeuvre n'en est pas moins messagère d'une aspiration profonde guidée par "le sentiment du bien et du beau [...] infiniment plus puissant que celui du mal et du laid" (VLF, 463).

Pour perfectionner son témoignage, Istrati, confondra parfois vérité et littérature. Mais la vérité, nous le savons, est un mirage: "Fiction et connaissance se rencon-

8 Panaït Istrati – Romain Rolland, *Correspondance intégrale, 1919-1935*, établie et annotée par Alexandre Talex, Fondation Panaït Istrati, Valence, Canevas éditeur, 1989, Lettre du 20 août 1919, p.21-22.

9 "Pour avoir aimé la terre", *Oeuvres III, op. cit.*, p. 433.

10 Panaït Istrati, "L'homme qui n'adhère à rien", *Les nouvelles littéraires*, 8 avril 1933, in *Oeuvres III, op. cit.*, p. 685.

trent dans le récit, qui n'équivaut pas à 'l'Histoire' ni à la 'Vérité', mais fait émerger un sens historique et suscite une action¹¹. Voilà ce qui se dégage de cette diatribe istratienne contre le totalitarisme: un sens historique plus qu'une vérité: il ne s'agit plus d'interpréter le monde mais de contribuer à le transformer car à toute conscience de la liberté doit correspondre une forme d'action. Mais comment transformer le monde si l'idéologie recouvre bien d'autres propositions et s'il n'y a dans ses adeptes que le libre jeu des intérêts personnels:

Je ne proteste pas contre la masse. Elle, misérable, a toujours eu faim et n'a songé au sublime qu'en vertu de son ventre. Elle est à absoudre. Mais comment absoudre ceux qui sortent de son sein, se proclament son élite, s'imposent des salaires limités pour la galerie et accaparent, étouffent, écrasent, volent, violent, tuent, dans le silence? N'est-ce pas là, à jamais, la faillite morale d'une Révolution? (VLF, 478)

Une dernière réflexion s'impose à propos du projet testimonial: si Istrati a donné pour titre à son réquisitoire *Vers l'autre flamme*, c'est bien que la lutte pour la liberté n'a de sens qu'au sein d'une lutte plus générale, dans une autre vision de la Révolution. Comme le Malraux de la *Condition humaine*, il considère le communisme non comme une "doctrine" mais comme une "volonté"¹². Ce qui suppose que la justice ne peut exister que lorsque l'homme s'insère dans un univers de valeurs, dans l'ordre du politique. La parole, l'écriture, sont alors le gage de cette démarche:

Il n'entre pas dans la littérature en terme littéraire; il y entre par la force de la vie qui passe avant l'oeuvre d'art, non en littérateur mais en homme qui écrit.[...] Son geste créateur et mili-

tant produit une effraction dans un monde d'indifférence¹³.

2. Témoignage et autobiographie

La reconstruction d'Istrati n'est sans doute pas exempte de la séduction narcissique qui caractérise généralement le témoignage et l'autobiographie¹⁴. Indépendamment de sa révolte aux accents haïdouques et de son indignation contre toutes les figures d'oppression, ce dont l'auteur témoigne avec le plus de véhémence c'est la violence qu'il a ressentie au plus profond de lui-même. Certes, toute forme d'écriture testimoniale certifiée par l'auteur en personne est une écriture autocentrée, dictée par un besoin vital de raconter une expérience singulière. Istrati n'y échappera pas. Outre son témoignage direct, il nous offrira un tableau de son univers intérieur, une plongée sans détour dans ses émotions qui, manifestement, le conduisent à s'investir, se questionner, à subjectiver ses observations: ceci rendra le plus souvent inapplicable le "pacte autobiographique". Istrati semble bien en prendre conscience lorsqu'il élabore sa notion de témoignage:

Contrairement à mes prédécesseurs sympathiques aux soviets, je ne rapporte pas une collection de témoignages pour et contre, copieusement farcis d'impartialité. Le témoignage, c'est moi. L'impartialité, je l'ignore. Et je ne pratique pas la sympathie ou l'antipathie, mais l'amour et la haine (VLF, 476).

Le nexus entre témoignage de soi et témoignage historique est bien difficile à éclairer, lorsque la littérature prend le relais des événements. L'empreinte subjective du témoin conditionne inmanquablement la

11 Catherine Coquio, Régis Salado, *Fiction et connaissance: essai sur le savoir à l'oeuvre et l'oeuvre de fiction*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 345.

12 André Malraux, *La Condition humaine* (1933), Paris, coll. «Folio», 1995, p. 69.

13 Jeanne-Marie Santraud, "La dynamique istratienne: un parcours initiatique", *Les Haïdoucs dans l'oeuvre de Panaït Istrati*, op. cit., p. 31.

14 De nombreux travaux se sont penchés sur ce problème, entre autres Jean-François Chiantaretto, *Écriture de soi et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 1996; *Écriture de soi et Trauma*, Paris, Anthropos, 1998; *Écriture de soi et narcissisme*, Paris, Erès, 2002. J.-F. Chiantaretto est psychanalyste et professeur à l'Université Paris 13. Il a fondé le groupe de recherche "Littérature personnelle et psychanalyse".

transmission de ce qui est "témoigné". C'est à partir de cet horizon que l'on peut comprendre la distinction entre l'écriture proprement "historienne" et l'écriture testimoniale. Jorge Semprun l'a exprimé clairement dans *L'écriture ou la vie*: "Raconter bien, ça veut dire: de façon à être entendus. On n'y parviendra pas sans un peu d'artifice: Suffisamment d'artifice pour que ça devienne de l'art"¹⁵.

Cela veut dire que l'écriture subit le travail de subjectivation des émotions et des affects liés à l'expérience vécue. C'est pourquoi, avec un peu de recul, on peut se demander si le féroce et insidieux discrédit dont fut victime Istrati après la publication de *Vers l'autre flamme* ne repose pas sur un malentendu. Ce livre a-t-il dérangé parce qu'il dénonçait les abus d'un régime totalitaire ou bien parce qu'il affichait une participation émotionnelle sans frein? "Cordonnier, tiens-toi à tes chaussures!" lui avait-on recommandé lorsqu'il envisageait d'écrire son livre-témoignage sur l'URSS.

Mais Istrati ne se plie à aucune intimidation, ne craint de se brûler à aucune attaque. Il fait plus: ses pièces à conviction étant historiquement vérifiables, il guide le lecteur dans son parcours de déchiffrement du texte, il en fait son collaborateur actif. C'est ainsi qu'il bouleverse le pacte de lecture: le narrataire n'est plus le réceptacle d'informations, mais l'objet d'un questionnement. Les multiples interrogations qu'il lui adresse dénotent bien ses préoccupations d'une juste compréhension de son témoignage: "Certain lecteur, qui me dira que je le 'rase', me demandera à quoi je veux en venir" (VLF 463); "Croyez-vous, je vous le demande, que cela fasse une belle jambe à mes peintres en bâtiment que je mange aujourd'hui à ma faim, alors qu'ils continuent à crever de misère?" (VLF, 467); "Que voulez-vous que ça me fasse, les témoignages, les documents, l'impartialité, la sympathie et tout le bataclan?" (VLF, 477). Et encore, la question cruciale, "On pourrait

[...] me poser la question suivante: - N'étiez-vous nullement au courant de ces affaires-là avant d'aller dans l'URSS?" (VLF, 483).

Il n'est sans doute pas infondé de penser que cette question recèle le motif profond d'où procède le témoignage istratien: se délivrer du poids de la suspicion. L'auteur y répond dans cette dénonciation sulfureuse du régime liberticide

J'étais allé en Russie, non pour découvrir aux ouvriers de "patrie prolétarienne" un bien-être matériel supérieur à celui que les pays bourgeois offrent aux leurs. Nullement. J'aurais même fermé les yeux sur l'absence de tout bien matériel (ce qui n'est pas le cas). Mais j'étais fermement convaincu, que du point de vue moral, du point de vue de la justice élémentaire, la "dictature du prolétariat" ne laissait rien à désirer, ne pouvait être que saine, puisque, s'il est très difficile de créer du confort, rien, absolument rien, n'empêche d'être juste et honnête.

La monstrueuse révélation ! (VLF, 556)

C'est cette "monstrueuse révélation" qui pousse Istrati à dresser un véritable inventaire des violences et des injustices auxquelles il a assisté. Et il le fait de la manière la plus radicale, avec un arsenal d'insultes et de locutions injurieuses: "J'ai le droit de me tourner vers la tourbe bureaucratique et de lui crier: *racaille!*" (471); "Les cadres de la jeunesse sont entièrement pourris" (479); "C'était un spectacle à faire vomir" (493); "petite vermine humaine" (500); "pauvre racaille" (501); "quelle fraternelle saleté" (505); "charogne de gouvernants!" (513); "soyez maudits, politiciens et dogmes!" (521); "Tyran qui écrasez la vie!" (560). Cette fougueuse "bile" de mots, qu'il est impossible de recenser dans le détail, renvoie de toute évidence à un point de vue essentiellement subjectif. En fait l'insulte, destinée par définition à exprimer un blâme, est le lieu privilégié où se réalise l'opinion du sujet parlant¹⁶. Istrati qualifie les événements par le biais de ses propres impressions. Tout se passe comme si l'ex-

15 Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p. 135.

16 Sur ce thème voir l'étude de Jean-Claude Milner, *De la syntaxe à l'interprétation. Quantités, insultes, exclamations*, Paris, Seuil, 1978.

pression subjective et affective était nécessaire à la transmission du témoignage. C'est pourquoi tous les procédés narratifs de la fiction sont mis en oeuvre. En fin de compte, ce n'est pas à la vérité que s'oppose la fiction, mais à la *réalité*. Ce qui n'exclut pas que le récit d'un témoignage puisse s'inscrire aussi bien dans la fiction que dans une réalité intersubjective. Istrati ne l'a jamais caché, il écrit avec son "ventre":

*La partie la plus sérieuse de mon oeuvre est toujours dans mon ventre. Je ne suis pas né pour distraire les hommes, mais pour les instruire fraternellement, car mon expérience de la vie est des plus généreuses*¹⁷.

Voilà peut-être le véritable projet révolutionnaire d'Istrati. Par son refus des dogmes et par la dérision qui est sienne envers toute chapelle littéraire, il construit son témoignage sur la mince frontière qui sépare la fiction de la réalité, en un lieu où se fondent et se confondent l'écriture romanesque et l'écriture autobiographique. *Vers l'autre flamme* participe bien de cette démarche autobiographique autoréférentielle, si l'on considère la double acception linguistique et rhétorique du "discours": le témoin énonce son "discours" à la première personne "Je connais cette espèce et je la repère depuis vingt-cinq ans" (469); "ce que j'apporte ici, ce sont des convictions qui me coûtent cher et qui pourraient un jour me coûter la vie" (476); "Je réponds: *votre tyrannie a tué bien plus sûrement*" (486); "Je marche. Avec le bébé féroce. Je n'arrêterai pas un instant de lui hurler dans l'oreille que le monde attend de lui *Justice, non Victoire*" (491). Ces énoncés, bien que plongés dans le flux présent de l'écriture, relèvent d'une démarche rétrospective: le témoin prend position en réactualisant ses souvenirs. Mais il accomplit aussi un acte riche de conséquences morales, car au terme de son discours, "dire" et "faire" se confondent. La fonction du témoignage devient alors une fonction didactique, ou tout du moins exemplaire.

Cette fonction se transforme et s'enrichit

au fil des pages, au fur et à mesure qu'Istrati inscrit dans son témoignage d'autres témoins. À la recherche de traces de son expérience vécue, il convoque tour à tour Christian Racovski, ambassadeur de la République Soviétique en France, qui, à cause de son amitié avec Trotski, sera exclu du parti et persécuté jusqu'à sa mort; l'écrivain grec Nikos Kazantzaki, la famille Roussakov, Maxime Gorki qu'il rencontre à Moscou; et encore Victor Serge, Boris Souvarine et tant d'autres militants taxés d'hérésie, emprisonnés et déportés. D'autres biographies, d'autres témoignages qui se greffent autour du témoin principal et soutiennent indirectement sa mission de raconter ce qui n'existe dans aucun livre d'histoire, ce qui s'est perdu ou risque de se perdre. Et si pour Istrati la liberté passe par l'écriture c'est parce que la littérature, à ses yeux, supplée un réel lacunaire, une vérité absente:

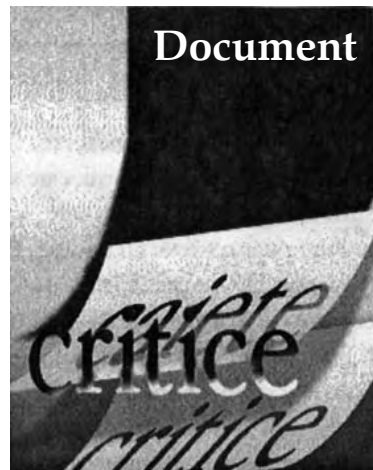
Une page, une ligne, un grand cri lâché à tous les vents suffiraient. Car la douleur, comme la joie, surgit toute seule de la terre, pour vivre dans l'éternité(VLF, 477).

En conclusion, pour revenir à notre point de départ, nous dirons qu'il est sans doute réducteur de faire de Panaït Istrati un témoin de l'histoire, uniquement lorsqu'il nous fait entendre, dans *Vers l'autre flamme*, les désastres et les massacres auxquels il a assisté au cours de son expérience soviétique, car en fait c'est tout son univers de fiction, d'autofiction et de mémoire qui est traversé par l'histoire, celle de son pays, celle de son époque et de ses conflits. Dans le sillage d'une telle posture, ne pouvait manquer une oeuvre sur le plus controversé des moments de notre histoire contemporaine: la Révolution d'Octobre et ses dérivés totalitaristes, une oeuvre qui a bien entendu une dimension socio-historique importante mais qui rebondit, à bien des endroits, sur le terrain des émotions, entraînée par cette passion qui est partout à l'oeuvre, dans les alarmes comme dans les élans lyriques, véritable chiffre de l'écriture istratienne.

17 Préface à Adrien Zograffi, *Oeuvres II*, op. cit., p. 192.

Emil CIORAN

Recuperare publicistică (VIII)



Abstract

We publish the second sequence of articles (we began in "Caiete critice" no. 8, 2010, p. 16-25 and no. 9, 2010, p. 16-26, no. 10, p. 24-33), which E. M. Cioran had published in Romania before he left the country. We specify again that these writings were not gathered into a volume. Thus, they will interest researchers, teachers and students, but also those who are curious to know more about the essayist's youth opinions and ideas.

Keywords: E. M. Cioran, journalism, rediscovered articles, German culture.

Ilie Beleuță

Nu știm câtă admirație și câtă înduioșare se amestecă în sentimentul nostru pentru oamenii care au toate însușirile ce ar legitima o ascensiune și care au preferat totuși singurătatea. De o parte, te bucură că într-o lume de concurență bestială și inutilă, sunt ființe care, fără să fie înfrânte de soartă, și-au creat din intimitate spațiul lor interior (cel exterior nemaiavădând nici o semnificație); de altă parte, te doare să știi că o ființă se macină, fecundându-și propriul său suflet, noi fiind condamnați a rămâne veșnic străini, exteriori pe viața unui destin împlinit numai pentru ei.

O personalitate cum este aceea a lui Ilie Beleuță, în care cultura nu umbrește pasiunea, ci se presupune și se condiționează, înălțându-se la un profetism nerealist din timiditate, ar fi putut deveni un reazem spiritual, într-o țară care are tot, afară de personalități. În România, orice energie închinată geniului singurătății este, într-un anumit fel, o deșertare. La noi, vrând-nevrând, istoria este un imperativ. Și ce înseamnă participarea la istorie? *Epuizarea dramatică în moment.* Tinerimea naționalistă, vreau să spun gardistă, a înțeles instinctiv acest lucru. Orice om, dotat sau nu, trebuie să

devină un răscolitor. Nici un destin nu trebuie să se irosească. S-a irosit destinul lui Ilie Beleuță?

Puțini sunt în țară care să aibă o cultură istorică și teologică, o pasiune religioasă și un fanatism ortodox, așa cum noi știm că le are profesorul Ilie Beleuță. Acest om care în viața lui atinge sfințenia este, cred, singurul în România care înțelege, dintr-o necesitate interioară analogă, sfinții ortodoxiei și este indispensabil singurul care, în pasiunea pentru trecutul cel mai îndepărtat al ortodoxiei, nu pune nici o curiozitate literară, ci o simpatie directă, rezultată din sinceritatea renunțării. Pentru a înțelege ortodoxia, se cere mai mult ascetism, mai multă interiorizare și mai multă detașare, decât le pretind catolicismul și protestantismul, dezvoltate prea mult *în lume*.

Se spune că Ilie Beleuță ar avea sertare întregi de manuscrise privind istoria religioasă. De ce nu le dă atunci la iveală?

Noi suntem obligați să le cerem. Și aceasta cu atât mai mult cu cât domnia-sa nu se poate plânge de rezistența nimănui. Ar putea spune domnia-sa că e neînțeles? Adevărul este că s-a făcut neînțeles. Oamenii nu sunt obligați să se apropie de acei care își fac singurătatea inviolabilă. Noi, cei mai tineri,



din dragoste pentru profilul său interior, îi cerem să rupă tăcerea.

Nu este nimic mai dureros decât să vezi un om de o amploare lăuntrică și de o informație bogată, condamnându-se la un anonimat ce poate duce la o înfundătură sau o ratare. Singurătatea este numai o cale, în nici un caz o finalitate. Vrea părintele Beleuță să trăiască numai în amintirea elevilor săi și a celor care l-au cunoscut?

Se pare că noi, românii, nu cunoaștem și nu iubim o formă de glorie, care totuși este singura ce ne compromite: gloria unui suflet vulcanic, care provoacă scandalul în lume din cea mai mare singurătate. Acel om, pentru care viața începe de unde încetează biologia, nu poate iubi decât acest gen de glorie. Ilie Beleuță face parte din această categorie, minus pasiunea gloriei.

Noi nu ne dăm încă seama de ce probleme grave are de rezolvat ortodoxia. În Rusia veacului trecut, ortodoxismul fundamentase religios panslavismul. Va putea ortodoxia noastră să dea o bază religioasă unui meseianhism românesc? Speranțele noastre cred că nu vor fi înșelate, cu atât mai mult, cu cât ortodoxia românească înclină, dacă nu e decisă, pentru un naționalism extremist. Iată de ce ardoarea naționalistă și ortodoxă a unui om ca Ilie Beleuță n-am vrea să fie mărginită în dimensiunile unui singur suflet. În Sibiul care numără destule valori teologice, n-am vrea ca simpatia noastră să pronunțe numele lui Ilie Beleuță cu stigmatul regretului.

„Acțiunea”, an II, nr. 20,
12 ianuarie, 1936, p. 1, 2.
(„Personalități sibiene”)

Este Italia o mare putere?

Despre rosturile Italiei în lume n-am putut gândi niciodată ceva precis. Și dacă m-ar obliga cineva să iau o atitudine determinată față de ea, m-ar condamna să nu pot spune nimic. Nu este aici vorba despre reacțiuni subiective, de preferințe sau de repulsiuni. Interesează numai destinul unei țări, totalitatea ei oarecum transistorică, sensul ei global. Disprețuiesc pe acei care consideră Italia axa lumii, fiindcă le convine fascismul, precum disprețuiesc nu mai puțin pe cei care o refuză, fiindcă nu acceptă sistemul. Mi-e scârbă și am chiar oroare de acele fleacuri de ideologi care nu înțeleg nimic decât prin stânga și dreapta, de medicritatea gândirii lor, care simplifică istoria chiar pentru a nu mai gândi. Astăzi – ca întotdeauna – nu poți fi decât un pesimist iremediabil sau un revoluționar incorigibil.

Este foarte curioasă soarta Italiei. Această țară, care a produs un fenomen ca Renașterea, nu trezește lumii admirație. Vreau să spun că n-am întâlnit până acum nici un om prea serios căruia poporul italian să-i inspire încredere. Toată lumea admiră *cultura* italiană, dar se îndoiește până la dispreț de *poporul* care a născut-o. Dacă aș fi silit să fac abstracție de cultura italiană, restul culturilor nu mi-ar putea ține de urât. Nu știu de ce *uit*, însă, totdeauna, poporul italian. În această privință, este semnificativă atitudinea lumii la începutul războiului italic-abisinian. Atât ridicol și atâta îndoială n-a însoțit niciodată o declarație de război. Nimeni n-a crezut în succesul Italiei, iar după ce războiul s-a terminat, i s-a *scuzat* triumful.

Dintre marile puteri, acelea inspiră teamă și încredere care au realizat accesul la putere pe toate planurile și, într-o măsură oarecare, simultan. Franța s-a lansat în lume, cu aceeași forță și ardoare, pe toate planurile de viață, care n-au fost disociate, fiindcă se îmbinau într-o sursă și o pulsație comună și originară. Italia a intrat în lume într-o ofensivă spirituală, căreia i-a lipsit corespondentul unei forțe politice de egală intensitate. Acesta nu e numai cazul Renașterii. Toată istoria Italiei palpita în in-

galități. Epoca ei cea mai simpatcă – aceea a profetismului lui Mazzini – este de-a dreptul grandioasă pentru insuficiența ei politică. Italienii n-au învățat mult de la Machiaveli. Numai Mussolini l-a citit cu atenție... și pare a fi învățat chiar prea mult de la el.

Cred că Mussolini a înțeles de la început deficiențele poporului italian și rolul lui periferic în lumea politică. Numai astfel se explică de ce a creat în Italia un delir de grandoare și a insuflat artificial voința de putere. Proeminența actuală a Italiei – oricât ar fi ea de aproximativă – s-a realizat mai puțin din logica internă a evoluției unui popor, cât din determinante raționale, conștiente. Am impresia că italienii *s-au hotărât* să fie un popor mare. În acest sens, este mai mult decât semnificativ gestul lui Mussolini după intrarea armatelor în Addis-Abeba. În loc să privească cu o anumită modestie o victorie al cărei merit nu se datorește în primul rând eroismului, proclamă cu o emfază unică: de astăzi înainte, Italia este imperiu. Niciodată n-am avut mai vie imaginea artificialului în istorie, a falsei grandorii. Imperiile și toate marile cuceriri se fac într-o respirație amplă până la fatalitate, într-un dinamism nereflectat. Sau dacă se fac în numele unei idei, aceasta nu are caracter logic sau regulativ, ci s-a plămădit organic, într-o continuitate, insesizabilă aparent, dar prezentă în toate zonele inconștiente și conștiente ale sufletului. *Nu există o idee italiană de cultură*, deși există o cultură italiană incomparabilă. Dacă ne putem defini față de *fascism*, este aproape imposibil să ne definim în raport cu *Italia*. N-ați observat ce crize teoretice și ce crize de conștiință au provocat bolșevismul și hitlerismul? Explicația nu poate fi alta decât că au în spatele lor ideea de cultură rusă și germană și, ca atare, vrând să luăm poziție față de bolșevism sau hitlerism, ne războim cu Rusia și Germania, aceste două mari fatalități ale Europei. *Fascismul e prea mult politic și prea puțin mesianic*. Nici un mesianism din lume n-a considerat ideea centrală: *statul*. Or, maximalismul statal al lui Mussolini îl lasă în urmă până și pe Hegel. Hitleriștii au ținut să

afirme neîncetat că diferența între ei și fasciști derivă – în primul rând – din concepția statului. În hitlerism, poporul este ideea centrală și originară. În numele lui se poate concepe o viziune mesianică, în nici un caz în numele statului. Exemplul Rusiei e și mai caracteristic. Mesianismul rusesc al veacului trecut își are sursa în mistica poporului, în concepția că numai el deține adevărul și reprezintă viața cea adevărată. Se știe că, una din pasiunile cele mai mari ale intelectualilor ruși a fost „a merge la popor”. Frecventarea aceasta turmentată a păturii populare a anticipat convulsunile bolșevismului.

Prin fascism, Italia și-a *propus* să devină o mare putere. Rezultatul: a reușit să *intereseze* serios lumea. Nimic mai mult. N-o cred pe Italia capabilă să creeze conflicte grave în Europa, deoarece Italia nu este imperialistă în sânul ei. Suprapopulația și geniul politic al lui Mussolini i-au ridicat în mod evident nivelul istoric, dar n-a putut-o face *esențial* imperialistă, adică nu i-a putut insufla setea cuceririlor, în afară de necesități. Nu este mare lucru să cucerești când ai *nevoie*. În Europa actuală, singurul imperialism autentic este cel german. Dar se va obiecta: nemții n-au nevoie de cuceriri? Au; dar chiar de ar cucerii toate teritoriile de care au nevoie, ideea imperialistă germană n-ar înceta. Imperialismul este un mod de respirație și o formă constitutivă a orientării istoriei germane, a direcțiunii ei.

Fără fascism, Italia ar fi fost o țară ratată. Exterior, ea îndeplinește condițiile unei mari puteri. Are ea, însă, vibrația interioară necesară unei mari puteri? Cunoaște rezistența îndelungată pe o idee, afirmarea durabilă pe o dimensiune istorică? Mă îndoiesc. Un popor care a cunoscut înfloriri spirituale unice, cum de a putut aștepta secole pentru împlinirea lui politică? În adevăr, realizarea politică a Italiei este tardivă. De aceea este ea lispită de amploare. Căci să ne gândim. Ce conflicte mari a născut fascismul în lume? Atâtea probleme pe care nici nu le-a atins! Fascismul nu este propriu-zis un *Weltanschauung*. Faptul își poate avea explicațiile sale. Mai întâi, fascismul n-a fost *pregătit* de tradiția italiană. Neexistând o

idee italiană de cultură și o viziune mesianică a rosturilor ei în lume, el n-are antecedente, n-are bază istorică. Fascismul s-a născut din *evenimente* imediate și s-a construit oarecum din ele. De aici, un anumit grad de contingență, pe care nu-l neglijează până și admiratorii lui fanatici. Mesianismele se exclud. Dacă fascismul ar fi reprezentat altceva decât o formă politică, trebuia să intre în conflict cu ideile de cultură europene și să se afirme violent între ele, așa cum fac direct și indirect Rusia și Germania. Destinele mesianice creează incompatibilități istorice.

Toată lumea știe că războiul abisinian n-a fost prea onorabil pentru italieni; el nu le-a onorat întru nimic forța. Cu toate acestea, rămâne ca un element de grandoare rezistență lor față de englezi. Poporul care va reuși să distrugă monstrul britanic, imperiul de o artificială monumentalitate, va însemna în istorie un moment etic unic. Dacă Italia ar fi avut dimensiunile reale ale unei puteri mari, ar fi putut exploata provocarea tacită a Angliei. Istoria este implacabilă și nu înregistrează decât fugăr războaiele de jumătate. În fond, nu există decât războaie de exterminățiune. Gloriile naționale se scaldă într-o mare de sânge, ca întreaga istorie de altfel.

Meritul cel mare al lui Mussolini este de a fi *inventat* Italiei forța. Căci Italia n-a lunecat pe soarta ei și n-a evoluat natural înspre mărimile sale. Fascismul este un șoc, fără de care Italia era un compromis, comparabil României democratice actuale.

„Vremea”, an IX, nr. 439,
31 mai 1936, p. 3.

Conștiința politică a studențimii

Oricât am vrea să ne satisfacem un orgoliu spiritual, trebuie să recunoaștem că România nu-și poate preciza o poziție originală în domeniul propriu-zis al culturii. Cine se mai pasionează astăzi de problema României și stăruie a-i descifra un sens printre valorile pure ale spiritului, este victima unei rătăcirii inutile. Țara aceasta a avut un destin spiritual minor și-l va mai avea



asa încă multă vreme. Singurul aspect sub care ea e pasionantă este cel politic. Nu pot înțelege cum mor de plictiseală aici la noi acei oameni care n-au în nici un grad o pasiune politică. România are un *conținut* numai sub raport politic, iar soarta acestei țări nu apare dramatică sub altul. De ce se vor plânge atâți oameni de destinul intelectualului român, care, dacă nu începe în politică, sfârșește în ea? Acestei stupide lamentații am căzut fiecare în viața noastră, uitând că orice om care simte în sine o chemare, într-o țară al cărei nivel de cultură nu-i permite luxul singurătăților și al deliciilor interioare, n-are ce să *facă* în afară de politică. Decât o ratare în mediocritate familiară, este de preferat o ascensiune nesemnificativă în democrație.

Toți oamenii de la noi, care n-au fost niște proști balcanici, au făcut politică. Acesta este în genere destinul culturilor mici. Neavând o intensitate creatoare pe toate planurile, cum ar satisface ele dorința omu-

lui de intervenție efectivă în cursul lucrurilor, de participare la un ritm de viață, de lansare în concret, prin alte mijloace decât ale politicianului? În România se poate considera ratat acel om care n-a ajuns, în decursul vieții, niciodată deputat. Realitatea este aceasta: din tot ce s-a realizat la noi, pe planul politic am fost mai puțin mediocri. Democrația românească nu a fost o așa mare rușine pe cât se spune. Dacă ea n-ar fi fost decât cadrul în care s-a exercitat instinctul politic al unui popor, și ar fi destul pentru a-i ierta viciile. Astăzi, ea este epuizată până la ridicol și a mai fi democrat nu mai înseamnă decât a te așeza deacurmezișul căii de ascensiune a acestui neam. Cine mai e democrat este împotriva viitorului acestei țări, împotriva sensului ei în istorie. Din epoca ei eroică, plină de elanuri și de mesianism, democrația a degenerat la o sumă de scheme vide, care nu mai așteaptă decât a fi distruse de ura și de frenezia noastră. Am fi prea înguști, de nu am recunoaște

că n-a cunoscut destinderile vieții acel ce n-a trăit în democrație. Mă gândesc la tinerețea din țările dictatoriale, care reprezintă o conștiință politică extraordinară, dar care nu bănuiește măcar iresponsabilitățile, estetismul și alte farmece, care au constituit deliciul, dar și sterilitatea actuală a democrației. Este un spectacol frumos al vremii noastre că te naști în democrație și mori în dictatură. Nu se poate trăi decât la răspântiile istoriei. Dintre acestea, alexandrinismul este un *paradis de amărăciuni*.

Este un lucru îmbucurător pentru destinul acestei țări că acțiunea politică a generațiilor studențești de la război încoace a coincis cu o reacțiune antidemocratică. Pe când cetățenii de fiecare zi, îmbătați de seducțiile democrației, nu-i bănuiau carențele și savurau o glorie pe care n-am construit nimic douăzeci de ani, studențimea a fost singura care a plămădit viziunea unei alte Români, în elanuri confuze, dar nu mai puțin remarcabile. Ar fi mai just dacă am preciza că această studențime a avut mai mult o conștiință *națională*, decât una politică. Numai ultimii ani au diferențiat rolul ei politic și, făcând din studențime o amenințare, a determinat-o implicit ca o forță. Atât timp cât ea avea numai o conștiință națională, misiunea ei era afectată de un anumit vag, pe care nu-l poate umple decât o conștiință politică. Naționalismul ca formulă sentimentală, lipsit de osatură ideologică și de perspectiva politică a problemelor, n-are nici o valoare. Până acum nu s-a făcut istoria fără spirit politic. Destinul, lipsit de orice grandoare, al lui A. C. Cuza nu-și găsește altă explicație decât în zvârcolirile unui apolitic, al cărui fanatism, nedeprinzând antisemitismul, n-a putut deveni niciodată o fatalitate pentru România. Dacă n-am fi avut evrei, A.C. Cuza nu s-ar fi gândit un singur moment la soarta ei. Exemplul lui A.C. Cuza ne arată cum *nu* trebuie să fie naționalismul. Antisemitismul este un singur aspect al naționalismului, și nu cel mai principal.

Tot ceea ce e constructiv și dinamic în naționalismul nostru de astăzi a plecat din sufletul revoluționar al studențimii.

Studențimea noastră nu știe ea prea multă carte. Dar compensează acest defect

prin faptul că nu e comodă. O studențime agresivă, cu voința de putere organizată, este mai importantă decât una studioasă și indiferentă la chemarea istorică a acestui neam. Când auzi repetându-se din partea unor bătrâni, care n-au știut nimic niciodată, că Universitatea n-are nici o legătură cu problemele directe ale națiunii, că studențimea să-și vadă de carte și alte asemenea fleacuri, te apucă o scârbă infinită de asemenea dascăli, care vor să învețe pe acei care *reprezintă* pentru viitorul acestui neam incomparabil mai mult decât ei. Un student care este hotărât să nu mai accepte România actuală este o mai mare calitate decât un savant sec și nefolositor. Convingerea revoluționară îi dă dreptul la un orgoliu, pe care nu-l câștiga prin pasiune didactică.

O tinerețe fără pasiune politică este tot ce se poate concepe mai fad și mai trist. Mai cu seamă aici, în Balcani, e greu să-ți reprezinti o pasiune generală pentru carte, iar o asceză necesară spiritului este incompatibilă cu periferia noastră culturală. În țara asta trebuie să fie câțiva care sunt capabili de atâta renunțare, încât să răscumpere prin cunoaștere ignoranța generală. Masa acestei țări, convoiul de ignoranți numai sub formă politică se mai poate salva. Dacă cineva ar avea fantezia criminală să distrugă elanul revoluționar al tineretului și să-i devieze orientarea politică, l-ar condamna la o tratare iremediabilă, la o sinucidere morală. *Nici un tânăr în momentul actual nu se mai poate salva prin bibliotecă.* Nu este caracteristic că acei câțiva care mai cred în virtuțile izolării și în revelațiile spiritului prin singurătate simt un complex de inferioritate față de năvala spiritelor active? După ce ani de zile ai crezut în metafizică și ți-ai alimentat un orgoliu din dispreț față de acțiune, întâlnind un om politic, greu de toate pasiunile vremelnice (ce alcătuiesc substanța istoriei), nu poți să-ți stăpânești un regret pentru timpul pierdut în ineficiențele singurătății...

O națiune este o *comunitate de forță*. Acesta e sensul ei relativ și istoric. Profesorul Nae Ionescu – care a înțeles mai bine problema României decât oricare dintre intelectualii și oamenii noștri politici – o

definea „o comunitate de iubire”. Aceasta e semnificația *esențială a națiunii*.

Toți începem prin a ne mărturisi o apartenență istorică, pentru a sfârși în această integrare ideală. Nimeni mai mult decât Nae Ionescu n-are o viziune mai amplă a *sensului ultim* al României.

Tineretul nu se poate salva în acest moment istoric decât printr-o abandonare irațională în națiune. Orice ar face altceva i-ar fi fatal.

În Germania se face educație politică tineretului pe băncile școlii. De universitate este inutil să mai amintim. Nu există student german care să nu cunoască toate problemele politice mari care interesează țara sa. Nu poți lăsa un tânăr neutru acestor probleme, în speranța că le va gândi și rezolva la maturitate. Ajungând cetățean și intrând în bugetul statului, va prefera o ordine imbecilă unei dezordini creatoare.

În universitatea de la noi nu se învață nici carte, nici educație nu se face, nu se face nimic. Studențimii nu-i rămâne, atunci, decât să-și croiască un drum propriu.

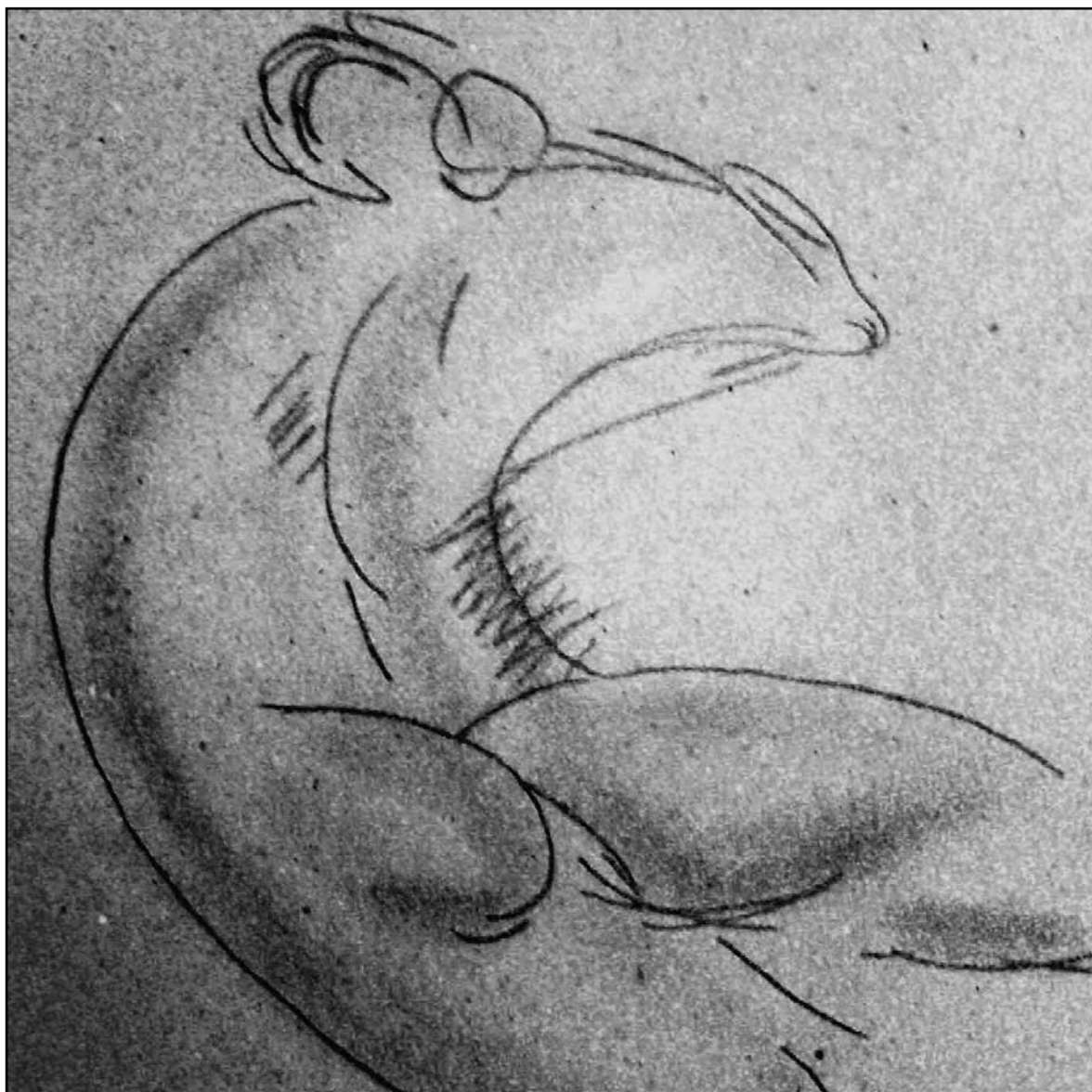
În România nu mai există un student „oficial”. Cei câțiva mici cretini care își fac „datoria”, nu interesează. O studențime proletarizată, care în statul actual nu mai are nici un rost, încearcă să se salveze de la înecul moral al tratării sau de la mizeria materială prin solidaritatea mistică de grup. Orientarea politică este singura ei direcție. Dacă în câțiva ani ea nu va putea să afirme anchilozele acestui stat și să-și impună voința, este pierdută. Nu este o luptă grea. Căci vidul sinistru al României actuale mai este un leagăn doar pentru un număr infim de ghiftuiți. Cred că nu există în țara asta un singur tânăr să accepte prezentul României.

„Vremea”, an IX, nr.463,
15 noiembrie 1936, p.3

Decepții și speranțe în jurul Ardealului

De câte ori mă gândesc la misiunea Ardealului, nu-mi pot stăpâni un regret, ce se dilată uneori până la furie sau la revoltă. În complexul României, el a adus o marcă

proprie și o individualitate care, printr-o dezgustătoare perversitate istorică, s-au neutralizat în confuzia generală a țării. Ardealul n-a făcut, de douăzeci de ani de zile, decât să se dezmință sistematic, să verifice considerațiile sceptice și să-și lichideze din excelențele lui caracteristici. Când te gândești cât a pierdut România din cauza dezertării Ardealului de la propriile lui imperative, atunci îți vine să crezi că ne-am ratat momentul esențial al evoluției noastre. Că Ardealul – față de ceea ce ar fi trebuit și ar fi putut să fie – este o decepție, iată un plus în mormanul de tristeți naționale. Această provincie are toate elementele care, cristalizate, definesc substanța unui stat modern. Atunci, de ce Ardealul n-a impus României un stil, de ce n-a impus stilul lui? Căci a vorbi de un mesianism ardelenesc este lucrul cel mai puțin ridicol care se poate închipui. Are toate bazele și toate justificările. Atunci, de unde deficiența profetică și debilitatea politică? O să vorbesc altă dată de *leucemia politică* a lui Iuliu Maniu, de toată ficțiunea misiunii sale, de incomensurabilul blestem care a căzut pe capul nostru, al ardelenilor, prin convertirea în mit a acestui slăbănog distins și stilizat. Vidul de vitalitate al acestui budist balcanic, care simte o voluptate să renunțe la putere când este mai popular, care nu cunoaște drama responsabilității până la capăt, va trebui demascat, fără îndulcirea regretelor. Iuliu Maniu pare că a epuizat disponibilitățile spre mit ale Ardealului. Dacă lucrul acesta este adevărat, atunci, dă-mi Doamne o ură shakespeareană, ca să nu-mi pierd din ochi și din inimă obiectul blestemat. Dacă Iuliu Maniu ar fi fost o mare personalitate și și-ar fi putut grădina o soartă politică demnă de provincia ce o reprezintă, astăzi putea fi dictatorul unei țări, iar nu un agonizant politic. Cum să nu fie mare anacronismul existenței lui, când acest om n-a înțeles nici una dintre problemele care s-au pus lumii după război, ci a rămas consecvent cu lipsa lui de temperament. El ar fi bun președinte de republică într-un stat fără istorie sau profesor de arheologie în Norvegia. În fond, el nu este decât o eroare a naturii și un blestem al Ardealului, căruia i-a ratat misiunea



politică. Pe Iuliu Maniu l-au *înțeles* trei oameni, vreau să spun l-au atacat: Stere, Goga și Nae Ionescu. El nu este *demn* de așa adversari, nu și-a meritat dușmanii.

Pentru ca un român să *simtă* ce e statul, trebuie să fie ardelean. Asuprirea să fie cauza? Statul, reprezentând o structură căreia nu participăm prin intimitatea ființei noastre, se fixează într-o exterioritate, la care suntem continuu atenți. Adversitatea totală a unui regim ne dă, însă, cel mult *conștiința* existenței statului, autonom de noi, nu atașarea immanentă de ființa lui. Ardelenii n-au câștigat înțelegerea pentru viața statului numai din acest motiv.

Participarea la perspectiva germană asupra lumii politice le-a relevat fenomenul statului într-un contur mult mai bine definit, decât dac-ar fi suferit influența altor cercuri de cultură. Din motive ușor de bănuț, ei n-au avut o relație și nici o înțelegere *istorică* a statului, ci numai una *administrativă* și *juridică*. În Ardeal nu se știe ce este istoria – lucru pe care-l bănuiește Vechiul Regat, deși se află pe o *treaptă istorică* inferioară Ardealului. Marea decepție a ardelenilor după Unire a fost totală incapacitate administrativă și incomprehensiunea juridică a României Vechi. Și, în loc ca Ardealul să-și impună formele lui de organizare întregii

țări, el n-a reușit decât să și le facă flexibile până la lichidare. De frica absurdă și ridicolă a separatismului, am renunțat la noi. Astfel am crezut că nu ne putem apropia decât solidarizându-ne în rău.

În Vechiul Regat, cetățeanul se simte integrat în *națiune* și nu în stat. Nuanța aceasta diferențiază două concepții, dar nu două lumi. „Regățenii” sunt *patrioți*; ardelenii, mai mult *cetățeni*.

Ordinea de stat este o superstiție ardeleană și ea pleacă dintr-un naționalism cetățenesc, cu tot înțelesul pentru aparatul lui concretă. Ardealul a suferit totdeauna de un raționalism politic, pe care l-a exploatat Iuliu Maniu, fără să-l știe, însă, valorifica. României i-a lipsit totdeauna o *conștiință a statului*, pe care primatul politic al Ardealului i-ar fi putut-o eventual determina. Momentul Iuliu Maniu ar fi fost cel mai prielnic. Decât, examenul politic pe care l-a dat prin el Ardealul în fața țării este atât de rușinos, încât trebuie să avem atâta concesiune cu orgoliul nostru, încât să nu-l mai amintim. Provincia care promitea mai mult a ieșit compromisă, iar Iuliu Maniu a rămas același zero al politicii românești. Că acest om – care n-a avut nici măcar curajul banal de a fi necinstit – a putut să rămână *necunoscuta* politicii noastre, este atât de inteligibil, încât umbra care se desprinde din spurcata noastră epocă mă învăluie ca un doliu.

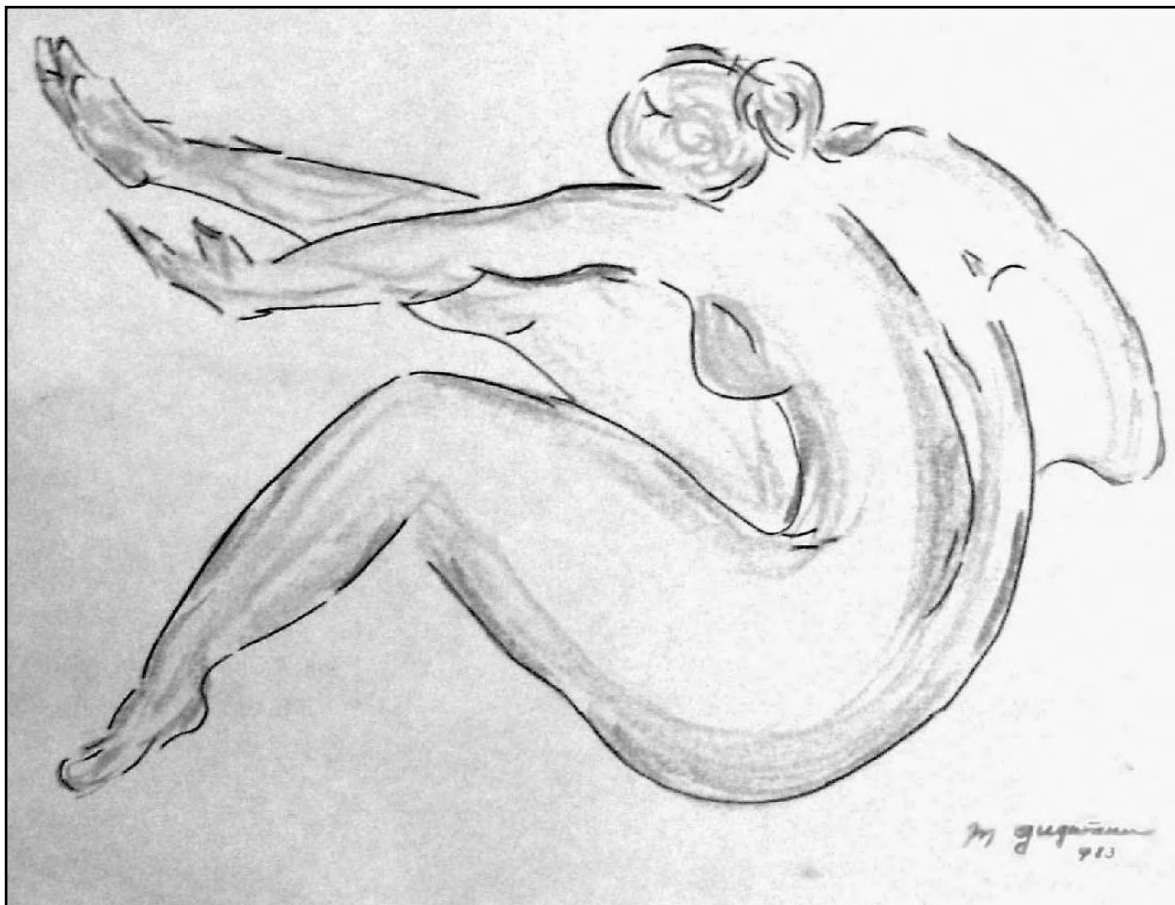
Ardealul este Prusia României. N-am afirmat oare prea mult? *Este* el cu adevărat?

Dacă nu, în tot cazul ar fi trebuit să fie. Spiritul lui politic, rigiditatea administrativă, tradiția ordinei juridice și o înclinare insuficient apreciată de a lua în serios spiritul militar, l-au predestinat la un rol central și hotărâtor, pe care conducătorii lui n-au fost capabili să-l înțeleagă și să-l realizeze. Octavian Goga, care a adus o respirație profetică în politica românească, n-a avut nici un succes în Ardeal. Oricine ar fi încercat să se ridice, s-ar fi izbit de monopolul sinistru care este mitul de la Bădăcin. Cu adevărat, *Iuliu Maniu este cea mai mare decepție a României postbelice și rana deschisă a Ardealului*. El se va prăbuși cu o întreagă epocă de rușine în cavoul imens al democrației.

Dacă nu se vor găsi alți oameni politici ai Ardealului, care, cu patos, înflăcărare și agresivitate, să-i valorifice elementele destinului său, să-l contureze în rol de Prusie politică în cadrul țării, atunci îmi vine să cred că toate plusurile ardelenilor sunt elemente eterogene, câștigate de la străini, prin influențe exterioare. Sunt mai mult decât surprins că antirevizioniștii noștri n-au remarcat un lucru atât de simplu: atâta vreme cât Ardealul nu se individualizează într-o mare misiune politică și națională, strigătele revizioniste sunt întărite de inerția noastră. Ar mai cuteza ungurii să-și plângă impertinențele naționale prin Europa, dacă Ardealul s-ar cutremura de dinamism? Sau dacă ne-am umfla orgoliul național până la amenințare, s-ar mai bucura ei de protecția aceluia duce?

Un lucru este sigur: toată vina revizionismului o poartă regimul politic al României. Dacă am trăi într-un regim de o autoritate agresivă și intolerantă, nimeni n-ar cuteza să mai pună în discuție granițele noastre. De revizionism este responsabilă în primul rând „democrația” românească și numai în al doilea rând inerția Ardealului. O țară ca România merită numai dispreț dacă, după douăzeci de ani de la Unire, ajungem să ne intimidăm de protestele maghiare, în loc să facem o demonstrație de forță. Așa de indiferentă ar trebui să ne fie Ungaria, încât s-o ștergem din dicționarul nostru politic. Dar, din moment ce ea *există* pentru noi, înseamnă că nu suntem o forță. Încă o perioadă de „democrație” și România se va verifica implacabil ca un *accident istoric*.

Ardealul n-a rezolvat nici una din problemele mari ale României de după război. Unde este suflul nou, care se aștepta de la el? Înainte de război, exista tradiția unui naționalism viril și agresiv. Ardealul își avea *temele* lui, o lume de idei, în jurul căreia își concentra pasiunile. Astăzi Ardealul nu mai are *față*. Prin „democrație” și-a pierdut fizionomia. În zadar aș încerca să-l identific într-un mod oarecare, nu-i mai pot da de urmă. În nici o provincie „democrația” n-a fost mai pustiitoare, decât în Ardeal. Aruncarea Ardealului pe o linie moartă este crima cea mare a așa-zisei „democrații”.



Sub asupritori, intelectualii reprezentau o forță comună de rezistență, iar satul ardelenesc era o totalitate vie, care nu cunoștea dezbinările actuale, de o gravitate unică. Forța morală a Ardealului a scăzut în așa măsură, încât această provincie și-a pierdut identitatea. Printr-o perversitate a soartei, ea a împrumutat din Vechiul Regat numai ce e balcanic și degradant. Astfel a apărut între noi monstrul uman care este ardelenul „șmecher”, exemplu unic de *contradictio in adjecto*, dar nu mai puțin de blestem multiplicat în toți politicienii de aici. Ardelenii și-au pierdut *modestia greoaie*, care era nota lor definitorie și care este virtutea prin excelență a cetățeanului, devenind, grație democrației, niște flecari balcanici. Și – poate ați observat – au devenit și mai „inteligenți”. Dar aici începe pacostea. De ce nu vor fi rămas la cumințenia calculată și rece, la acea mediocritate care asigură respirația perfectă a statului? Au devenit și ei „inteligenți” și au încetat a mai fi cetățeni.

Știți ce înseamnă „inteligentă” în România: tentația lucrurilor superficiale, negația substanței. Dar dacă ardelenii aveau ceva – și poate o mai au și astăzi – era *substanța*. O gravitate pe toate planurile, prostie solemnă, ignorarea ridicolului, oficierea tuturor actelor de viață, profesiunea ca soartă, legea ca un absolut și în fine *administrația ca o categorie a teologiei* (funcționarul ca un absolut), iată unele din virtuțile acestor mari reacționari. Dacă pe ele nu se construiește o istorie glorioasă, ele sunt fundamentele statului perfect. O ordine socială fără ele nu se poate concepe. De altcum nu este *societate*, decât în Ardeal. Dezmățul democrației postbelice nu înseamnă altceva decât lichidarea *substanței* ardelenesti. Cu toții purtăm această vină. Se prea poate ca substanța aceea să fi fost deficientă și atunci ardelenii poartă vina propriului lor gol. Deficiențele există și nu le putem înlătura cu considerații optimiste. Decadența Ardealului – vreau să spun devierea de la finalitatea lui ideală –



este una dintre cele mai mari tristeți pe care ni le-a oferit epoca postbelică. În loc ca Ardealul să arunce asupra României un suflu de substanțialitate el și-a frânt osatura și și-a topit rezistențele în vârtejul imund al democrației.

Dacă nu se va schimba în mod esențial regimul politic al României, Ardealul nu se va reface în nici un caz. El nu mai poate respira în „democrație” și riscă să se sufocă sub absența propriilor lui calități. Ardealul a fugit de centrul său și, dezorbitându-se, își caută un sens pe care nu-l poate găsi. În acest haos, Iuliu Maniu a putut deveni mit. Din golurile Ardealului și l-a creat. Renașterea Ardealului este prăbușirea lui Iuliu Maniu și a epocii sale.

„Vremea”, an X, nr. 473,
31 ianuarie 1937, p.3

În preajma dictaturii

Cu cât o realitate se diferențiază într-un aspect mai complex, cu atât ireductibilitatea ei la formulă crește și atitudinea noastră se definește în ritmul unei pendulații. Dacă nu ești predestinat originar înspre o formă de viață sau înspre un stil istoric specific, ești silit să-ți șerpuiesti destinul într-o lume de inaderențe. Astfel, sunt oameni pentru care națiunea este o revelație primordială și de aceea niciodată o *problemă*. Instinctul îi încadrează într-o realitate, pe care alții o descoperă târziu atâtor incertitudini. Există naționaliști care n-au trăit problematic un singur moment țara lor. Fanatismul trebuie considerat un dar divin; de aceea este, în esența lui, mult mai comod decât pare. Ca dramă în existență, plictiseala este mai

sfâșietoare decât fanatismul, iar scepticismul mai torturant decât orice credință. Fanatismul și credința se salvează cu eficiențe istorice, sub un unghi pragmatic. Un cinic grec a îndurat o tragedie mai mare decât nu importă care erou al Greciei; dar, din perspectiva istoriei concrete, a acelei istorii ce se face, toate luciditățile nu echivalează un gest eroic. Irezolvabile esențiale ale devenirii.

Sunt oameni care nu pot respira decât în democrație, precum alții, în dictatură. Pentru ei, problemele nu se mai pun, fiindcă se încadrează fără să știe. Când, însă, ai realizat o distanță de lucruri, nu-ți mai vine așa de ușor să participi la orice expresie a devenirii. Astfel, dictatura poate constitui o *necesitate*, dar nu o *evidență*. Este vorba să te hotărăști în timp și nu să optezi pentru o soluție supraistorică. Una este a vorbi de dictatură ca salvare a României și alta ca formă în genere. De aceea, îmi este imposibil să am un entuziasm teoretic, pentru dictatură, deși o cred singura ieșire a României. Cine nu crede în roadele spiritului dictatorial la noi se înstrăinează de viitorul apropiat al acestei țări. Dacă nu oamenii, ci zeii ar reprezenta democrația românească, ei nu i-ar putea amâna nici măcar agonia. O carență atât de substanțială n-au mai cunoscut decât finalurile de regim ale altor țări. Un mers neînduioșător spre ruină va prăbuși pe veci istoria noastră a ultimelor decenii.

Nu o dată am auzit de la prieteni și de la cetățeni: „aș vrea dictatura, dar pe mine să mă lase în pace”. Ei n-au înțeles un lucru – pe care-l știe ultimul om ce a viețuit câțiva vreme într-o țară dictatorială –, că dacă există un element esențial, constitutiv al dictaturii, el nu este altul decât acesta: nu lasă pe nimeni în pace. Dictatura este o epidemie politică de proporții unice, căreia nu-i scapă nimeni, iar cel ce vrea să scape este întâia victimă. Ceea ce mi-a părut tulburător și angajant în hitlerism este un caracter de fatalitate, de inexorabil colectiv, ca și cum toți oamenii ar fi instrumentele unei devenirii demonice, fanatizați până la imbecilitate într-un clarobscur al prezentului. În hitlerism, cazi. Și așa crezi în orice curent de mase cu tendințe dictatoriale.

Democrația te invită să fii cetățean; dictatura te obligă. Inerția muritorului tinde spre neutralitate. În dictatură, cel mai mare viciu este a fi neutru. Până și dictatorul este mai cruțător cu adversarii, decât cu indiferenții. Perioada istorică a democrației, cu imensul ei succes, poate fi explicată prin faptul că n-a obligat pe nimeni să adere la nimic, încât ea a fost paradisul terestru al tuturor spiritelor neutre, detașate, indiferente istoriei. Universalismul democratic, eliminarea iraționalului și dezrădăcinarea iresponsabilă reprezintă un gen de fericire pământească, pe care multă vreme n-o va mai întâlni umanitatea.

Pentru acel ce nu poate gândi în nici un fel politic, nu cred să existe un blestem mai mare decât dictatura. Amestecul ei în toate planurile vieții – de la religie până la sexualitate – n-are altă scuză decât realizările în domeniul propriu-zis politic. Spiritul dictatorial introduce o politizare a culturii în așa măsură, încât, acei ce nu se pot consola prin politic în nici un fel, îndură o tragedie pe care o vor cunoaște și la noi mulți în curând.

Nu există o dictatură rațională, „bine făcută”, gândită sau calculată. Oamenii din orice dictatură sunt ca o *pădure fanatică*. Forțe oarbe pleznesc în ei și ei fac tot fără să știe ce fac. Telurismul care caracterizează lumea de astăzi este o invadare de elemente primordiale, adieri de cosmogonie politică, de iraționalism subteran. Alte zone de existență au irupt la suprafața vieții. Când se vorbește de „barbaria” hitleristă, de „mascarada” sovietică sau de „teatrul” fascist, impropriul acestor calificații nu definește decât ireductibilul acestor realități. Orice lume nouă este multiformă și amenințătoare, pentru a putea încapa într-o formulă. Dictaturile „raționalizează” națiunile; dar, în ele însele, au ceva germinal, de primăvară turmentată și haotică, de inevitabil exploziv. Intoleranța, absolutismul, spiritul totalitar sprijinit pe teroare le individualizează ca mari fatalități și ca un jug pe care-l suporti cu orgoliu. Pentru cine suferă cât de puțin de o fascinație temporală și de superstiția istoriei, faptul de a trăi într-o dictatură nu-l poate lăsa indiferent. Adversarii acesteia o califică „aventură”, neștiind ce

elogiu mare îi fac. Orice dictatură este aventură, chiar atunci când realizează o culme istorică. Ea nu rămâne mai puțin aventură prin *ritm*, și mai cu seamă prin sfârșit; căci nimeni nu știe *unde* duce ea. Dacă n-ar fi o soluție de criză, ea ar sfârși mediocru, așa cum sfârșesc toate formele „normale” ale vieții și care încep nu mai puțin mediocru. Dar cum dictatura începe prin o răsturnare, nu poate sfârși decât prin prăbușire. Tensiunea spiritului dictatorial are sentimentul implicit al unei rezolvări tragice, fără, însă, o reprezentare cât de puțin precisă. Și atunci se nasc în astfel de regimuri o serie întreagă de complexe nedefinibile, a căror contradicție accelerează catastrofa.

În Germania, pentru a nu fi intoxicat sau contagiat de hitlerism, am început să studiez budismul, meditația neantului m-a ajutat să înțeleg, prin contrast, hitlerismul, mai bine decât orice carte de ideologie. Pozitivitatea imediată și teroarea hotărârii în timp, lipsa totală de transcendent a politicului, dar mai cu seamă îngenuncherea nemiloasă sub imperiul devenirii, se dezvoltă într-o dictatură până la exasperare. Un ritm de sufocare, alternat cu o respirație de megalomanie, îi creează o psihologie cu totul specifică. Profilul dictaturii este un clarobscur monumental.

Dacă în România ar muri toți militanții de astăzi pentru ideea dictatorială, ea n-ar evolua mai puțin înspre dictatură. Dar ce zic, „ar evolua”; ea este în pragul ei. Se înșeală amarnic acei ce-și închipuiesc că e vorba numai de-o „experiență”. Consecințele ordinii dictatoriale sunt atât de grave că, dacă nu înseamnă o răscruce istorică, înfundătura în care duc este iremediabilă. Viciul nu este al dictaturii și nici al dictatorului deoarece nu există dictaturi „rele” sau „bune” și dictatori buni sau răi, ci realizările insuficiente privesc exclusiv acel popor. Dacă revoluția pe care o vor face naționaliștii nu va da roade, nu sunt ei de vină, ci defectele inerente ale poporului nostru.

O ordine dictatorială, pregătită multă vreme, și care ratează după instaurare, nu compromite grupul care a făcut-o, ci țara care a născut-o.

Fenomenul naționalist pe care-l trăiește România astăzi și care ne îndreaptă spre momentul cel mai esențial al istoriei noastre, dacă nu ne va descoperi *altfel*, înseamnă că țara aceasta este viciată în esența ei. Iată de ce nu mai trebuie făcute naționaliștilor noștri obiecții referitoare la program. Ei nu poartă nici o vină că sunt buni sau răi, în așa măsură ancorarea lor în devenirea națională îi scutește de orice responsabilitate. Aici trebuie căutată explicația absenței de *conștiință teoretică* a acestor naționaliști. Ei sunt instrumente ale *istoriei* noastre, pe care o trăiesc și o *vor face* instinctiv, fără să mai sufere de tragicul incomensurabilului dintre viziune și realitate. Cu cât cineva este mai aproape de imediatul vieții, cu atât exprimă mai direct forțele telurice și deficiența conștiinței. Naționalismul românesc este o răbufnire atât de primordială, că aș vorbi de geologie ca să caracterizez un fenomen uman. Există la aproape toți naționaliștii noștri sinceri un aspect de plante furtunoase și anarhice, de germinații adânci și inaccesibile, de protest primitiv al naturii, care le împrumută o vrajă învăluitoare ce nici un peisaj istoric de-al României nu ne-a mai revelat până acum.

Față de orice regim dictatorial, democrația reprezintă o inflație spirituală. Consecința ultimă din exces de spirit, de valorisarea lui. Și astfel s-au născut „barbăriile” contemporane, care, reacționând împotriva dezintegării consecutive universalității spiritului, reîncearcă o soluție de echilibru plecând, de la elementar. Faptul acesta atât de simplu: democrația considera un atribut suficient pentru a te încadra dacă erai *cetățean*, pe când dictaturile (cele de extrema dreaptă) definesc esența individului după certificatul de naștere (o imposibilitate totală într-un regim liberal) – dovedește în ce măsură tot ce e derivat – și ca atare spirit – este substituit prin original, adică biologic.

Raționalismul democratic a refuzat atât eroismul, cât și mistica. Orice dictatură este eroică, înțelegând prin aceasta întreaga gamă a eroismului, care începe prin brutalitate și sfârșește în sacrificiu. Nu s-a remarcat



destul ce distanță există între spirit și eroism. Fapta propriu-zis eroică este un sublim al instinctului. Cu cât o ființă este mai spritualizată, cu atât este mai incapabilă de eroism. Existența spiritului presupune ruperea legăturii interioare cu viața și transpoziția dramei pe un plan pur interior. A fi o ființă spirituală înseamnă a fi renunțat deja la viață. Cum o să renunți a doua oară prin eroism?

Eroismul înseamnă un sacrificiu *în lume*. O abandonare *voluntară* în moarte (de aceea nici un soldat nu este erou). Un erou are totdeauna *inițiativa* morții. Spiritul este în afară de lume, dincolo de ea. Cum ar renunța el pentru valorile lumii? Eroismul este o tragedie în imanență, ho înfrângere a vieții în limitele ei. Hristos n-are nici un atribut eroic; de aceea a putut fi convertit în Dumnezeu... Antipodul eroismului nu este lașitatea, ci spiritul. Acesta este o aventură

dincolo de soare; eroismul, *sub* soare. De aceea-l înțeleg muritorii mai bine...

Dictatura este *ante portas*. Se înșală acei care speră dezertioni sau lașități. Cine n-are curajul să suporte încordarea regimului dictatorial și nu se simte chemat s-o intensifice, trebuie să considere viitorul ca un vid halucinant. Niciodată ca astăzi, timpul n-a marcat mai accelerat etapele destinului nostru.

„Vremea”, an I, nr. 476,
21 februarie, 1937, p. 3.

Renunțarea la libertate

De când e lumea, oamenii au aspirat spre libertate și s-au bucurat de câte ori au pierdut-o. Mai mult. Ei au căutat, au făcut eforturi disperate spre a o pierde. Altcum nu se explică frenezia de a lichida regimurile liberale și avântul pasionat spre dictatură.

Plictiseala de libertate este una dintre cele mai grave și mai iritante exasperări la care poate ajunge omul, deoarece acesta, neavând axa în interiorul ființei sale, încearcă să se salveze prin tot ceea ce nu e el. Chiar în regimurile de teroare, omul e mai sigur de el însuși decât în fanteziile democratice. Lenea de a gândi și frica de a se izola monadic în lume îl fac să accepte cu veselie și cu o agreabilă resemnare imperativele și comanda dictatorilor. O epocă de libertăți nemărginite, de democrație „sinceră” și extremă, care s-ar prelungi indefinit, ar fi prăbușirea inevitabilă a umanității. Muritorii n-au iubit cu pasiune decât pe acei ce le-au pus cătușe. Și pe cine au transformat ei în mit? Pe călăii libertății lor.

Cred că sunt puțini oameni – chiar în Germania – care să aibă o admirație mai mare pentru Hitler decât mine. Și nu vreau să-i reduc nimic din nimbul lui monumental, dacă amintesc observația ironică pe care o făceam de câte ori îl vedem aclamat de mulțime. Mi se părea atunci că toți muritorii aceia ridicau mâna spre el cerând un jug în care ar putea încăpea toți și suspinând după o pedeapsă ce nu trebuie să întârzie. Un dictator are un suflet de călău mesianic, pătat de sânge și de cer.

Mulțimea vrea să i se comande. Cele mai sublime viziuni și extaze comunicate prin flauturi de înger, n-o pot pune în mișcare ca un marș militar. Adam a fost un plutonier.

Oare cum de n-am înțeles cu toții că nu există nefericire mai mare pentru oameni decât să fie puși să aleagă între bine și rău? Când toate problemele ar fi suprimate, atunci poate ar accepta libertatea până la capăt, dar atâta vreme cât îi apasă chinul gândului și al irezolvabilului, ei sucombă în infinitul de Sahară al libertății.

Spre dictatură aspiră, în special, două categorii opuse de oameni. De o parte, plebea eternă și iresponsabilă, iar de cealaltă parte, spirite izolate, care, dintr-un exces de rafinament și de problematică, nu se mai pot hotărî pentru nici o valoare și se abandonează unui curent de opinii creat de energia și de imperialismul dictatorial.



Cine cunoaște cât de puțin țărănimea de la noi, cu psihologia ei simplă și rudimentară, trebuie să fie mai mult decât convins că ea nu așteaptă altceva decât dezintoxicarea de libertate, de toate ficțiunile și iluziile acesteia. Un adevărat strigăt după dictatură și o ură invincibilă împotriva unei libertăți inutile. Pentru păturile care nu iau parte directă la istorie nu există tragedie mai mare decât democrația. Țărănimea a fost amestecată în procesul universal într-o devenire la care n-are aderențe. Democrația n-a putut face din ea un factor activ al istoriei, încât prostimea eternă a fost angajată într-o responsabilitate la care nu se simte chemată în mod esențial. Țăranii ar vrea ca totul să se facă este ei, încât dictatura este paradisul lor terestru. Când vor ști că există un om, unul singur, care gândește, suferă și se agită pen-

tru ei, cu condiția ca să renunțe la iluzia individualității lor, nici unul nu va sta la gânduri să sacrifice această iluzie. Mulțimea aistorică n-are decât un ideal: pierderea libertății. Alții să-și ia răspunderea; ea nu vrea să judece, și de frica anarhiei se încântă de teroare. De altfel, o societate fără intoleranța șefilor s-ar transforma, în mai puțin de o zi, într-un grup de canibali, iar până la sfârșitul zilei ar dispărea prin autodevorare.

Dintre toate valorile de care s-a legat omenirea nici una nu se „uzează” mai repede ca libertatea. Senzația de neprielnicie devine dramatică. Și astfel s-a născut, la intelectualul vremii noastre, o furie ciudată de supunere, o necesitate a orbirii, o voluptate a înngenuncherii. *Nimeni nu vrea să mai fie liber*. Aici trebuie căutată pasiunea pentru dreapta sau stânga.

Ritmica istoriei universale nu este decât oscilația între libertate și teroare. Fiecare epocă, prin unilateralitatea fatală a propriului său principiu, își află o negație interioară. Libertatea a atins limita posibilităților sale și își află negația în excesul său. Acel ce nu înțelege blestemul ei nu se poate descurca în dictaturile contemporane. Dreapta și stânga se construiesc pe ruinele libertății. Tot pe aceste ruine se construiesc miturile.

Individualismul duce la atomizare. Dar în atomizare nu se mai poate crea nimic efectiv. De aceea, astăzi formula tipizării prin dictatură este singura salvare. Și apoi, din moment ce toate idealurile au o echivalență de nulitate, de ce să nu impună voința unuia o singură ordine de valabilități! Înseamnă oare că sunt acestea *adevărate*? Nu; ci numai *fecunde*. Un om politic în căutarea *adevărului* este o monstruoasă. El găsește totdeauna niște *ficțiuni rodnice*, pe care naivitatea sau șiretenia lui le impune ca adevăruri. Crede cineva serios că hitlerismul este „adevărat”? Teoretic poate fi făcut ridicol. Practic, formulele lui și-au dovedit eficiența și valoarea. Adevărurile politice nu depășesc dimensiunile unui moment istoric. De altcum, istorism și ficționalism sunt corelative. Adevărul este de esență supraistorică, iar devenirea nu e decât un leagăn de înșelăciuni.

Cu cât cineva are mai multă slăbiciune pentru eternitate, cu atât este mai puțin om politic. Sunt însă unii care, la o înțelegere excesivă a transistoricului asociază un instinct politic deosebit. Și atunci sunt condamnați toată viața să oscileze între vanități și transcendență, în accese periodice de transfigurare și trivialitate. Viața este de altfel făcută numai pentru oameni dintr-o bucată, proști substanțiali și închinători ai veșnicei prostii. Unei inimi învăluită în doliu azurat, spectacolul lumii este desfigurat de un urât ontologic, de o plictiseală subtilă de mănăstire sau de una elementară de bordel. Toate luciditățile sunt criminale. De aceea, să vină dictatura!

Marele avantaj al dictaturii este că nu riști nimic individual; este o ascensiune sau o prăbușire colectivă. Și e mai mult decât interesant că aderă la dictatură acei oameni cărora e o scârbă de soarta lor personală. Nu mai vor să aibă un *destin*. Un destin individual.

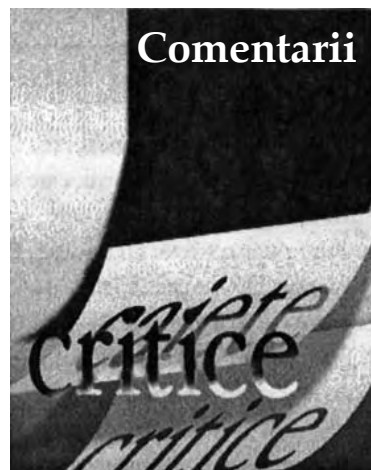
Hitler și Mussolini sunt adorați de toți acei oameni care au renunțat bucuros la ei înșiși. Când nu mai găsești semnificativ să-ți faci un centru din iluzia individuației, te anulezi spiritual prin cultul mitului, încât dictatura este un triumf politic și o înfrângere spirituală.

Ca să înțelegi dictatura, trebuie să știi doza cinismului cu entuziasmul. Altcum, toată viața este o sumă de surprize variind pe gama imbecilității. Machiavelli, moralistii francezi și, în zilele noastre, Spencer sunt singura școală la care poți învăța să nu fii ridicol. Dacă atâți oameni se refuză unui crez oarecare, o fac din teama de ridicol, acest viciu al inteligenței. Dictatura dezleagă aceste probleme și neliniști, prin faptul că nu se mai interesează de ele, că nu mai permite preocuparea de ele. Brutalitatea este singura soluție împotriva dezabuzării inteligenței. Lumea de azi a fost pusă să aleagă între paradox și marș militar, între abuzul de inteligență și presentimentul forței. Și ea a ales. Doar România a rămas în pragul hotărârii ultime...

„Vremea”, an X, nr. 480,
21 martie 1937, p. 3.

Mihai DINU

Un înnoitor contemporan al sonetului românesc



Abstract

Although considered a strict type of poetry, the sonnet took in each European literature a specific shape: Italian poets opted for a hendecasyllabic verse; English writers preferred the iambic hexameter, while French sonneteers used the classical Alexandrine. Most of the Romanian poets, after trying several different patterns, chose to follow the Italian model proposed by Mihai Eminescu and only a few exploited the virtues of a tetrasyllabic verse known as the "Romanian Alexandrine". During the last century, no changes occurred in this field. However the sonnet's story was not yet closed. The French literature professor Paul Miclău recently proposed a new pattern, illustrated with a personal production of an amazing extent: more than two thousand sonnets! In what follows we aimed to identify and describe his innovations, also seeking for Paul Miclău's possible fore-runners.

Keywords: Paul Miclău, sonnet, Mihai Eminescu, hexameter, Alexandrine, "Romanian Alexandrine".

Mai tânără ca alte literaturi culte europene, poezia românească a cunoscut relativ târziu plăcerea cultivării formelor fixe. La finele anului 2009 s-au împlinit abia (!) două veacuri de la așternerea pe hârtie, la Roma, în patria sonetului, a primei poezii românești alcătuite după tiparul ilustrat în literatura italiană de nume de rezonanță unor Dante, Petrarca, Michelangelo, Ariosto, Tasso, iar dincolo de fruntariile Peninsulei de nu mai puțin celebrii Ronsard, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Baudelaire sau Eminescu.

Aflat sub fascinația contactului cu miracolul Renașterii, tânărul, pe atunci, poet (împlinise de-abia douăzeci de ani) Gheorghe Asachi se încumeta să abordeze într-o limbă încă insuficient desțelenită unul dintre tiparele lirice cele mai pretențioase, despre care compatriotul său Heliade Rădulescu avea să scrie în curând: „[...] greutatea regulilor sale a deznădăjduit o mulțime întreagă ce alerga a-și arăta talentul prin facerea ei”.

Până la acea dată, cam fiecare literatură europeană își cristalizase, după tatonări inerente, propria variantă de sonet: italienii și spaniolii optaseră pentru versul de unsprezece silabe (endecasilab), francezii pentru cel de douăsprezece (alexandrin), englezii pentru decasilab. Încă nevârstnica poezie românească oscila între întruchipări diverse. Sonetul inaugural al lui Asachi era alcătuit din versuri trohaice de șaisprezece silabe, cu cezură mediană:

„ O tu râule mărețe, ce întinzi a tale
unde
Între șapte colnici, faima al Auzoniei
vechite,
De la tine rechem astăzi în durerile pro-
funde,
Adăpost și lin repaos lângă râpele-
nverzite” (*La Tîbru*).

În poezia românească, măsura aceasta nu constituia o inovație. Mitropolitul Dosoftei apelase deja la ea cu aproape un secol și jumătate în urmă:



„Blagoslovi-voi pe Domnul toată vremea
și tot ceasul,
Lauda Lui este-n rostu-mi să-l cânt cât
îmi poate glasul” (Psalmul 33)

iar viitorul avea să îi rezerve o carieră glorioasă (va deveni schema metrică a renumitelor *Scrisori eminesciene*).

În primul număr al *Curierului românesc* din anul 1829, Iancu Văcărescu inaugura sonetul de inspirație franceză în care, cu ajutorul unei perechi de tripodii trohaice, se construia un analog al alexandrinului clasic:

„Crești în sân pe Plutu, pace mult
bogată,
Ramura măslinu-ți de veselitoare,
Șierpe la picioare și nevinovată
De-orice măiestrie, zboară, iubitoare”
(*Pacea*).

Puțin mai târziu, Cezar Bolliac inova recurgând la versul iambic de paisprezece silabe, cezurat central, care avea să poarte de atunci încolo denumirea de „alexandrin românesc”:

„Din zi în zi mai tristă, sermană
Românie!
De două veacuri jalea îți crește ne-
ncetat!”
Traian să miră, plânge, privește-a ta
câmpie
Ce-o știe câmp, odată, de acvilă-apărat”.
(*La anul 1839*)

Odată cu adoptarea de către Ion Heliade Rădulescu a versului dactilic de zece silabe, cezurat central:

„Să ne deschiză Ian se gătește
O viitoare unde intrăm.
Și pace, drepturi să-ntâmpinăm
Mai dinainte el ne vestește”. (*Sonet I, La anul 1830*)

Își făcea loc ideea recurgerii în sonet și la ritmurile ternare. Curând, se va ajunge și la folosirea amfibrahului, cu conservarea măsurii dodecasilabice a versului francez, primul specimen de acest fel aparținând mai puțin cunoscutului George Crețeanu:

„Prin văi și pe dealuri poetul străbate;
P-un pisc se oprește, în raze scăldat;
Cu ochii domină în spațiu departe;
Cu buzele-i soarbe un aer curat;” (*Patrie și libertate*).

Octosilabul trohaic popular dobândește, la rândul său, dreptul de a figura în sonet grație „lirei de argint” a lui Alexandru Sihleanu:

„Peste țărături depărtate
Vezi tu râul călător
Cum în valuri turburate
Se asvârlă din izvor” (*Sonetul I*).

În fine, din panoplia prozodică a sonetelor românești nu va lipsi nici versul iambic de nouă silabe practicat de Theodor Șerbănescu:

„Aici sunt dorurile mele –
Cenușă stinsă de demult...!
Cu gândul dus ades spre ele
Eu parcă fremătând le-ascult” (*Sonet – prolog*).

După atâtea avataruri, părea că formula metrică a sonetului românesc va rămâne veșnic fluctuantă, aidoma temperamentului

național, când („Enfin, Malherbe vint...”) Eminescu avea să consacre formula canonică, de inspirație petrarchistă, endecasilabul iambic necezurat:

„S-a stins viața falnicei Veneții:
N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri;
Pe scări de marmură, prin vechi port-
taluri,
Pătrunde luna, înălbind păreții”
(*Veneția*).

Începând din acest moment, lucrurile par a se stabiliza: producția ulterioară de sonete este dominată autoritar de modelul eminescian, concurat doar, pe alocuri, de alexandrinul românesc, sprijinit pe prestigiul unor Alexandru Macedonski:

„Octaviu în Roma domnea – era în mai
–
Îmi cântă-n suflet anul – svoniseră deza-
stre,
Dar Tibrul printre dealuri curgea ca
printr-un rai,
Și vii, în ochii slavei, zării cicori albas-
tre” (*Floarea de odinioară*),

Mateiu Caragiale:

„În trândăvă-aromeală stă tolănit
grecește
Urmașul lor. Urât e ! bondoc, sașiu,
peltic;
El antereu alb poartă, mătănie șișlic;
În puf, în blăni și-n șaluri, se-ngrășă și
dospește” (*Trântorul*),

Ion Barbu:

„Hipnotizat de-adânca și limpedea
lumină
A bolților destina deasupra lui, ar vrea
Să sfărâme zenitul și-nnebunit să bea,
Prin mii de crengi crispate, licoarea
opalină” (*Copacul*)

Cu aceasta, s-ar fi putut crede că istoria structurii formale a sonetului românesc se încheiase. Cei mai prolifici sonetiști ai noștri

(Mihai Codreanu, Victor Eftimiu) respectau cu sfințenie paradigma eminesciană. Alți câțiva (Ion Pillat, Vasile Voiculescu) cultiva în continuare alexandrinul românesc. A te mai lansa în experimente prozodice după fixarea și generalizarea normei părea, teoretic, cu neputință. Și totuși...

Cineva a riscat un asemenea pariu. Cunosător *à fond* al tuturor subtilităților versificației franceze, în multipla sa calitate de profesor universitar de literatură, de poet bilingv și de traducător, de egală virtuozitate, în și din cele două limbi în care gândea și scria de decenii, Paul Miclău a făcut, pe parcursul unei producții de-a dreptul incredibile, totalizând astăzi mai bine de două mii (!) de sonete, dovada practică a potențialului de înnoire al sonetului românesc.

Prezentată pe scurt, ideea sa a fost aceea de a regândi schema metrică a versurilor astfel încât ea să se apropie cât mai mult posibil de forma canonică a sonetului francez. După cum se știe, aceasta din urmă presupunea respectarea măsurii standard de douăsprezece silabe și segmentarea obligatorie a versului în două emistihuri despărțite de o cezură masculină. Cu alte cuvinte, dacă notăm pozițiile tari (accentuabile) ale versului cu cifra 1 și pozițiile slabe (neaccentuate) cu 0, profesorul Miclău ne propune un tipar metric de forma 010101/010101:

„Îmi plânge pe poem cum plânge pe
oraș¹
cerneala s-a întins pe palida hârtie
iar literele curg și nimeni nu mai știe
că la ivirea lor era vre un făptaș” (*La mijloc de nimic*)

Noua formulă se dovedește originală nu numai pentru că în toate variantele de sonet pe care le-am inventariat mai sus primul emistih al versurilor cezurate se încheia altminteri, adică pe o silabă neaccentuată, ci și pentru că, în general, la nivelul întregii poe-

1 Deliberat sau involuntar, versul citat evocă o imagine verlaineană, dovadă, în opinia noastră, de cât de profund a asimilat Paul Miclău climatul simbolismului francez:

„Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?” (*Ariette*).

zii românești, cezura masculină a constituit și continuă să constituie o veritabilă *rara avis*.

Majoritatea sonetelor lui Paul Miclău urmează norma clasică franceză și în ceea ce privește regula alternării rimelor masculine cu cele feminine. Se cunoaște însă că definiția genului rimelor este diferită în cele două limbi. În franceză toate cuvintele sunt oxitone (accentuate pe silaba finală), iar distincția dintre rima masculină și cea feminină revine la absența și, respectiv, prezența în ultima poziție a cuvântului a unui *schwa*, termen care desemnează, în graiul metricienilor, *e*-ul mut (sau caduc), vestigiu fonetic medieval care, în limba curentă, nu se mai pronunță de câteva bune secole.

Silaba care conține această vocală nerosită este considerată non-metrică, astfel încât alternarea rimelor de „genuri” diferite nu afectează măsura versului. În schimb, în limba română cuvintele pot fi atât oxitone (cu accentul pe silaba finală), cât și accentuate pe alte silabe: pe penultima (paroxitone), pe antepenultima (proparoxitone) și chiar pe a patra sau a cincea silabă numărate înapoi de la finele cuvântului. Oxitonele formează rime masculine, paroxitonele – rime feminine și proparoxitonele – rime dactilice. În funcție de „genul” rimei, versul va fi, în consecință, mai lung sau mai scurt, fapt neîntâlnit în poezia franceză de după Renaștere.

Așa se explică de ce noul alexandrin imaginat de Paul Miclău comportă măsuri diferite: el conține douăsprezece silabe atunci când rima e masculină și treisprezece în cazul în care rima este feminină:

„Poeme și iubiri în mine
s-au depus 010001/010001
în straturi largi de timp
prezente și uitate 010101/0100010
ca într-un vis pierdut pe

câmpuri nearate 000101/0100010
cu resturi vagi de gând
într-un discurs confuz” 10101/000101
(*Semantic fus*)

Dacă însă dorește să păstreze măsura de douăsprezece silabe chiar și atunci când, prin excepție, recurge la cezura feminină, autorul construiește un vers asimetric, cu primul emistih de șapte silabe și cel de al doilea de numai cinci:

„Aud cum cresc în mine
muguri de cireș 0101010/10101
și urcă din adâncuri seva
de lumină 0100010/100010
durata regăsită este
iarăși plină 0100010/001010
de codul ce trezi-va
sâmburii aleși”² 0100010/100010
(*Veșnicul Paște*)

Deși alternarea versurilor acatalectice (cuprinzând un număr între de picioare metrice) cu cele hipercatalectice (care conțin o silabă în plus) constituie un fapt normal și chiar banal în poezia românească, alcătuirea de sonete cu versuri de măsuri frapant inegale reprezintă o altă inovație a lui Paul Miclău. În piesele din debutul volumului de față, el generează varietate metrică prin alternarea versurilor complete cu unele reduse doar la primul emistih:

„Mă culc iar pe sonet ca pe un pat de
clipe
s-ascult iar fremătând
un cald parfum de gând
melancolic purtat pe-inversele aripe”
(*Pat de clipe*).

Alteori, cele două variante de vers servesc pentru delimitarea prozodică a catrenelor de terțete:

„Pe roată te aduc și vălurită pânză
sub un descânt arzând în paiele din
minți

2 Sub raportul măsurii, acest tip de vers se aseamănă cu dodecasilabul asimetric inventat de mitropolitul Dosoftei, cu deosebirea că, la poetul moldovean, ritmul era trohaic, ceea ce conducea la o cezura masculină:

„Mă rog, Dumnezeu! Tu să-mi socotești
Rugămintea ce mă rog și să o primești”
(*Psalmul 60*) 1010101/10101
1010101/10101



sub aburi de căldări cu apele fierbinți
în brațe să îmi sari ca o nebună mână

și-apoi să îmi dansezi pe jalea mea cea
plânsă
să te răsfeți astfel pe-ntoarsele credinți
strălucitor lansând surâsul de pe dinți
sintagma să o faci în coapse foarte
strânsă

Demersul eu ți-l rup
în inimă de stup
și te conjug întinsă

pe patul plin de flori
petale de flori
când clipa zace stinsă" (*Descânt*).

Neobișnuit la noi este și sonetul nerimat
propus de Paul Miclău:

„În palme capu-mi las împovărat de sens
de fostele dorințe iscate pe sub ceruri
prin brațe ele-mi curg dar nu ajung în
sânge

îmi tremură în trup ca plopul fără vânt”
(*Scrum de stele*),

sau cel care substituie rimei asonanța:

„Un soare negru fu Acum e incolor
substanță-i pentru timp ce nu mai vrea
să **curgă**
lipsit fiind de-ntâmplări el n-are cum să
sugă
valențele de sens din trai amețitor

Rămâne spațiu doar în care-ncet cobor
să caut urme-n vis plasate pe o **undă**
ce se învârt-n cerc cu iz pierdut din
luncă
și cu fărâmi de cânt din vechiul meu
obor” (*Salt*)

Din combinarea versului alb cu supri-
marea periodică a celui de al doilea emistih
rezultă o nouă variantă de sonet, și ea inedi-
tă în lirica noastră:

„Acum te încarnez în clopotul de clipe
vibrații transmițând speranțelor de sâni
ce-i simt cum înfloresc cu iz de
primăveri
din urcătorul must

Noi buze și priviri răsar ca din descân-
turi
și lumii mele-i dau impulsuri de-nțeles
ce se strecoară brusc în fluxul meu san-
guin
în care eu te gust

În negrul tău buchet adulmec noui
verbe
în ele mă conjug cu abureli prezente
dar pe făgaș îngust

De ce acuma sunt cuprins iar de-un
apus
cu scâncet înghițit și zbateri turbulente
ca firul slab pe fus!” (*Încarnare*).

Am semnalat numai câteva dintre partic-
ularitățile tehnice frapante ale sonetelor lui
Paul Miclău. Evident, cum nimic nu e nou
sub soare, și inovațiilor sale li se pot afla
anticipări în poezia trecutului. Astfel,
bunăoară, dodecasilabul cu cezură mas-
culină apare sporadic la Ion Pillat:

„Cad frunzele greoi din pomul
înserării –

Un muezin vrăjind pe sus, le-a scuturat,
Ba nu – porumbi brumați pe marmurile
scării
Ca umbre, deșirând albastru, au zbu-
rat.” (Suleimanie)

iar George Călinescu l-a folosit chiar și în sonet, dar total inconsecvent, inserat printre versurile cezurate feminin:

„Când Eros va cădea cu aripile moarte
Și crinii-l vor veghea ca niște facile,
când
Un stol de îngeri palizi se va vedea
urcând
Să-l poarte către piscuri, pe năsalii,
departe;” (Mors amoris)

Spre deosebire însă de înaintașii săi, Paul Miclău testează stăruitor și sistematic posibilitățile acestei formule metrice rare, extrăgând, pe parcursul a mii de versuri, întreaga sevă lirică pe care se dovedește ea capabilă să o producă.

Dar rămâne o întrebare: ce importanță pot avea atari experimente pentru cititorul nededit cu subtilitățile teoretice ale prozodiei? La ce bun efortul autorului și, totodată, explicațiile noastre ?

Răspunsul ni-l oferă o analogie. Desprins din același trunchi primordial, poezia și muzica împărtășesc valori comune. Leibniz o definea pe cea din urmă ca „plăcerea suflului care numără și nu știe că numără”. Nu era doar o reminiscență a concepției pitagoreice, ci un adevăr incontestabil. Chiar fără a avea știre de substratul algoritmic al muncii compozitorului, ascultătorul unei lucrări muzicale resimte influența ordinii instituite prin aplicarea unor reguli de factură contrapunctică sau/și armonică, iar cunoașterea acestora, departe de a spulbera vraja audiției, o intensifică.

Similar, efectul artistic și emoțional al poeziei depinde și de structura sa metrico-ritmică, în pofida faptului că puțini sunt cititorii care conștientizează rolul considerabil jucat de această componentă. Ca și în cazul muzicii, familiarizarea cu astfel de secrete de laborator nu poate însă decât să sporească plăcerea lecturii. Din păcate, la noi, exegeza literară nu acordă, credem,



importanța cuvenită elementelor de tehnică prozodică. Deși acceptă ca pe o axiomă ideea solidarității dintre expresie și conținut, atât criticii, cât și istoricii literari par încă să ignore funcția estetică a metricii, în ciuda interesului constant pe care poeții înșiși l-au manifestat din totdeauna pentru acest domeniu. Ne putem întreba, pe drept cuvânt, de ce, de la Dosoftei la Eminescu și de la Coșbuc la Doinaș, creatori dintre cei mai importanți și-au făcut din inovația prozodică o preocupare de o viață și de ce, într-un vădit și paradoxal contrast, exegeții operei lor de-abia dacă pomenesc în treacăt existența acestei ciudate „obsesii”, părând a nu-i fi sesizat câtuși de puțin însemnătatea reală.

Prin „slăbiciunea” sa pentru imaginarea de noi structuri prozodice, Paul Miclău se alătură, mai degrabă, celor dintâi decât celor din urmă, iar recunoașterea acestei afinități reprezintă poate cel mai frumos elogiu pe care i-l putem aduce acum în preajma împlinirii unei vârste patriarhale.

Serge
FAUCHEREAU

Le surréalisme en Roumanie (II)



Abstract

The author publishes the second part of his article about Romania Surrealism related to the a few publications that sustained this Avantguard movement - "Unu" ("One") and "Alge" ("Algae") - where activated two groups of intellectuals. One the one side there were Sașa Pană, Victor Brauner, M. H. Maxy, Stephan Roll, Ilarie Voronca, Mihail Cosma (Claude Sernet) and Benjamin Fondane and on the other Geo Bogza, Gherasim Luca, Paul Păun and J. Perahim. Most of them emigrated in France, writing in the language of the adoptive country. In addition, a few began to be communist adherents, composing proletarian works.

Keywords: Avantguard, Surrealism, proletarian sympathies, "Unu" ("One"), "Alge" ("Algae"), Sașa Pană, Geo Bogza.

Quand il fait paraître *Unu* en avril 1928, Sașa Pană se sent obligé de faire un manifeste de plus. Elliptique, exclamatif, celui-ci n'apporte rien de neuf, à part, peut-être, une liste d'une huitaine de noms : les futuristes Marinetti, le néo-plasticien van Doesburg, trois Roumains respectés, Arghezi, Vinea et Brancusi et trois poètes parisiens de la mouvance dada surréaliste, Ribermont-Dessaignes, Tzara et Breton. Cette énumération relève encore d'un intégralisme éclectique - même si Vinea et Brancusi sont des sympathisants du surréalisme roumain (I. Pop, P. Răileanu), rejoignent Pană lui-même lorsqu'il donne *Unu* comme « le moniteur du surréalisme roumain¹ ». On abonde dans leur sens à condition de se souvenir que l'adhésion au mouvement de Breton n'a jamais été formelle et que la proximité ne s'est pas manifestée d'emblée. L'entente n'est patente qu'un an plus tard, notamment dans tel « credo » de Geo Bogza que le mouvement parisien ne peut qu'approuver :

*...Je crois aux horizons esthétiques ouverts
par la psychanalyse*

*Je crois à une finalité aux formes inimaginables,
mais aux répercussions rétroactives
anticipées sur l'âme contemporaine.*

Je crois au sexe.

Je crois aux snowboots et aux préservatifs.

*Je crois à la voix des ancêtres insinuée dans le
flux du cœur.*

Je crois au sabre de la plume.

Je crois aux rêves.

*Je crois à une vision sexuelle de l'univers
vivant tour entier².*

Unu rassemble d'anciens avant-gardistes comme Brauner et Maxy, Roll et Voronca, ainsi que Cosma : Sernet et Fondane fixés à Paris, mais encore des nouveaux-venus qui lui insufflent une énergie nouvelle. Jacques Hérold et Jules Perahim sont deux jeunes artistes doués et bientôt à même de rivaliser avec Brauner. Ce dernier a renoncé au constructivisme depuis un séjour à Paris (1925-1926) où la première exposition surréaliste

1 Sașa Pană, « Bref examen de l'avant-garde littéraire roumaine », Cluj, *Steaua*, août 1968, p.36(trad.S.F.).

2 Geo Bogza, « Credo », *Unu*, avril 1929, repris dans Marin Mincu, *Avangarda literara romaneasca*, op.cit., p.216 et Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op.cit., p.444 (trad.Serban Cristovici).



l'a certainement impressionné. Il reviendra vivre de 1930 à 1935 dans la capitale française où Breton l'intronisera dans le mouvement. Parmi les nouveaux talents qui se sont joints à *Unu*, on a nommé le véhément Geo Bogza qui avait édité quelques numéros d'une petite revue hardie, *Urmuz* (1928), nommée ainsi en hommage au grand ancêtre d'une filiation à plusieurs reprises mise en lumière par Vinea : « Urmuz. Dada. Surréalisme³ ». Dans *Unu*, l'écriture va de la

véhémence de Bogza (« J'étais désespéré et plein de révolte contre la pitoyable condition humaine(...), jeune homme sauvage, chaotique, que révoltait surtout le destin biologique du monde⁴ ») au lyrisme métaphorique de Pană :

On sait que le poème est nécessairement un organisme fracassé par la pastille explosive qui est pourtant sa vie. La révolte descend à profusion, des anges noirs au bras, et au cœur une main libérant la fontaine de pourpre artésienne. C'est le compartiment des mythes, des roses de charbon...⁵

Pană et, mieux encore, Bogza ont été des zéloteurs du rêve : « J'aime les rêves parce qu'ils sont subversifs », clame Bogza dans un magnifique essai de 1931, « La réhabilitation du rêve⁶ » dont sauront se souvenir des écrivains comme Gellu Naum et Ionesco qui, bien plus tard, dira encore : « J'accorde beaucoup d'importance au rêve parce qu'il me donne une vision un peu plus aigüe, plus pénétrante de moi-même⁷. ». C'est là, parmi d'autres un point de convergence majeur avec le surréalisme parisien que *Unu* suit avec attention dans les *Dernières nuits de Paris* de Soupault ou *Nadja* d'André Breton. La revue publie des traductions : poèmes d'Eluard, *La Peinture au défi* d'Aragon, *L'Union libre* de Breton, et des reproductions de Tanguy, Man Ray... De façon plus anecdotique, le groupe roumain se réunit régulièrement et pratique collectivement des jeux de calembours analogues à ceux de Robert Desnos ou recherche des définitions surréalistes telles que : « Un ange : un lift boy » ou bien « Un baisemain, Venus de Milo⁸ ». Ils ont aussi le goût des bisbilles d'orthodoxie : A la fin de

3 Ion Vinea, en rendant compte du manifeste de Breton, in *Opere*, tome 5, op.cit., p.90, et, l'année suivante, en présentant *Urmuz* in *Publicistica literara*, op.cit. p.258, *Urmuz* est un surréalisme roumain ce que Jacques Vaché est au surréalisme français.

4 Geo Bogza, "Chant de révolte d'amour et de mort" (1930) in *Orion*, Bucarest, Editura Minerva, 1978, p.73, (trad. S.F.) Cette édition collective ne contient ni *Journal de sexe* (1929), ni *Poème invective* (1933) encore juges immoraux

5 Sașa Pană ; "La vie romancée de Dieu" (1932) repris dans *Prozopoeme* (Poèmes en prose), Bucarest, Editura Minerva, 1971, p.110 (trad. Claire de Oliveira)

6 Geo Bogza, "La Réhabilitation du rêve", *Unu*, mars 1931, repris dans Marin Mincu, *Avangarda literară românească*, op.cit., et Ion Pop, *La réhabilitation du rêve*, op.cit., (trad. Claire de Oliveira)

7 Eugene Ionesco, *Entre la vie et le rêve*, entretiens avec Claude Bonnefoy, Paris, Belfond, 1977, p.12

8 Rapporte dans les mémoires de Sașa Pană, *Născut în '02*, Bucarest, Editura Minerva, 1973, p.268, et 257 (trad. S.F.)



1931, Voronca est exclus pour avoir publié dans une maison d'édition de l'officialité littéraire. En revanche, les Roumains ne se passionnent pas pour les querelles parisiennes (sauf Fondane à Paris et hostile à Breton). Ils s'émeuvent toutefois de l'affaire Aragon en 1931-1932. Pană qui a signé en faveur d'Aragon, à la demande de Breton, le désapprouve lors de la rupture entre les deux hommes. Il ne rompra pas franchement avec Aragon, se bornant à remarquer quand paraît *Hourra l'Oural* (1934) : « Le surréalisme est bien dépassé⁹ ».

La revue *Unu* se saborde dans les derniers jours de 1932 parce qu'étant considérée comme subversive, plusieurs de ses collaborateurs fonctionnaires se voient

menacés dans leur emploi, tandis que Bogza est poursuivi pour pornographie –il se tournera bientôt vers le reportage. Plus profondément, la revue est en proie aux dissensions qu'on observe dans tout le monde intellectuel de l'époque : certains se satisfont d'une position apolitique et d'autres veulent un engagement communiste (Stéphane Roll) et, au moins, un plus grand intérêt porté aux problèmes de la société du moment (Cosma /Sernet). Dans cet affrontement, la seconde option l'emporte. La revue disparue, *Unu* ne publiera encore sous ce nom que quelques volumes séparés et des traductions de Tzara (1934) ou d'Eluard (1938). Peut-être à *Unu* a-t-on eu le sentiment d'être débordé par de très jeunes gens comme Ghérasim Luca et Jules Perahim accueils dans ses pages. On ne les a pas immédiatement pris au sérieux, aussi ont-ils fondé leur propre revue *Alge* (Algue 1930-1933). Avec Paul Paun qui les rejoint bientôt, ils représentent une nouvelle génération. Influencés par Bogza, ils veulent se faire entendre par la violence et un mauvais goût hyperbolique : « Les femmes me fracassent la tête à coups de marteau, ce sont les femmes qui s'abreuvent de ma cervelle et qui ramassent les morceaux de mon crane comme des morceaux de pain¹⁰. » Des brochures délibérément provocantes intitulées *Bite* (1931) et *Morves* (1932) finiront par leur valoir plusieurs jours de prison. Ayant jeté leur gourme, ils finissent par amorcer un curieux virage lorsque, associés à Bogza, dans sa revue *Viața imediată* (La vie immédiate, décembre 1933, titre emprunté à Paul Eluard) ils publient un texte théorique particulièrement dirigé contre l'hermétisme : « la poésie exténuée des derniers contingents hermétiques n'a pas drainé le moindre frisson entre ses rives stériles et académiques(...)Une fois de plus, la poésie meurt de trop de poésie¹¹ ». Cela vise à la fois Ion Barbu et les forcenés de l'image comme l'était Voronca. Celui-ci tend désormais plus

⁹ *Ibid*, p.458 (trad.S.F.)

¹⁰ Ghérasim Luca, *Inventatorul iubirii*, Cluj, Editura Dacia, 2003, p.51 (trad.S.F.)

¹¹ G. Bogza, G. Luca, P. Paun, J. Perahim, « La poésie que nous voulons écrire » (1933) in Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, op.cit., p.253 (trad.Serban Cioculescu)

de modération ; ainsi publie-t-il des vers volontiers humanistes où l'homme aspire à se réconcilier avec la nature. Un de ses dernières publications, avant d'aller se fixer définitivement en France et renoncer à la langue roumaine, s'intitule *Petre Schlemihl* (1932) :

....Nous tous bons ou méchants sommes ces tuyaux dans lesquels, circulent depuis l'humble mauvaise herbe jusqu'à l'aigle tel un livre majestueux¹².

La position de Bogza et de ses jeunes amis est tout autre. Lui-même entreprend un long et puissant *Poème pétrolifère* : « Nous commençons à écrire une poésie de la vie réelle, une poésie à l'intention de cent mille lecteurs¹³. » Le lyrisme moins prolétarien que whitmanien n'attirera pas un si grand nombre de lecteurs au *Poème pétrolifère*. Ses reportages auront ultérieurement beaucoup plus de succès. Les anciens d'Alge lui ont cependant emboité le pas. Momentanément portée à la satire, la peinture de Perahim fustige les religions (*Profil d'une morale*, 1934) ou l'aristocratie (*Lumpenproletariat et aristocratie*, 1934). Ghérasim Luca semble vouloir se convertir à la « poésie fonctionnelle ».

*Jamais je ne parlerai d'étoiles, d'arbres, de campagne ou d'amour
Mon unique amour désormais sera la manœuvre
Le manœuvre, la ville à travers laquelle je
verrai très loin,
Jusqu'aux cheminées ardentes des usines¹⁴.*

La Littérature prolétarienne ne correspond guère au tempérament de Luca plus à l'aise dans les répétitions haletantes et des descriptions incongrues propres à choquer le lecteur conventionnel. Son bref *Roman d'amour* (1933) qu'illustre Perahim est l'antithèse du succès de librairie du moment, *La Nuit bengali* (1933), roman d'amour et d'exotisme du futur grand historien des mythes



et des religions, Mircea Eliade. Le petit texte de Luca est moins un récit qu'un poème en prose où les épisodes oniriques succèdent aux notations violentes et d'un érotisme scatologique :

...l'homme avait les ongles noirs et ceci troublait la femme au sexe soyeux. l'homme ne se torchait jamais après avoir fait ses besoins et ceci excitait la femme au sexe soyeux. L'homme avait l'habitude de la posséder uniquement dans les chiottes et ceci faisait s'évanouir la femme au sexe soyeux et comme toujours après avoir fait l'amour ils tiraient avec plaisir la chasse d'eau¹⁵...

12 Ilarie Voronca, *Petre Schlemihl*, Bucarest, Tipografia Bucovina, illustrations de Brauner, Michonze et Perahim, p.36 (trad. S.F.)

13 G. Bogza, G. Luca, P. Paun, J. Perahim, « La poésie que nous voulons écrire » *op.cit.*, p.254 (trad. Serban Cristovici)

14 Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii*, *op.cit.* p.93 (trad.S.F.)

15 *Ibid*, p.104 (tradMarina Vanci)

On est ici aux antipodes du style et de la pudibonderie de la littérature prolétarienne, et plutôt dans les parages du roman surréaliste de Robert Desnos, *La Liberté ou l'amour* (1927), ou de *L'Histoire de l'œil* (1928) de Georges Batailles. En Roumanie même répond tel propos de Cioran : « La vulgarité est un moyen de purification égal à l'extase-à condition qu'il y ait souffrance¹⁶. »

Dans cette nouvelle génération des années trente, l'attaque contre la culture en place en vient pas nécessairement d'un groupe constitué. Le jeune Eugène Ionesco est le parfait exemple de franc-tireur fréquentant qui bon lui semble sans s'attacher durablement à quiconque¹⁷. Lui-même reconnaîtra, bon gré mal gré, avoir été critiqué par obligation : « L'homme d'avant-garde est l'opposant vis-à-vis du système existant. Il est un critique de ce qui est, le critique du présent¹⁸. » C'est effectivement le présent qui le retient à priori ; son livre *Non* (1934) est consacré aux aînés qui dominent alors la littérature roumaine : le poète Ion Barbu, le romancier Camil Petrescu et l'omniprésent Arghezi. Sa verve s'exerce impitoyablement contre eux selon un principe qu'il appelle « l'identité des contraires » : « Tout livre est remarquable si l'on se dit qu'il est remarquable. Tout livre est exécration si l'on se dit qu'il est exécration », ajoutant avec désinvolture : « Je ne me sens pas plus engagé par ce que je suis en train d'écrire que par ce que j'écrivais hier qui est d'ailleurs tout le contraire de ce que j'écris aujourd'hui¹⁹. » Étonnante cohérence de la pensée roumaine ! On songe à Tzara et à la « logique de la contradiction » de Lupasco, ainsi qu'à un autre de leurs contemporains,

Emile Cioran qui affirme : « Qui ne croit pas en la vérité absolue a le droit de tout falsifier » et, à la fin du même livre : « Le nihilisme : la forme limite de la bienveillance²⁰ ». On n'arrive pas à prendre tout à fait au sérieux la charpie que Ionesco fait de ses grands aînés depuis qu'on sait qu'il pense peut-être le contraire : « Pauvre dans son inspiration, rudimentaire sur le plan intellectuel, discursif, théorique, allégorique, ne risquant à aucune innovation technique et dépourvu de dons expressifs particuliers, etc²¹. », tel apparaît Arghezi sur plusieurs dizaines de pages. D'un trait de plume, il peut liquider comme « une fraude littéraire évidente²² » l'œuvre de Petrescu et son *Lit de Procuste* (1933) comme un plagiat de Proust, sans considérer sa construction romanesque insolite et la fonction des notes de l'auteur. Bref, ce jeu de massacre que n'aurait pas osé un surréaliste, est tout à la fois si arbitraire et si virtuose qu'on doit se rendre à l'argument d'Eugen Simion qui y voit un exercice théâtral où, « dans l'impertinent commentateur se révèle virtuellement un génie dramatique²³ ». Mais cela n'éclatera au grand jour qu'après la guerre et en français²⁴.

A l'instar de Tzara, plusieurs écrivains roumains se sont mis à écrire en français, Fondane et Sernet qui animent en 1928-1930 le groupe *Discontinuité*, proche du *Grand Jeu*, ont été rejoints par Voronca en 1933. Ils retrouvent leurs amis peintres, le Bessarabien Grégoire Michonze, Jacques Herold et Victor Brauner qui tous les deux sont accueillis par les surréalistes ; Breton préface la première exposition de Brauner en 1934. Les Roumains sont très présents à Paris :

16 Emil Cioran, *Le Crépuscule des pensées* (1940), Paris, L'Herne, 1991, p.73 (trad. Mirella Patureau-Nedelco)

17 On se fonde sur Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionesco* (Le jeune Eugène Ionesco), Bucarest, Editura Muzeul Literaturii Romane, 2010

18 Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, 1966, p.78

19 Eugène Ionesco, *Non*, Paris, Gallimard, 1986, p.161 (trad. Marie-France Ionesco)

20 Emile Cioran, *Le Crépuscule des pensées* (1940), *op.cit.*, p.10 et p.238 (trad. Mirella Patureau-Nedelco)

21 Eugène Ionesco, *Non*, *op.cit.*, p.53 (trad. Marie-France Ionesco)

22 *Ibid*, p.107

23 Eugen Simion, *Tânărul Eugen Ionesco*, *op.cit.*, p.91 (trad. S.F.)

24 La première version de *La Cantatrice chauve*, en 1943, était écrite en roumain. Ionesco habitait en France depuis 1938



Brancusi est une légende vivante à Montparnasse, l'actrice Elvire Popesco triomphe à la scène et à l'écran, Georges Enesco est salué par le monde musical pour son opéra *Cedipe* (1936). Celui-ci n'est pas le seul com-

positeur roumain à Paris puisque, au sein de l'association Triton qui, à partir de 1930, regroupe dix-huit compositeurs français et étrangers, on compte deux Roumains²⁵ : Marcel Mihailovici et Philipp Lazar. Le premier est parvenu à échapper au folklorisme de Bartok et d'Enesco sans renoncer aux rythmes populaires de son pays, ainsi que son dynamisme Cortège des divinités infernales (1930). Lazar, dont Milhaud a déploré la mort prématurée en 1936, est un esprit curieux qui a composé spécifiquement de la *Musique pour radio* tandis que *Ring* (1930) est un mouvement symphonique qui dure le temps d'une reprise de boxe.

Il y a plusieurs raisons à ce choix de Paris. Pour certains, c'est l'accès à une langue plus répandue que le roumain²⁶, une capitale très internationale. Certes, mais l'atmosphère de plus en plus contraignante, les relents antisémites et la montée du fascisme qui trouve de la sympathie chez des intellectuels comme Eliade et Cioran, ont beaucoup contribué à cette émigration. Or la fascination n'est pas totale. Panait Istrati dont les livres jusqu'alors étaient en langue française, décide de revenir dans son pays natal. Le « Gorki roumain », l'auteur fêté des *Chardons du Baragan* (1928), publie, à la suite d'un séjour en Union Soviétique, un compte rendu très critiqué de ce qu'il y a vu, *Vers l'autre flamme* (1929). Il est alors honni et calomnié par les milieux prolétariens et communistes qui l'ont naguère encensé. Déçu par la France autant que par l'Union Soviétique, il revient donc en Roumanie. Il mourra plus ou moins dans l'indifférence, Mircea Eliade le considérant comme « un grand écrivain » et Ionesco ne voyant en lui qu'un « romantique attardé ». Quoiqu'il en soit, écrit de nos jours Eugen Simion, Istrati est « probablement le premier écrivain dissident européen²⁷ ».

25 Parmi les musiciens de Triton, nommons aussi Darius Milhaud, Arthur Honegger, François Poulenc, Jacques Ibert, le Hongrois Tibor Harsanyi, l'Italien Luigi Dallapiccola, le Tchèque Bohuslav Martinu.

26 « J'aurais du choisir n'importe quel autre idome, sauf le français, car je m'accorde mal avec son air distingué, il est aux antipodes de ma nature, de mes débordements, de mon moi véritable et de mon genre de misère (...) Or c'est précisément à cause de cette incompatibilité que je me suis attaché à lui. » Emile Cioran, *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986, p. 214.

27 Eugen Simion, *Genurile autobiograficului*, volume I, Bucarest, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2008, p. 272-273 (trad. S.F.).

