

dont les « figures » pourraient être représentées sous la forme des intitulés des groupages: *Symptôme, certitude, hymère* (incluant les travaux de Corin Braga, Laura Mesina, Constantin Mihai); *Le Ciel sur la Terre* (thème traité par Ioana-Iulia Olaru, Emil Moangă, Cătălina Velculescu et Ileana Stănculescu, Silvia Marin-Barutcieff); *La peur et ses amis* (sur lesquels écrivent Alina-Viorela Căileanu, Arcadie M. Bodale, Cristina Bogdan); *Elle* (études par Adriana Babeți, Felicia Waldman, Ecaterina Lung, Ioana Cioflâncă); *Ennemi, étranger, différent* (Roxandra Iordache, Marian Zăloagă, Nicolae Mihai, Elena Andreca Boia, Paul Nistor); *Corps imaginaires* (Alexandru-Florin Platon, Andrei Sălăvăstru, Dana Percec); *Une fois, autre part* (Claude-Gilbert Dubois, Bogdan-Petru Maleon, Alexandru Istrate, Gabriel Moisa, Adam Chapman); *Via Funeraria* (Mihaela Grancea, Victor-Tudor Roșu, Thierry Laus); *Le son, la couleur et le jeu* (Claudiu Neagoe, Elena Ionescu, Luminița Dumănescu, Laura Marin, Oana Maria Nicuță); *Images-de-soi* (Adrian Crupa, Sorin Iftimi, Gudrun-Liane Ittu, Cristian Ploscaru, Mihai Chiper); *Mondes-réserves* (Roxana Melnicu, Marius Conkan, Maryvonne Perrot, Carmen Popescu, Ana-Maria Ștefan); *Musées-en-papier* (Anca Ciuciu, Andi Mihalache, Andru Chiorean); *L'imagination, une victime?* (Gabriel Lohon, Fernanda Osman, Aurelia Vasile).

Sérieusement documentées, les études composant ce volume sont des recherches bien menées, la plupart des fragments ou des dérivés des programmes doctorales ou postdoctorales. Pour certains des auteurs, la passion pour l'objet pris en considération dépasse le cadre d'une simple contribution à un recueil académique: elle est déjà un élément d'un système laborieux d'observation et compréhension d'un thème de prédilection. La voie choisie par les coordinateurs fait le mélange des spécialistes à haute expérience avec leurs disciples et partenaires du domaine d'intérêt scientifique. Ça va bien pour la démocratie et la générosité, mais il faut tout de même, par recours au concept de la vérité auparavant invoquée, de bien noter cette précision à faire.

*Cristina Balinte*

Raluca Dună, *EU, AUTORUL. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, préface de Mircea Martin, Bucarest, Editions Tracus Arte, 2010, 402 p., ISBN 9786068126388

*Eu, Autorul* [Moi, l'Auteur] constitue le début en volume de Raluca Dună. Mais Raluca Dună n'est pas une débutante en ce qui concerne la théorie littéraire. Sa démarche vise la chronologie de l'autobiographie et du portrait conçus comme images de l'altérité et de l'identité multiple.

Une autre coordonnée du volume de Raluca Dună est la représentation du « moi » en littérature et en art, en diverses époques culturelles. Ainsi, le portrait de Dürer devient l'image de la personne qui se dévoile et qui se cache simultanément. Les liaisons entre les instances du travail littéraire – entre l'auteur et le lecteur

effleurissant les pages du livre (qui devient ainsi l'objet artistique) – attirent des problèmes que l'histoire de la culture a dû les affronter au fil des années. L'image de l'identité constitue un prolongement de l'altérité, une interface virtuelle de l'Auteur même (« pater universalis »), synonyme avec le Créateur du monde, ou l'architecte selon qui les objets et les êtres ont leur destin précis. Par conséquent, le lecteur reste l'instance qui doit découvrir l'œuvre. Cette occupation prend l'importance d'un acte fondamental, puisque le mot divin devient ainsi l'image de la méditation.

Raluca Dună se demande qu'est-ce qu'un auteur, en proposant une théorie de la représentation « auctoriale » dans la littérature et dans l'art. Ensuite, l'étude vise une courte histoire des représentations de l'auteur, dès l'Antiquité vers la fin de la Renaissance. On constate que la littérature autobiographique vise non seulement des typologies et des modèles, mais aussi une tradition qui réside dans l'histoire dispersée, recomposée de fragments de la peinture. Ainsi, la mémoire devient « un lieu » du moi, tandis que la confession et l'autoportrait semblent gérer la problématique du temps et de l'espace. La diversité de références culturelles s'entrelace avec le courage d'explorer des territoires assez dangereux, parce que, au moment où Raluca Dună avance des hypothèses, il nous semble que la théorie dépasse la forme contraignante, pour extraire la matière du texte. Il n'est pas sans importance que « le modèle formel de l'autobiographie est celui rhétorique » (p. 31). Toutefois, Isocrate, l'auteur de l'une de plus connues autobiographies de l'Antiquité, était orateur, et sa rhétorique fournissait les fondements de discussion pour la représentation de l'altérité, puisque « les autobiographies antiques constituent, le plus souvent, des formes d'autodisculpation ou d'autoglorification publique » (p. 31). L'autobiographie est, sans doute, l'image de l'autre, et une chance à l'autoréflexion. L'existence d'une étape du double, suivie par la révélation de la vérité de son propre être par opposition avec les autres, est attestée aussi par d'autres formes d'autobiographie: l'album, le dialogue philosophique, l'apologie, la plaidoirie juridique. Mais on constate que, dès le début de cette pratique, l'autobiographie reste une constante dans les écrits, même si son rôle était d'établir de règles et non de séparer les priorités. Le terme grec « hypomnema » (ou « hypomnemata ») fonctionnait comme « base de données » pour l'individu, mais aussi comme document public et registre pour les comptes personnelles et administratives. D'ailleurs, Raluca Dună observe le fait que l'histoire des portraits d'auteur à l'égard les manuscrits chrétiens « commence avec les portraits des évangélistes, présents au début des Evangiles. L'Évangéliste-« auteur » est décrit de manière assise, avec ses outils de travail, à la table, accompagnée de son symbole spécifique » (p. 59). Non seulement le portrait d'auteur, mais aussi les *topoi* qui accompagnent l'instrumentaire du créateur – soit qu'il s'agit de la peinture, soit de la sculpture – et la récurrence des symboles font la preuve d'une autonomie et légitimité assez surprenantes. Au fur et à mesure, la tradition du portrait de l'auteur a un rôle extrêmement important dans la formation de l'idée d'« auteur » et dans la maintenance de la liaison entre l'« image » de l'auteur et son « œuvre », son texte: « L'autoportrait peint se légitimerait, cependant, comme

« portrait de l'auteur » et probablement que les références « littéraires » de l'autoportrait de la peinture et, vice-versa, références à l'art du portrait des écrits autobiographiques s'explique aussi par cette ancienne tradition figurative » (p. 60). L'espace et le temps donnent l'image d'un « moi » latent qui se dévoile perpétuellement. C'est l'œuvre qui change sa texture et ses potentialités: « L'espace de l'œuvre (le texte sur soi), soustrait au temps du monde et à son espace, s'approprie graduellement comme espace du soi, par ce dialogue avec l'Autre asocial, intériorisé. Par l'intermède de la confession on institue une relation imaginaire, dans laquelle les deux termes (Moi, Toi) existent dans l'œuvre. Le Moi est-il approprié par l'Autre, mais il ne s'expose ni s'impose en dehors: il se projette sur l'Autre, en se retroussant ainsi vers lui-même » (p. 63).

Raluca Dună identifie aussi la paradigme inverse, ou le portrait supposant l'ascèse – (prêchée par les traités de Leonardo da Vinci et d'Albrecht Dürer et par les témoignages des biographes et des théoriciens de la Renaissance comme Giorgio Vasari et Marsilio Ficino) – se métamorphose dans une souffrance paroxystique (Michel Ange, Pontormo, Caravage). L'art devient ascèse. Le goût pour la solitude, la nécessité de dévoiler sa difformité, le mépris pour le corps montrent en tout cas la monstruosité du soi, « *meraviglia* de la représentation du moi de l'auteur » (p. 194). L'agression physique et visuelle peut représenter une transgression de la condition humaine. Pour cela, la « monstruosité sacrée » exprime la vérité cachée derrière le masque de l'auteur. Souvent, les mémoires du peintre contiennent le clef d'interprétation des images (les fragments de journaux de Dürer vers les années 1523, de Leonardo et de Pontormo, pour la période 1554–1557).

Le rôle du peintre se modifie, tandis que la manière de peindre comporte elle-même de mutations: « le peintre doit, d'une part, concentrer une succession de moments (le temps de la production de l'image ou de la réflexion en miroir) dans un seul moment (en suggérant ou non l'idée de clivages temporelles) et, d'autre part, d'articuler dans un espace commun les deux espaces distincts, celui du miroir dans lequel il se reflète et celui du tableau dans lequel il « fixe » l'image du miroir » (p. 386). L'allégorie de l'homme-livre, pour lequel la vie est une page blanche, écrite et lue seulement par la divinité, ayant la révélation de son propre destin on la retrouve chez Augustin, Dante, Pétrarque, Cardan, Cellini. Du discours théorique de Raluca Dună se dégage non seulement la typologie diverses d'auteurs, mais aussi les traits hétéronomes des temps et des espaces culturels différents. L'autoportrait de la peinture est conçu comme « texte » et comme « livre » du moi de l'auteur, pour mélanger le temps historique, caduque et l'éternité, par une tentative de fusionner l'intérieur et l'extérieur. La neutralité de l'auteur envers sa propre image tend à surprendre l'objectivité calme du créateur et la sagesse du celui qui a pu se détacher de sa propre création. En guise de conclusion, j'espère que cette recherche va continuer avec d'autres précisions concernant les suivantes époques de l'histoire de l'humanité, pour compléter le panopticum de concepts et de théories.