

# SYNTHESIS

ROMANIAN  
ACADEMY

INSTITUTE FOR LITERARY HISTORY  
AND THEORY "G. CĂLINESCU"

1–2 (XLI–XLII) / 2022–2023

serie nouă

---

## National Literature / Exile Literature

Foreward .....	3
Acad. IOAN AUREL POP, National Culture and Its Universal Dimension .....	5
PAUL CERNAT, 1918-2018. La littérature nationale comme projet unificateur ....	11
GISÈLE VANHESE, Benjamin Fondane, Paul Celan et Norman Manea. Trois frères de lait noir .....	22
NICOLAE BÂRNA, Quelques considérations au sujet d'un écrivain bilingue et de son livre bilingue : Dumitru Tsepeneag et <i>Cuvântul nisiparniță</i> ( <i>Le mot sablier</i> ) .....	38
ALEXANDRA VRÂNCEANU PAGLIARDINI, Biographie et fiction dans les romans dystopiques de Oana Orlea et Virgil Gheorghiu .....	48
SENIDA POENARIU, The "Case" of Dorin Tudoran. The Poetry of Exile and the Exile of Poetry .....	61
VICTORIȚA TUDOR, La mythologie d'un exil heureux : Matei Vișniec ou comment habiter la culture française .....	72
ANDRA-IOANA PUȘCOCI, The Veils of the Eternal Exile in <i>the Hooligan's Return</i> .....	82
DANIELA VIZIREANU, Political Hegemony Over the Public Intellectual in Communist Romania: Monica Lovinescu and Her Misrepresented Portrayal in the Print Press .....	94
Reviews: Balázs Trencsényi, <i>The Politics of "National Character". A Study in Interwar East European Thought</i> (Ștefan Fircă); <i>Anca Parvulescu and Manuela Boatcă, Creolizing the Modern: Transylvania across Empires</i> (Ioana Moroșan); Roberto Scagno, <i>Libertà e terrore della storia. Con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade</i> (Gabriel Badea); Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds), <i>Romanian Literature as World Literature</i> (Senida Poenariu) .....	102



## FOREWORD

### *We restart!*

At a critical moment when the status of comparative literature is once again questioned by ideologies old and new, and when the curricular influence of the discipline has seriously diminished abroad and in Romanian top universities, we feel the need to resume and redefine the activity of the journal *Synthesis* in a new series.

First published in 1974 as a bulletin of the Romanian National Committee of Comparative Literature, *Synthesis* is one of the oldest journals in its field across Romanian academic landscape. From the very beginning, it had a strong interdisciplinary and cross-cultural character, both through the wide range of topics and multilingual publishing (exclusively in languages of circulation like English, French, German, Spanish, Italian, and Russian), as well as through the broad selection of contributors (specialized researchers from all over the world, established scholars of comparative literature from Romania and Romanian prestigious scholars from the diaspora).

This tradition brings us honor and at the same time obliges us. It is a tradition we respect and since we respect it, we must continue what has been already constructed, while paying attention to the new challenges, perspectives, and methodologies. The journal in the new series will preserve the old structure – each issue will be dedicated to a theme relevant for the state of the discipline or for current discussions within literary and cultural studies, trying to follow the main trends in the field. We'll also preserve the “Reviews” section, which we'll try to extend over the next years. A new section will appear hopefully with the 2024 issue, namely an “Agenda” covering important academic events in the country and abroad (each issue would reflect the events of the previous year).

With the new series, we resume the important legacy of our journal, but we also aim to give comparative literature a boost, providing a distinct academic publishing venue, and a platform for academic debates – neutral in a Barthesian sense, not engaged ideologically or refracting steady ideological positions. At stake is the recovery of the old prestige of the discipline we'd like to contribute to. As the name of our publication suggests, the journal aspires towards *synthesis* – regarding the balanced, non-biased perspective of our discussions, but also the interdisciplinary

character of our approach. Thus, we'll try to position the journal at the crossroads of literary studies with other fields, for example, literary theory and history, history of art etc. We intend to reconfigure a territory for the practice of comparative literature – or, rather, for *comparative literatures*, and we underline this idea of *plurality* which would cover globally less-known literatures, especially those from our geographical vicinity, with which we feel deeply connected by the adversities of History (and with whom we share at least a recent literary past as countries of the ex-Eastern Bloc).

We restart our journal also as a defense for these literatures deemed “small”, “minor” or “peripheral”, nowadays also threatened by the annihilating whirlwind of globalization. We assume our position: *Synthesis* is a journal of comparative literature published in a country from South-Eastern Europe and we are determined to look for our own cultural specificity or perspective. The journal will reflect the circulation of international ideas, concepts, and trends within this space and focus on how we receive, adopt, and challenge global issues. We'd like to remain open to broader debates and to the latest trends in the field. We are interested in cultural transfers, in the entangled histories of cultures and literatures, in the revival of Translation Studies, and in the theoretical perspectives launched by post-theory, World Literature, Digital Humanities, Memory Studies, Medical Humanities, Indigenous Studies, Women Studies etc. We attempt to position ourselves in the paradigm of a dialogue beyond older or recent cultural wars.

*Synthesis* will offer an open platform for the discussion of world literature including indiscriminately as many national libraries as possible.

*The Editorial Board*

## NATIONAL CULTURE AND ITS UNIVERSAL DIMENSION

Acad. Ioan-Aurel Pop\*

The conception that a creator of intellectual values must deliberately express universality if he or she aims to be accepted by the intellectual elite of the world is broadly spread within certain milieus. This conception, although enticing, does not correspond to reality. No human creation can aspire to become universal if it does not express first the specificity of a certain place and the ideals of a well-defined community.

Culture has received many definitions throughout time, and, nonetheless, none of them has been generally accepted. Etymologically, the word *culture* is Latin. The Latin verb *colo, -ere, colui, cultum* has rather various meanings: “to cultivate” (the land), “to inhabit”, “to decorate”, “to attend to”, “to protect”, “to treasure”, “to honour the gods”, etc. However, spiritual (intellectual) culture is a better defined concept and it refers to the ensemble of spiritual manifestations of a community, made visible in creations usually carried out within institutions. This spiritual culture has been accomplished throughout history, and it is continuously accomplished even now, under our very eyes. It is, therefore, a legacy, transmitted both through individual memory and through collective memory, constantly developing. No one can elaborate a spiritual creation – no matter how much talent he or she might possess, unless he or she is depositary of this legacy, unless he or she has a certain *forma mentis* shaped by his or her education, transmitted from the past. However, it is not my role here to discuss individual culture, but the culture of that broader human community which is nation and, first of all, Romanian national culture. This culture of Romanian people as a nation<sup>1</sup> has no meaning without its historical component.

---

\* Academia Română [Romanian Academy], iapop@acad.ro

<sup>1</sup> I leave the critique of those opinions which deny the value of national cultures, in general, and of Romanian culture, in particular, for another occasion.

Generally, today there is a well-established reluctance towards the past (and, implicitly, towards history), which is basically rejected on at least two reasons: 1. The past is dead, and, therefore, it has no importance in its “competition” with the present, and, most of all, the future; hence, people should be preoccupied with what exists now and with what will be. 2. The past is incognizable, being forever buried in forgetfulness. The past cannot be reconstituted according to the criterion of truth, because the truth does not exist. We live in the post-truth era and we are, thus, free to rebuild/reinvent our own “truths”, depending on our needs, sensibilities, tastes, interests, social commands, training, etc. The repudiation of the historical component in contemporary societies, including in Romania, is visible in all aspects, but what interests us here is the consequence of this phenomenon over culture.

The first notions of national culture are acquired in the first years of life, within the family environment, and they get systematized and accomplished in school, through institutional education. All school disciplines contribute to the formation of an individual’s culture, and to a concept of general culture, in the minds of the young. Human achievements which preceded us have been classified – at least since Renaissance – in philosophical, historical (historiographical), theological (religious), belletristic, juridical, scientific, artistic, medical, etc., and these forms of creation have constantly diversified and improved ever since. In the contemporary world, the creation in the field of exact sciences, natural and technical sciences is considered by many as the most important part of today culture. But this hasn’t been the case in past times, that is why the cultural legacy of mankind and of a nation is transmitted, first of all, through school, through disciplines as Romanian language and literature, foreign languages and literatures, history, Latin language and literature, philosophy, religion, geography, etc. None of these disciplines can be studied and understood outside their historical component. For example, among the first notions that need to be learned when studying Romanian literature are major time-sequences and the definition of cultural-literary movements, and this fact has been confirmed at least from the 18<sup>th</sup> Century, when the elites began to believe that one may achieve liberty through culture. At this moment, according to the school curricula in use, almost any historical reference in the study of literature is eliminated, and literary works are approached on main, generous themes, but inadequate for the students’ understanding. Thus, the theme of love is exemplified through *The Iliad*, Dante, Eminescu, Shakespeare, Mircea Cărtărescu, Mircea Eliade and Camil Petrescu, while the social novel through „Ciocoi vechi și noi” [*The Old and the New Parvenus*] and through „Răscoala” [*The Revolt*], the religious literature through Dosoftei and Arghezi, the historical literature through Grigore Ureche, Walter Scott, Costache Negruzzi and Maurice Druon etc.

Of course, no one reads entirely these literary pieces, and the teachers and students are happy with *stories* about these works, with pastiches, with the reading of commentaries written by others, and, rarely, with fragments from those works. That is why, taking part in lessons in schools, I have heard lately questions and remarks like: “Why is Nicolae Filimon’s writing so naïve in comparison to Mircea Eliade’s work?”, “Why should we study Dimitrie Cantemir since Nicolae Iorga has written better on the same themes?”, “What’s the point in studying Alecsandri, who is clearly inferior to Nichita Stănescu?”, etc. The discipline called *history* – as it exists in school today, taught only one hour a week – also tackles “major themes”, resumed at a superior level (as we are told) in each of the following classes. For example, the revolutions from the modern and contemporary age are compared, starting with the English Revolution from the 17<sup>th</sup> Century to the Romanian Revolution from 1989. The same happens with wars or armed conflicts, from the Trojan War to the War of the Two Roses (in a first stage) or from the Napoleonic Wars to the Second World War (in another stage). Thus, some students may learn a few things about Napoleon Bonaparte before knowing facts about the French Revolution, which has produced Napoleon. After such a lesson – otherwise, judiciously taught by the teacher – concerning the organization of conflicts from the ancient times until today (namely from the catapult to the digital fighting methods), I heard a stupefying question: “Was Julius Caesar truly wise since he did not establish his battle strategy on the computer and since he did not communicate by email?”. And what could one say about the “dark” Middle Ages, since young minds become fully disoriented when they learn that universities are an “invention” of the “medieval barbarism”...?

How could such aberrations in education occur? Obviously, removing the historical dimension from the study of the cultural inheritance of humanity and of nation. Students don’t know and don’t need to know anymore what Greek-Latin classicism was, that it preceded the literature of chivalry, they don’t know what humanism or rationalism is, nor to which Century Romanticism belongs to, nor how the Enlightenment manifested. I conducted an uninspired experiment with my 1<sup>st</sup> year students and asked them to order chronologically a few literary-cultural movements, namely the Enlightenment, Romanticism, Symbolism (randomly mentioned by me), telling them only that they have unfolded over in three successive centuries. The great majority of them knew nothing, and some told me that they would not bother their minds since they could search on the smartphone if they had to. Others, with more experience in today’s communication means, have told me that this old-fashioned classification in cultural and literary movements is mere human convention, and that the world needs to be studied and experienced globally, directly, without barriers and without fields of knowledge. Then I asked them about the universal character

of the titans of Renaissance, or about the encyclopaedic character of the Century of Lights, and they asked permission to search for it on Google. Under these conditions, how could one dare to ask something about the lack of information in the textbooks regarding Romanian humanism, the chroniclers, Ienăchiță Văcărescu and Sadoveanu, Coșbuc and Goga, and even Topîrceanu and Minulescu? One is suggested or being clearly told – after beings asked such questions – that one is either obsolete, old, nostalgic, or, even worse, nationalist and xenophobe. According to these conceptions of the new “propagandists”, young people should attain a minimum level of general knowledge and national culture, a level which anyway does not help them at all to find their way in contemporary world. That is why they go, for example, to Rome and they believe you if you tell them that Michelangelo painted the Sistine Chapel in 1300, animated by illuminist conceptions!

Let's make things clear: all this does not suggest these young people have a lower level of intelligence or that they are less capable than past generations; on the contrary, I am convinced they possess far better abilities and a higher potential than those before them. The only problem is that, being poorly educated, after so-called modern but unsuccessful precepts, they will surely become victims of those who control communication today. The principle according to which students do not have to memorize anything, namely to acquire mechanically what others teach them, is fair, in essence. But there is a great difference between this and not memorizing anything. There are educators who believe (and who put that into practice) that if students learn today how to use the computer, if they know how to start a business, how to eat healthily, how to develop certain groups of muscles or how to make use of birth control methods, then they no longer have to learn the conjugation of irregular verbs, to learn verses, to understand the mural painting of Voroneț Monastery, to explain notions like „horă” (Romanian folk dance) and „doină” (Romanian folk song), or to know “by heart” where the mountain top Pietrosul Călimanilor lies. This is, probably, a digital type of thinking: young people's memory, like a computer memory, is limited (as nothing is infinite in this world!), and then why occupy it with “old stuff”, with “ballast” or with “outdated” aspects, instead of leaving it the chance to adapt to the era of Facebook, Instagram or WhatsApp? All well and good, if things were like this, but they are not, because human mind does not function based on digital principles; human mind is not a computer. Our memorizing capacity is, practically, unlimited, and the lack of use of this capacity has become a social danger in the past years. Not endowing the human brain with notions of historical culture like those mentioned before transforms man into an uncultivated fertile field. Since ancient times, the intensely cultivated fields were left to “rest” for a while, to lie waste, but with a sole purpose: to produce more and better afterwards! But if we, during the 12 years of elementary and secondary



studies, leave the students to “rest” and we do not inoculate them with culture (the cultural experience of the nation and of mankind, the legacy of the generations who have preceded us) at all or almost at all, we leave them high and dry, we leave them prey to the most painful and dangerous experiences and experiments.

Today, not only fields of knowledge such as history, literary and cultural history, history of law or ethnography or geography, but also the history of mathematics, physics or chemistry, the history of medicine, the history of technology are ignored. Please ask a young man about the simple mechanisms in physics, or when Newton lived, or what a postulation is, or when the internal combustion engine was invented, or how, when and why the vaccines were made. Young people do not know if pellagra, scurvy or poliomyelitis are diseases or names of exotic mushrooms (nor how millions of people have been saved worldwide, in the past two centuries, let’s say, through vaccination). They do not know what / who „Făt-Frumos din lacrimă” (*Prince Charming of a Tear-Born*) is, they know not what to believe about Mihai Viteazul (Michel the Brave), about Nicolae Bălcescu and Kogălniceanu, but they do know about Pokémon, Harry Potter, Star Wars, The Lord of the Rings or different drugs. It is not bad, obviously, that they know these things about the surrounding world, but it is wrong for them to be programmatically deprived in their mental heritage of the cultural legacy of mankind. Not cultivating memory is a sure recipe for limiting the intelligence of people. An uninformed man easily believes a piece of news from mass media, and true specialists in fake news (or disinformation) manifest themselves in today’s daily landscape. How can one distinguish between truth and lie if one has not got the basic knowledge about this world, so that one could compare things? In order to compare what one finds out with what one knows, it is necessary to know. Consequently, not fuelling human memory with cultural data paves the way for the easy allurements of the public towards the directions wanted by the interested communicators. Digitalization is not the cause of this contemporary trend – about which I have written and some have wrongly understood me –, but the plunge into the Facebook era without being properly prepared; and preparation means culture, it means some knowledge about society, about the life experience of one’s people and of mankind.

I return to the affirmations from the beginning, to conclude.

It is a great honour to believe and to persuade the young that the past is dead. The past is our life in which all the life of those who preceded us is concentrated. The present of the people who lived in the past is synthesized in us. Let’s remember one of Faulkner’s most famous quotations: “The past is never dead. It’s not even past.” Hence, if we intend to ignore the past, we decide to ignore or to parenthesize life itself.

Indeed, we, people, do not master absolute truth, but there is a great difference from this to the campaign of discrediting our human, earthly truth. The truth-equivalence (which tends to perfectly overlap our discourse with the described reality) can be an illusion, but then the post-truth/ the truth-significance (the truth of each of us, according to context and interests) is an even greater illusion, a nicely-packed hocus-pocus. There aren't anymore truths – as some “exegetes” try to persuade us –, there is only one truth, which we can reach as long as we, humans, can make efforts to attain.

The truth is, indeed, relative, but it remains truth. We have a creator such as Eminescu and we sometimes recant him, we have a celebration of our national culture and we are ashamed of it, if not by the noun “culture”, then by the adjective “national”, as if it should be given a wide berth. But for now – until the complete success of globalization – a stranger coming to us would not ask us about Sophocles, Rabelais, Michelangelo or George Washington, but rather about our creators of values, about *Ulpia Traiana*, about the church in Densuș and the “gothic” character of the wooden church of Șurdești, about Porumbescu's *Ballad* and about Victor Babeș, about a Romanian contemporary of Lamartine or about the constructor of The Cernavodă Bridge. Most would remain silent in front of such questions or would say – in the sinful Romanian tradition – that we have nothing, that we have not created anything and that we remained nothing. We are not, of course, creators of universal culture, but without us (as without others), world culture would definitely be poorer.

Romanian culture, learned in school from a historical perspective – so that we no longer hear people say that Eminescu or Coșbuc did not write as Jacques Prévert or Edgar Alan Poe – could be our salvation, the salvation of our minds, but also the path to understand universality. World culture – if it exists – is made up of all national and regional cultures. As Romanians, speakers of Romanian, in order to understand Goethe, in a good Romanian translation, we need to fathom Eminescu, without whom we would all be much more labile or we wouldn't be at all. That is why, here, at the Romanian Academy, we need to make sure that Romanians would never forget “to be embraced by that holy charm”, as Eminescu advocated, from eternity...

# 1918-2018. LA LITTÉRATURE NATIONALE COMME PROJET UNIFICATEUR

Paul Cernat\*

---

## *1918-2018. National Literature as a Unifying Project*

*Abstract:* This paper offers a new approach on the topic of the identity of Romanian Literature as National Literature. I will discuss the case of the referential *History of the Romanian Literature from its Origins until Present Day* (1941) written by the most important Romanian literary critic and historian G. Călinescu. This holistic historical narrative sends to a particular strategy of legitimizing the national literature as a history of literary values. I will argue that his focus on Romanian language as a trademark of Romanian literary identity proves insufficient as there are too many examples which invalidate Călinescu's theory. I will propose in exchange an alternative, rather relative, but dynamic and integrative perspective: national literature as a concept with a variable geometry. That means, among others, the outcome of a historical metamorphosis, with its multiple borders and changing statutes, also with its modern and pre-modern avatars. We know that the challenges and new conflict between national and supranational brought by globalisation radically reformulate literary national identities and particularly peripheral and semi-peripheral identities, which need to update their roles and strategies of affirmation and preservation. This approach regarding National Literature will open a new dialogue with concepts like Regional Literature and even World Literature (in terms of world system analysis). *Keywords:* literary history, identity, national literature, transnational literature, regional literature.

---

La Grande Unification roumaine de 1918, acte de naissance de la Grande Roumanie, n'a pas été seulement une « chance historique », comme on le dit souvent. Elle a été aussi un défi difficile à assumer: par rapport à la monarchie constitutionnelle dominée par les conservateurs et gouvernée par le système de vote censitaire, le nouvel État national et libéral, avec son système quasi-démocratique, a été mis dans la situation difficile de gérer un pays avec un territoire et une population doubles, des nouvelles provinces avec des traditions impériales particulières (la Transylvanie, la Bessarabie, Le Banat et la Bucovine du Nord), et pas moins avec 30% populations

---

\* Universitatea din București [University of Bucharest], Romania, cernatpaul@gmail.com

minoritaires (surtout des hongrois, des allemands, des juifs et des russophones). Avant et pendant la guerre, un grand nombre d'écrivains ont soutenu par leur activité militante, ainsi que par leur littérature, le processus de l'unification (il suffit de penser aux nationalistes conservateurs comme Octavian Goga, Alexandru Vlahuță, Nicolae Iorga, mais aussi au critique national-libéral E. Lovinescu). Plusieurs d'entre eux ont participé à la Grande Guerre et quelques uns y ont été blessés. Pendant les années suivantes, certains écrivains ont produit une littérature de guerre de bonne qualité, mais qui est, en même temps, une littérature du désenchantement : cette génération de l'unification nationale a été, en fait, dramatiquement déçue par le politicianisme cynique des profiteurs et par la corruption de l'oligarchie libérale.

Les grandes débats des élites intellectuelles, y compris littéraires, de l'entre-deux-guerres se sont axés non seulement sur les grandes options géoculturelles et géopolitiques (Occident *vs.* Orient etc.), ou sur les modèles de civilisation (modernisme et cosmopolitisme urbain *vs.* autochtonisme rural), mais surtout sur les voies de l'unification spirituelle de la nation roumaine, en l'absence de laquelle l'unité politique et administrative restait une illusion. Le grand *boom* de la créativité littéraire roumaine des années '20-'30 a été dominé par des conflits culturels entre les anciennes traditions patriarcales et les nouveaux codes de l'émancipation moderne. Loin d'amortir les clivages idéologiques, les directions principales de la critique ont amplifié les oppositions (la polémique entre le traditionaliste Nicolae Iorga et le moderniste libéral E. Lovinescu en fait preuve – et ce n'est pas la seule).

Évidemment, la littérature ne pouvait plus servir d'arme politique d'émancipation nationale, comme c'était le cas auparavant, au XIX-ème siècle. Pourtant, elle pouvait encore jouer un rôle assez important, comme emblème identitaire et capital littéraire autochtone. Dans l'espace de la critique et de l'histoire littéraire roumaine de l'époque, le seul discours identitaire unificateur d'une efficacité canonique durable a été mis en valeur par la monumentale synthèse de G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*L'histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours*] (1941)<sup>1</sup>, parue dans un moment historique d'une gravité exceptionnelle : le système pluraliste et la démocratie parlementaire avaient collapsé devant la dictature militaire de l'extrême droite et, après le pacte Ribbentrop-Molotov, le territoire de la Roumanie avait perdu presque toutes ses provinces gagnées après la Grande Guerre. La parution de ce livre a joué un rôle de compensation, à contre-courant. Comme discours de légitimation moderne, elle avait fortifié l'orgueil national par la conscience d'une créativité autochtone

<sup>1</sup> G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*L'histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours*], București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.

majeure et durable, au-dessus des vicissitudes historiques et politiques. Une apologie de la résistance par la littérature.

On peut dire que la première unification de la littérature roumaine vient au moment où La Grande Roumanie d'après 1918 avait été démantelée. Pour la première fois, la littérature roumaine était unifiée, par une lecture esthétique moderne – dans le sillage de Benedetto Croce –, comme un scénario historique totalisant, destiné à surmonter les complexes périphériques de la culture roumaine (décrits par le professeur Mircea Martin dans un livre important, *G. Călinescu și complexele literaturii române*<sup>2</sup> [*G. Călinescu et les «complexes» de la littérature roumaine*], ses lacunes par rapport aux grandes cultures occidentales, le manque d'une tradition classique etc. La créativité débordante du critique vient d'accréditer la thèse de l'ancienneté culturelle et du caractère organique de la littérature nationale. Elle fortifie aussi, sous le signe de cet esthétisme national, l'architecture monumentale d'une « histoire de valeurs » qui prouve la capacité roumaine de création « durable et essentielle ».

Un vrai maître du genre biographique (surtout grâce à ses biographies sur Mihai Eminescu et Ion Creangă), Călinescu envisage son *Histoire...* comme une immense biographie quasi-romanesque de la littérature roumaine, ayant au premier plan les grandes figures des écrivains affirmés autour du 1848 (Ion Heliade Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Ion Ghica, Vasile Alecsandri, etc.), les «grands classiques» du cercle conservateur Junimea (Eminescu, Creangă, Caragiale, Slavici, Titu Maiorescu, Alexandru Odobescu) et une « modernité organique » illustrée par quelques grands écrivains inclassables comme Tudor Arghezi, Lucian Blaga et Mihail Sadoveanu. Une telle grande narration historique qui vient de légitimer la littérature roumaine suppose une agenda politique particulière de l'unité nationale à travers ses grandes valeurs littéraires.

Pourtant, à un moment défini par l'ascension de la xénophobie et de l'antisémitisme d'État, Călinescu refuse tout ethnicisme au profit d'un esthétisme inclusif. Malgré quelques concessions tactiques, les écrivains roumains d'origine juive sont intégrés au métabolisme de la littérature nationale et les identités régionales sont ainsi surmontées et harmonisées. Călinescu récupère aussi par le biais de la littérature le «balkanisme» autochtone – catégorie refoulée et méprisée depuis longtemps par les agents occidentalistes de la modernisation roumaine. L'élément déterminant de la littérature nationale n'est pas, pour Călinescu, le critère ethnique, mais celui de la langue.

Autrement dit, la littérature roumaine est – exclusivement – celle écrite dans la langue roumaine. C'est un critère, sans doute, nécessaire, mais trop restrictif.

<sup>2</sup> Mircea Martin, *G. Călinescu și „complexele” literaturii române* [*G. Călinescu et les «complexes» de la littérature roumaine*], București, Editura Minerva, 1981.

Il exclut ou marginalise beaucoup des œuvres écrites en slavon, grecque et latin, pourtant définitoires pour la culture roumaine, comme, par exemple, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* [Les Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodosie], et aussi beaucoup des écrits des roumains de diaspora ou de l'exil. Les écrits de Marthe Bibesco, de Panaït Istrati et de Cioran appartiennent à la littérature roumaine, à la littérature française ou à toutes les deux? (Ce qui reste valable, encore, pour Peter Neagoe – dans la littérature américaine et roumaine?)

Dans la période stalinienne des années 1950, la littérature roumaine a gardé seulement un rôle d'*agit prop* pour l'idéologie unique du parti-État. L'unité de la littérature roumaine n'était plus fondée sur le critère esthétique, mais sur celui du « passé utilisable » pour le réalisme socialiste du présent. Mais, après la déstalinisation de 1964, définie par une libéralisation nationale contrôlée, l'institution littéraire récupère la plupart de ses traditions réprimées auparavant. L'esthétisme national et créateur de G. Călinescu est mieux valorisé dans ce processus de récupération – peut-être parce que le critique avait gardé toujours une attitude ambivalente à l'égard du régime communiste après 1945. En tout cas, la nouvelle critique roumaine d'autorité a assumé la mission de récupérer et de valoriser la littérature roumaine dans son intégralité patrimoniale. C'est surtout la critique moderne et libéralisante des années 1960-1970 qui a joué avec succès ce rôle à la fois émancipateur, stabilisateur et unificateur, ouvert vers l'intégralité de la littérature roumaine.

La délégitimation du discours nationaliste officiel, devenu dogmatique et répressif pendant la dernière phase du totalitarisme communiste, a eu comme effet, après la Révolution de 1989, une crise de légitimité de la littérature comme lien national parmi les jeunes élites libérales, occidentalistes et cosmopolites. L'histoire de la littérature nationale comme projet unificateur – « depuis ses origines jusqu'à nos jours » – semble être devenue, pour beaucoup de « réformistes », suspecte, associée parfois à un nationalisme autarchique et vétuste. Elle est contestée aujourd'hui non seulement comme projet difficile à gérer (la pulvérisation relativiste des perspectives et la quantité immense des œuvres et des auteurs sont des obstacles réels), mais aussi dans une perspective théorique, idéologique au fond, une perspective trans- ou surnationale qui voit dans la préservation des identités nationales une sorte de manque de libéralisme – ou pire encore. Cela exige, à mon avis, un autre type de stratégie pour défendre – d'une manière crédible – la dimension nationale et surtout esthétique de la littérature.

Certes, aucun critique responsable ne peut analyser aujourd'hui une littérature en elle-même, en ignorant ses influences externes, ses déterminations contextuelles etc. Il ne peut pas ignorer, par exemple, la dimension transnationale de la littérature, le système littéraire mondial, les flux de pouvoir ou des phénomènes comme la



littérature migrante. Pourtant, au-delà de toute libéralisation et à travers toutes les frontières possibles, l'étude d'une littérature nationale est, pour les citoyens d'un État, indispensable pour mieux connaître et comprendre leur appartenance et, de même, leur identité. Cette étude doit garder une position centrale, bien qu'ouverte vers tous les horizons. Le rejet de l'exclusivisme nationaliste ne doit pas être confondu avec le rejet de l'idée nationale.

Il est vrai que la littérature roumaine (comme la littérature allemande ou bulgare ou n'importe quelle) ne peut pas être regardée comme le produit exclusif d'une communauté ethno-linguistique, même si la langue reste toujours l'élément central. Il est, en dernier recours, le produit d'une communauté à géométrie variable. Par exemple, des écrivains originaires de Roumanie avec une identité linguistique multiple ou avec une autre identité linguistique d'adoption (comme Dora d'Istria, Peter Neagoe, Hélène Vacaresco, Benjamin Fondane, Panaït Istrati, Cioran et bien d'autres) appartiennent toujours à la littérature roumaine – quoique non seulement à la littérature roumaine.

Le vrai défi de ce moment – un défi à la fois épistémologique et identitaire, surtout dans une culture sémipériphérique comme la culture roumaine – c'est de trouver les voies les plus efficaces et les termes les plus appropriés pour repenser et réhabiliter des notions comme « histoire nationale », « littérarité » (ou bien la valeur littéraire) et « unité nationale », victimes d'une dévaluation hâtive. Évidemment, les définitions essentialistes et les autonomismes restrictifs ne sont pas soutenables du point de vue intellectuel. Ce qui ne signifie pas que les vieilles notions doivent être abandonnées au profit d'une logique du « post- » généralisée. En fait, la question des identités littéraires multiples est inévitable dans une telle discussion sur les littératures nationales, soit qu'il s'agit de l'acculturation (colonisation ou occupation militaire) ou de la migration (y-compris la diaspora et l'exil).

Un élément très important vise le problème de la traduction, de même que la politique de traduction. La dynamique de ces phénomènes peut-être décrite dans les termes de *world system analysis*, développés par Immanuel Wallerstein et, dans les termes de la « littérature mondiale », par Pascale Casanova (en France) et par des théoriciens militants comme David Damrosch aux États-Unis. Nous ne nous proposons pas de discuter ici les implications théoriques dans le cas roumain. Le processus de construction de la littérature roumaine *comme identité nationale* avait commencé, effectivement, en 1840, avec le manifeste romantique de la revue *Dacia literară*. Jusqu'à ce moment-là, il n'y avait pas de système littéraire capable d'intégrer dans son métabolisme les productions des écrivains. Dans la mesure où il existait déjà, quoi que d'une manière incipiente et précaire, le champs littéraire des Pays Roumains n'avait pas une identité (vue comme conscience de soi), encore

moins une autonomie précise. Or, le projet romantique de l'État-nation (le libéralisme quarante-huitard) envisageait surtout le besoin d'unité statale et linguistique des roumains, et – de même – la valorisation des traditions locales (soit-elles populaires, folkloriques ou écrites, cultes).

De même, la valorisation de l'inspiration littéraire locale et l'expertise de la qualité des textes (Mihail Kogălniceanu : « nous allons critiquer le livre, non pas la personne de l'auteur »). Ce « protectionnisme » de la politique rédactionnelle n'était pas du tout une preuve d'autarchie, comme par exemple à l'intérieur d'une dictature ultranationaliste, mais un besoin réel d'émancipation identitaire, pour coaguler l'identité embryonnaire d'un futur État-nation. D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'à l'époque la manie des traductions chaotiques était généralisée chez les élites valaques sous la souveraineté de l'Empire Otoman. Un siècle et demi après, l'idée de dépasser les États-nations – ainsi que les littératures nationales – en conformité avec les impératifs trans- ou surnationales de la mondialisation engendrent une autre mise du « protectionnisme » : la défense et la préservation d'un patrimoine menacé par la dévalorisation. Si nous acceptons que la préservation du patrimoine littéraire et culturel d'une nation (soit-elle ou non intégrée dans une union confédérative) doit rester non négociable, on ne doit pas la traiter comme une sorte de reminiscence dispensable, parce que le patrimoine ne peut pas être géré que dans son intégralité totalisante, bien qu'hétérogène.

La logique du « trans- », de « post- » n'a pas de sens en l'absence du terme qu'il faut dépasser. Le postnational ne peut pas être compris en l'absence du national, ni le post-moderne en l'absence du moderne ou la post-humanité en l'absence de l'humain, la post-histoire – en l'absence de l'histoire, le post-industrialisme en l'absence de l'industrialisme, etc. On ne peut pas être inter- ou trans-disciplinaire d'une manière crédible sans être bien situé dans le cadre d'une discipline quelconque. De même, on ne peut pas être bien situé dans la problématique du transnational sans être déjà spécialisé dans (au moins) une littérature « particulière », nationale, régionale ou locale, n'importe. Donc, dévaloriser les littératures nationales c'est dévaloriser leurs identités historiques; une telle uniformisation impliquerait des coûts difficile à mesurer. Car si le projet de l'État-nation moderne a été accusé d'avoir uniformisé beaucoup d'identités locales et régionales (ce qui est vrai), il n'est pas moins vrai que le projet de la mondialisation risque d'uniformiser, lui-aussi, les identités culturelles et littéraires des nations moins fortes : donc, un projet nivélateur à un autre niveau, postmoderne, qui menace maintenant les identités nationales périphériques.

C'est ainsi que l'importance des notions comme « unité », « national », « hiérarchie », « axiologie » ne doivent pas être assimilées à un côté idéologique (voire conservatoire, nationaliste), mais d'une manière pragmatique, qui vise à



équilibrer et à corriger le glissement vers le chaos de la mondialisation, en dépit de la connectivité technologique généralisée. La post-histoire, le post-national, le post-humanisme etc. sont, en plus, des notions assez ambiguës, qui ne peuvent pas être entièrement prises au sérieux. Donc, l'image d'un monde unifié, universellement ouvert, un monde des réseaux sans frontières et sans hiérarchies, reste une illusion utopique (en dépit de ses déterminismes économiques et financières).

On peut parler d'une littérature écrite en roumain et omologuée exclusivement dans le patrimoine national d'un pays. Il n'en est pas moins vrai qu'on peut parler aussi d'une littérature faite par des écrivains roumains nés et formés à l'intérieur des territoires roumains (et après 1859, de l'État roumain), mais qui se sont expatriés et qu'ils avaient écrit après dans les langues des pays d'adoption – pays qui vont les consacrer (ou pas) à l'intérieur de leur système littéraire; il existe aussi le cas des écrivains qui appartiennent aux minorités ethno-linguistiques, qui écrivent dans leur langue maternelle, mais qu'ils sont nés et habitent sur le territoire de l'État roumain (c'est surtout le cas des écrivains hongrois et allemands). Un cas special c'est la poétesse Anna de Noailles, avec une identité multiple – avec une ascendance paternelle roumaine, mais formée et affirmée dans la culture française; en 1925 elle est devenue, avec sa cousine Hélène Vacaresco, la première femme membre de l'Académie Roumaine. Celui qui l'avait personnellement proposé est l'historien nationaliste Nicolae Iorga, ayant comme argument fort l'affirmation de « l'esprit roumain dans une des plus grandes littératures du monde »<sup>3</sup>; question assez vague, mais parfois difficile à ignorer. Enfin, et ce n'est pas le moins important, c'est le cas des écrivains originaires des pays avec des importantes communautés ethniques roumaines (comme l'Ukraine et la Serbie) ou même de langue roumaine (comme la Moldavie).

Ces cas réformulent d'une manière spécifique les rapports entre l'État, la nation et la langue: d'ailleurs, l'identité, comme la conscience nationale, n'est pas un donné; elle est aussi une option. Toutes ces « frontières » de l'identité sont variables et fluctuantes, elle se modifient toujours à travers l'histoire. Donc, on parle ici d'un processus de négociation permanente. Mais ce phénomène-là n'implique pas du tout l'irrélevance du critère national – au contraire, il vient d'intégrer les multiples identitaires, le multilinguisme, la multiethnicité. À cet égard, des écrivains comme Dimitrie Cantemir (mais pas son frère Antioh) et Nicolae Milescu peuvent être considérés en même temps des écrivains russes et roumains, au-delà du fait que leur textes ont été écrits en plusieurs langues. Le savant Nicolae Mavrocordat, prince de Moldavie et de Valachie, a été un polyglotte qui a écrit en grec, mais sur le territoire de la Moldavie. Son appartenance à une seule littérature, soit-elle grecque ou roumaine, est relative

<sup>3</sup> N. Iorga, *Oameni cari au fost [Les disparus]*, édition et notes de Ion Roman, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 268.

et négociable. Le sujet des options identitaires des auteurs reste encore ouvert, lui-aussi. Panait Istrati peut être revendiqué comme écrivain roumain et français à la fois. D'ailleurs, il s'est considéré toujours comme écrivain roumain, même s'il a été validé plutôt par l'historiographie littéraire française, à certaines époques. En échange, Eugène Ionesco a opté pour l'identité française; pourtant, le « caractère roumain » de sa littérature « française » reste toujours disputé. Le cas de Benjamin Fundoianu/Fondane est presque autant compliqué.

Il reste aussi le problème de la diglosie : c'est-à-dire, le cas des auteurs qui écrivent leurs journaux intimes en d'autres langues (comme langues de l'intime). Les journaux de Titu Maiorescu et de Iacob Negruzzi, fondateurs du groupe « Junimea » sont écrits en allemand, tandis que le journal de C. A. Rosetti, la correspondance d'exile, les mémoires et bien d'autres textes des quarante-huitards sont rédigés en français (ce n'est pas seulement le cas des quarante-huitards; quelques décennies plus tard, Alexandru Odobescu et Mateiu Caragiale écrivent toujours des lettres et parfois des journaux intimes en français). Pourtant, ces textes appartiennent eux aussi à la littérature roumaine. Donc, le critère national subsiste en certains cas à travers les langues d'État; de même, il ne peut pas être considéré comme irrelevant ou vétuste, et l'importance de l'acculturation linguistique dans ce processus reste encore un problème à débattre. La « littérature nationale » est un résultat d'un processus historique et identitaire complexe, à plusieurs facteurs. En plus, les re-territorialisations multiples et les changements des frontières ne peuvent pas éliminer l'importance du territoire étatique, voir national, tandis que la mixture et les métissages ethniques ne peuvent pas éliminer le critère ethnolinguistique dominant, avec toutes ses variations.

On parle de l'apparition d'une culture roumaine (daco-romaine ou moldo-valaque) dès l'apparition des premières formes étatiques roumaine, avec une langue roumaine comme langue d'État. Pourtant, il ne faut pas ignorer le fait que la langue roumaine s'est formée, comme langue néo-latine vulgaire, « dans le manteau » de la langue slavone (la langue du culte orthodoxe) et du grec, correspondant à une souveraineté impériale byzantine et, plus tard, otomane et phanariote. Le statut de la propriété intellectuelle est lui-aussi variable. *Les Enseignements de Neagoe Basarab à son fils Théodosie*, déjà évoqués, ne sont pas écrites en roumain; en plus, cet ouvrage n'est pas écrite par le seigneur valaque Neagoe, mais par quelqu'un d'autre, inconnu. Pourtant, elles peuvent être considérées comme le texte fondateur de la littérature roumaine.

D'ailleurs, non seulement la langue roumaine, mais aussi la littérarité (voire l'expressivité littéraire dans le sens moderne de *belles lettres*) est constituée comme telle sous des diverses tutelles : de la religion, de l'histoire ou de la politique. Mais pendant le processus de la modernisation, depuis le grand tournant géopolitique et

culturel vers l'Occident et surtout après la création de l'État national, la littérature roumaine se « territorialise » elle-même, en consolidant et – aussi – en élargissant progressivement ses frontières. Pendant la période du romantisme national quarante-huitard, elle a joué un rôle déterminant dans le processus d'émancipation politique, sociale et identitaire, collective et individuelle (au cours d'une émancipation libérale de l'individu et de la subjectivité individuelle). Mais après cela, pendant la deuxième moitié du XIX-ème siècle, son statut change beaucoup : elle gagne son autonomie esthétique et institutionnelle, à travers le processus d'autonomisation et de spécialisation des domaines qui définit la modernité bourgeoise, laïque et rationaliste.

Enfin, après l'institutionnalisation moderniste de l'art, avec son exclusivisme élitiste, plus radical dans la théorie que dans la pratique littéraire – les transgressions anti-autonomistes (dont les avant-gardes ne représentent qu'une dimension parmi les autres) viennent de modifier les règles du jeu. Elles vont changer en profondeur la fonction de la littérature même, en l'ouvrant vers le document existentiel, vers la culture populaire et vers les nouveaux moyens de communication. La démocratisation suit et dépasse l'isolement « aristocratique » de la littérature et des arts.

Mais la littérature roumaine reste toujours une « petite littérature » dans le « système mondial moderne » ou dans la « république mondiale des lettres ». Les difficultés et les complexes qui résultent de cette condition sont décrites d'une manière assez convaincante par Pascale Casanova dans *La République mondiale des Lettres* (où elle invoque, entre autres – à côté des écrivains tels que Milan Kundera, C. F. Ramuz, Samuel Beckett, Saulius Kondrotas, Miroslav Krleža, István Bibó, etc. – le cas de Cioran). Le besoin d'assimilation (par un espace culturel civilisateur) et celui de différenciation (« l'affirmation à partir nottament d'une revendication nationale ») coexistent parfois avec un sentiment de pauvreté identitaire. « La petitesse, la pauvreté, le retard, la marginalité de ces univers littéraires rendent les écrivains qui en sont membres proprement invisibles, imperceptibles au sens propre du terme, pour les instances littéraires internationales; invisibilité et éloignement qui n'apparaissent jamais aussi bien qu'aux écrivains de ces pays qui, occupant des positions internationales dans ces univers nationaux, peuvent évaluer précisément la place de leur espace dans la hiérarchie tacite et implacable de la littérature mondiale. »<sup>4</sup> En contrepartie, la grande *Histoire...* de G. Călinescu développe un discours compensatoire sur la potentielle grandeur de cette (apparemment) petite littérature : le chapitre final, *Le spécifique national*, finit par une proposition caractéristique : « Il y a aussi des grands hommes qui naissent en Moldavie! »

<sup>4</sup> Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, ed. revue et corrigée, Paris, Seuil, 2008, pp. 262-263.

La notion de tradition littéraire doit être aussi comprise comme une notion à « géométrie variable », ayant un caractère pluriel, interdépendent, dynamique. Pourtant, quelle que soit l'importance prêtée aux éléments historiques, politiques, sociales, institutionnels – bref, contextuels –, le besoin d'un scénario explicatif – et aussi intégrateur – unitaire reste toujours présent quand on parle d'un projet d'histoire littéraire nationale. De même, autant qu'on peut relativiser le concept de valeur littéraire, le besoin d'hierarchisation subsiste toujours (car cette notion a aussi un caractère patrimonial et joue un rôle de filtre culturel indispensable pour une communauté). En synthèse, on peut dire que, indépendamment du type de scénario qu'on peut adopter, une telle histoire de la littérature roumaine comme projet (national) ne peut pas ignorer l'idée d'unité et de totalité, ni l'axiologie. Elle est la « carte de visite » d'une culture et un discours légitimateur « pour l'intérieur », ainsi que « pour l'extérieur », par ses valeurs et son image physiologique, un discours-cadre pour la mise en scène d'un patrimoine culturel et d'une archive identitaire complexe.

Le concept de la littérature est lui-aussi un concept « à géométrie variable » – comme celui de la « littérature nationale ». Ayant son propre historicité, il ne peut pas être séparé du critère historique; il y a beaucoup de cas où la valeur littéraire des textes n'est pas un élément définitoire, mais c'est l'importance historique qui prend le dessus.

Enfin, la valeur littéraire (esthétique au sens le plus large du terme) doit rester un critère non négociable, au delà des grilles multiculturalistes contemporaines et des idéologies normatives plus ou moins « politiquement correctes ». Quoique limitatif, le projet unificateur de Călinescu ne doit pas être abandonné, mais élargi et diversifié.

Cependant, l'élaboration d'une histoire de la littérature roumaine « depuis ses origines jusqu'à nos jours » semble être devenue – c'est vrai – une démarche beaucoup plus difficile que celle de 1941. Il est, en fait, presque impossible pour les ressources d'un seul auteur. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas encore besoin de nouvelles synthèses totalisantes, mises à jour du point de vue méthodologique. Pourtant, d'un autre côté, il existe toujours une méfiance à l'égard des narrations totalisantes, soit-elles historiques, nationales ou esthétiques. Elles sont dénoncées comme « totalitaires » et on les oppose souvent au développement horizontal des réseaux culturelles transnationales, ainsi qu'un fragmentarisme *ad libitum*. Mais une conception exclusive, type « ceci tuera cela », n'est pas du tout désirable. Il serait mieux qu'elles coexistent.

Pour finir, il faut préciser qu'un tel projet existe dans la culture roumaine d'aujourd'hui : il s'agit du *Dicționarul General al Literaturii Române* [*Dictionnaire Général de la Littérature Roumaine*], sous la direction d'Eugen Simion, réalisé par un

collectif de chercheurs de l'Institut d'Histoire et de Théorie Littéraire de l'Académie Roumaine. Un dictionnaire défini par un concept inclusif de littérature nationale, qui réunit non seulement les écrivains de langue roumaine, mais aussi des écrivains originaires du territoire roumain qui écrivent dans d'autres langues. Évidemment, un dictionnaire littéraire, bien que général, n'est pas une histoire de la littérature; mais l'unité en diversité d'une littérature nationale peut-être redéfinie à partir d'une telle inclusivité, comme – Călinescu a raison – emblème et « histoire des valeurs ».

### Bibliographie

- CĂLINESCU, G., *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*L'histoire de la littérature roumaine depuis ses origines jusqu'à nos jours*], București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1941.
- MARTIN, Mircea, G. Călinescu și „complexele” literaturii române [*G. Călinescu et les «complexes» de la littérature roumaine*], București, Editura Minerva, 1981.
- IORGA, N., *Oameni cari au fost* [*Les disparus*], édition et notes de Ion Roman, vol. II, București, Editura pentru Literatură, 1967.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des Lettres*, ed. revue et corrigée, Paris, Seuil, 2008.
- SIMION, Eugen (coord.), *Dicționarul General al Literaturii Române* [*Dictionnaire Général de la Littérature Roumaine*], I-VIII (A-Z), 2ème édition revue et mise à jour, București, Academia Română, Editura Muzeul Literaturii Române, 2016-2021.

BENJAMIN FONDANE,  
PAUL CELAN ET NORMAN MANEA.  
TROIS FRÈRES DE LAIT NOIR

Gisèle Vanhese\*

---

*Benjamin Fondane, Paul Celan and Norman Manea. Three Black Milk Brothers*

*Abstract:* In this essay, we study the presence of Benjamin Fondane in the work of Paul Celan, especially in *Gespräch im Gebirg* (*Dialogue dans la montagne*). Starting from the interesting hypothesis of Norman Manea — the interlocutor of Celan would in fact be Fondane — we adduce further proof to his considerations while expanding our research to *Stimmen* from the collection *Sprachgitter* and *Vor dein spätes Gesicht* from the collection *Atemwende*, texts that Norman Manea did not consider. Finally we point out to the intertextual relations that exist between the poetry of Benjamin Fondane and that of Paul Celan and Yvan Goll while relying our philological analysis on the textual indices disseminated in their works, indices toward which criticism has not pointed up to the present time.

*Keywords:* exile, poetry, Romanian migrant literature, intertextuality, Romania.

---

Parlant de la littérature de l'exil et, plus en général, de la littérature roumaine migrante, Eugen Simion fonde ses réflexions sur la célèbre photographie de 1977 qu'il intitule « Trois Roumains place Füssenberg » et qui réunit Eugène Ionesco, Emil Cioran et Mircea Eliade. Si cette trilogie a joué un rôle fondamental dans la littérature de la modernité, c'est aujourd'hui à une autre trilogie que nous consacrerons notre étude: Benjamin Fondane, Paul Celan et Norman Manea, trois auteurs qui ont choisi les risques et l'ambivalence du départ définitif comme leurs prédécesseurs. Nous voudrions montrer comment, à travers la dialectique du proche et du lointain, leurs œuvres – en particulier celle de Fondane et celle de Celan – se répondent comme en un labyrinthe traversé de mille échos.

Lorsque Fondane écrit, en 1943, à Jean Paulhan « ma poésie ne sera lue que vers 1980 »<sup>1</sup>, il semble prophétiser la redécouverte, sinon la découverte, de son œuvre par

---

\* Università della Calabria [University of Calabria], Italy, gisele.vanhese@unical.it

<sup>1</sup> Benjamin Fondane, « Écrire sur la poésie 33-34 », inédit, *Cahiers Benjamin Fondane*, no. 7, 2004, p. 54.

les générations de lecteurs et de critiques qui l'ont suivi. L'essai de Norman Manea *Dincolo de munți. Ascensiune preliminară în posteritatea Celan-Fondane* [*Au-delà de la montagne. Ascension préliminaire dans la postérité Celan-Fondane*]<sup>2</sup> nous semble en ce sens exemplaire. En effet, Fondane devient – pour Manea – l'interlocuteur privilégié de Celan dans *Gespräch im Gebirg, Dialogue dans la montagne* comme le traduit Jean Launay, prenant la place d'Adorno ou de Mandelstam que les critiques ont le plus souvent indiqués pour le personnage de Groß. Fondane y apparaît comme l'aîné, celui qui guide le cadet, *Klein*, en une sorte de reprise de la rencontre entre Dante et Virgile, mais ici dans un paysage désolé de destruction et de douleur où ne brille aucune lueur de paradis:

Firavul, tăcutul, scundul care se ascunde sub umbra unduită, ca apele Senei, continuă să-i vorbească celui înalt, cu pletele înalte și umbra înaltă, fumurie, fumegoasă, fumigenă, Klein vorbește lui Gross (*Laptele Negru*, p. 477).

Le frère, le taciturne, le petit qui se cache sous l'ombre ondoyante, semblable aux eaux de la Seine, continue à parler au longiligne, à la longue chevelure, à l'ombre longue, fuligineuse, fumante, fumigène, Klein parle à Groß (*Au-delà de la montagne*, p. 131).

### Paul Celan et Benjamin Fondane dans l'ombre du gouffre

*Gespräch im Gebirg* (1960) est l'un des rares textes en prose (si l'on fait exception des poèmes en prose écrits en roumain) de Paul Celan et l'un des plus mystérieux aussi, qui a suscité de nombreuses exégèses. Partant d'un fait biographique, une rencontre manquée entre Celan et Adorno dans la montagne des Grisons, le texte propose un dialogue entre Klein et Groß. Si Klein coïncide avec le Je du narrateur, le Tu a été tour à tour identifié avec Adorno ou Mandelstam et même avec un Je dédoublé auquel l'auteur s'adresserait (comme dans de nombreux poèmes). Sans doute Celan a-t-il pensé, dans un premier moment, à sa rencontre manquée avec Adorno, en août 1959, près de Sils-Maria. On peut toutefois induire que la volonté d'enlever toute référence topographique précise dans la dernière version publiée vise à créer en quelque sorte un espace ouvert à une pluralité d'interprétations.

L'hypothèse, extrêmement suggestive, que Norman Manea nous propose dans *Dincolo de munți*, est que le Tu, c'est-à-dire Groß, « l'aîné », est B. Fundoianu. Par quels chemins Manea est-il arrivé à cette affirmation? Citons les arguments

<sup>2</sup> Norman Manea, *Dincolo de munți (Ascensiunea preliminară în posteritatea Celan-Fondane)*, in *Laptele negru*, București, Editura Hasefer, 2010, pp. 443-545; *Au-delà de la montagne (Ascension préliminaire dans la postérité Celan-Fondane)*, in *La cinquième impossibilité*, traduit du roumain par Marily Le Nir et Odile Serre, Paris, Éditions du Seuil, 2013, pp. 99-132.



tels qu'ils apparaissent au fil du texte. Les interlocuteurs sont tous les deux Juifs, issus d'un même espace géographique et culturel. Fondane est né à Jassy et Celan à Czernowitz, à vingt-deux ans de distance (« un quart de vie » de différence)<sup>3</sup>. Deux noms « imprononçables »<sup>4</sup> – Paul Antschel et Benjamin Wechsler – que Manea qualifie de « Nume tatuat, în cele din urmă, pe pielea paginii, de destinul martiriului » (« Noms tatoués sur la peau de la page, finalement, par le destin du martyr »)<sup>5</sup>. Le même choix exilique de la France: « În Parisul de unde Fondane fusese trimis spre rugul crematoriilor, Sena va stinge neliniștea și versul lui Celan »<sup>6</sup> (« Dans le Paris d'où Fondane fut envoyé au bûcher des fours crématoires, la Seine éteindra l'inquiétude et la poésie de Celan »). Manea reprend aussi le premier vers du poème VI de *Cîntece simple: Mărior*, du recueil fondanien *Priveliști*, que Celan aimait citer à Bucarest: « Și va veni o seară când voi pleca de-aici »<sup>7</sup> (« Et un soir viendra où je partirai d'ici ») pour constater que « Traseul biografic și spiritual al lui Fundoianu-Fondane precede, prefigurează pe cel al lui Celan. Exilul dinaintea de exil al exilaților care erau fiecare marca premiza exilului propriu-zis »<sup>8</sup> (« L'itinéraire biographique et spirituel de Fundoianu-Fondane précède, préfigure celui de Celan. L'exil d'avant l'exil des exilés qu'ils étaient tous deux signait les prémices de l'exil proprement dit »<sup>9</sup>). Leur rencontre a lieu dans la montagne au crépuscule: « Un soir, le soleil, et pas seulement lui, avait disparu »<sup>10</sup> où la restriction, qui sera répétée plus loin dans le texte, se réfère d'emblée à la tragédie de la Shoah et au monde disparu de ses victimes. Groß-I'ainé (Fondane selon l'hypothèse de Manea) descend de la montagne et vient à la rencontre de Klein-Celan pour commencer un dialogue posthume qui a lieu « unterm Gewölk »<sup>11</sup> « sous la nuée (le nuage de cendre des exterminés) ». À cause d'une technique de brouillage, sur laquelle nous reviendrons, il est parfois difficile d'attribuer les répliques à l'un ou à l'autre des actants. Ambivalence qu'a voulue le poète et que nous avons tenté de déchiffrer et d'approfondir selon notre propre perspective. Nous voudrions en effet montrer que l'hypothèse de Manea – l'interlocuteur de Celan est Fondane – nous semble

<sup>3</sup> Paul Celan, *Gespräch im Gebirg / Entretien dans la montagne*, Traduit de l'allemand par Stéphane Mosès. Suivi de *Quand le langage se fait voix* par Stéphane Mosès, Paris, Verdier, 2001, p. 11.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>5</sup> Ibidem, p. 105.

<sup>6</sup> Norman Manea, *op. cit.*, p. 449.

<sup>7</sup> B. Fundoianu, *Opere*, I, *Poezia antumă*, éd. de Paul Daniel, George Zarafu et Mircea Martin, étude introductive de Mircea Martin, postface de Ion Pop, chronologie de la vie et de l'œuvre par Roxana Sorescu, București, Editura Art, 2011, p. 54.

<sup>8</sup> Norman Manea, *op. cit.*, pp. 450-451.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 106.

<sup>10</sup> Paul Celan, *op. cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 8.



pertinente en nous basant sur des aspects du texte que le critique n'a parfois pas complètement relevés. Nous tiendrons compte, par ailleurs, de l'observation de Jean-Pierre Lefebvre à propos du *Dialogue dans la montagne*: « chaque détail ici devrait être pesé et repesé »<sup>12</sup>. Il considère en effet que ce texte est l'un des plus cryptiques de Celan. Notre lecture s'inscrit ainsi dans une tentative plus générale de son déchiffrement visant à éclairer des « détails » que d'autres exégètes, comme Manea et Lefebvre, n'ont pas réussi à éclaircir.

Dans les onze répliques du *Dialogue*, précédées d'un tiret, dont la dernière – appartenant au même interlocuteur – est structurée en trois parties introduites elles aussi par un tiret, six répliques appartiennent à Klein et cinq à Groß. À travers elles, se révèle la personnalité des deux dialogants. Dès la première réplique, Klein met en évidence que Groß vient de loin: « Tu es venu de loin, tu es venu jusqu'ici ... »<sup>13</sup>. En fait, Fondane revient du royaume de l'Au-delà. Un peu plus loin, dans la cinquième réplique, Klein reprendra la même expression pour se l'attribuer: « Puisque je suis venu de loin, puisque je suis venu comme toi ». Celan souligne ici, comme dans tout le texte, l'identité spéculaire entre les deux actants. On peut par ailleurs penser que si Groß est un revenant, Klein est un survivant fantôme et que leur dialogue est celui entre deux ombres, « o convorbire a tăcerii »<sup>14</sup> selon Manea. Nous pensons que Celan se réfère explicitement à la mort de Fondane à Auschwitz lorsqu'il lui fait dire, dans la dixième réplique, « moi avec mon heure, l'imméritée »<sup>15</sup>, expression qui indique le moment de son assassinat. Cette expression ne peut en aucun cas convenir à Adorno comme le soutient Jean-Pierre Lefebvre, qui pense que le passage renvoie à « l'aliénation fondamentale du juif Gross-Adorno dans la culture allemande trop allemande (dans le combiné terrible métaphysique + nature) »<sup>16</sup>. Quant à Celan même, on sait qu'Henri Meschonnic précisait, à propos du silence dans sa poésie, qu'« il ne va pas vers la mort, il en vient ». De son côté, Dennis J. Schmidt affirme que « Celan écrit comme s'il allait vivre après sa mort »<sup>17</sup>. N'est-ce pas la même impression que nous ressentons à la lecture de la *Préface en prose* de Fondane? Dans les deux textes, c'est comme si le Je poétique, encore vivant, nous parlait déjà de l'au-delà.

Dans la quatrième réplique, Groß reconnaît que le langage, avec lequel ils ont dû écrire leur œuvre, n'est pas le leur car il n'accorde pas de place au Je et au Tu (Celan

<sup>12</sup> Jean-Pierre Lefebvre, « Parler dans la zone de combat », *Europe, Paul Celan*, no. 861-862, p. 180.

<sup>13</sup> Paul Celan, *op. cit.*, p. 13.

<sup>14</sup> Norman Manea, *op. cit.*, p. 483.

<sup>15</sup> P. Celan, *op. cit.*, p. 15.

<sup>16</sup> Jean-Pierre Lefebvre, *op. cit.*, p. 187.

<sup>17</sup> Dennis J. Schmidt, *Reading of Paul Celan*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994, p. 124.

se référant ici aux célèbres déclarations de Buber): « un langage qui n'est fait ni pour toi ni pour moi – car, je le demande, pour qui est-elle conçue, la terre, elle n'est conçue dis-je, ni pour toi ni pour moi –, un langage, eh bien oui, sans Je et sans Tu »<sup>18</sup>. Commentant le passage de *Dialogue dans la montagne*, Manea observe: « Este vorba de amușirea limbajului nu doar “corrupt” de real, cum spune Adorno, ci de-a dreptul ars în bezna realului » ( « il est question du mutisme du langage, “corrompu” par le réel, comme le dit Adorno, mais aussi brûlé, précisément, dans les ténèbres du réel »). Poussant à l'extrême cette réflexion sur le langage dialogique, qu'il développera dans *Le Méridien*, Celan arrive à déclarer qu'il n'y a pas « de différence de principe entre une poignée de main et un poème »<sup>19</sup>. Affirmation que semble anticiper l'auteur d'*Ulysse*, pour qui seul le dialogue peut vaincre la solitude et la dérégulation de l'homme dans la société moderne:

si quelqu'un se trompait d'escalier, de porte,  
 et apportait, ne fût-ce que pour un rien de temps,  
 une poignée d'odeur humaine  
 à ce gardien de phare quasi fou de terreur?<sup>20</sup>

### Migrations textuelles

C'est encore la même réplique de Groß qui condense l'une des grandes méditations du texte sur la poésie: « car je le demande, pour qui est-elle conçue, la terre, elle n'est conçue, dis-je, ni pour toi ni pour moi »<sup>21</sup>. Affirmation que Celan, s'opposant ici violemment à Heidegger, avait déjà développée précédemment avec « Car le Juif et la nature, cela fait deux »<sup>22</sup> et ses causes: il a comme une taie devant – ou mieux derrière – les yeux qui l'empêche d'en contempler les splendeurs en elles-mêmes. De son côté, Mircea Martin a décelé, dans la poésie fondanienne, une désacralisation de la nature car « l'espace du poème est rarement chez lui un espace de l'épiphanie et de la révélation »<sup>23</sup>. C'est dans ce sens qu'il qualifie Fondane d'anti-Blaga<sup>24</sup> pour son évocation d'une nature sans mystère:

<sup>18</sup> Paul Celan, *op. cit.*, pp. 13-15.

<sup>19</sup> Paul Celan, « Brief an Hans Bender. Lettre à Hans Bender », in *Le Méridien et autres proses*, traduit par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 44.

<sup>20</sup> Benjamin Fondane, *Le Mal des Fantômes*, Paris, Verdier, 2006, p. 53.

<sup>21</sup> Paul Celan, *Gespräch im Gebirg...*, ed. cit., pp. 14-15.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 11.

<sup>23</sup> Mircea Martin, « Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane) », *Euresis, Cahiers roumains d'études littéraires*, no. 1-2, 1994, pp. 89-100.

<sup>24</sup> Le critique note que mystère et révélations traversent pourtant la poésie de Fondane, mais c'est pour révéler le chaos et l'agressivité de la nature. (Ibidem, p. 90)

il prend parfois plaisir à la dépouiller non seulement de ses symboles, mais aussi de ses significations. Ainsi se crée les prémisses d'un vide sémantique, d'un vide métaphysique. En remplaçant parfois la matérialité concrète des éléments naturels par leur nom abstrait, en effaçant par ailleurs l'auréole mythique du paysage, le poète renonce aux prestiges déjà acquis de la poésie.<sup>25</sup>

Paul Celan, qui possédait de profondes connaissances en botanique, s'arrête en particulier sur deux éléments qui retiennent notre attention. L'un est le lis turban (« der Türkenbund »)<sup>26</sup>, « dit aussi lis turc, ou martagon [...] qui a quelque chose d'oriental, de tatare, mais aussi de luxuriant et menaçant, d'obscènement sexuel »<sup>27</sup>. Cette fleur va s'inscrire explicitement dans l'après-texte celanien vu qu'Ingeborg Bachmann la reprendra dans l'épisode de son roman *Malina* relatant un rêve sur la déportation des Juifs. Épisode qui, comme celui des *Secrets de la princesse de Kagran*, est imprégné par la présence occulte de Celan:

In den vielen Baracken, im hintersten Zimmer, finde ich ihn, er wartet dort müde auf mich, es steht ein Strauß Türkenbund in dem leeren Zimmer, neben ihm, der auf dem Boden liegt, in seinem schwärzer als schwarzen siderischen Mantel, in dem ich ihn vor einigen tausend Jahren gesehen habe.<sup>28</sup>

Dans la partie la plus reculée d'un des innombrables baraquements, je le trouve enfin, il m'attend, fatigué, il y a un bouquet de lys martagon dans la pièce vide, à côté de lui qui est couché sur le sol, roulé dans ce manteau sidéral plus noir que nature que je lui ai vu, voilà des millénaires.<sup>29</sup>

L'autre élément naturel cité est la raiponce (« die Rapunzel »). Commentant ce terme, Jean-Pierre Lefebvre observe que « La “campanule raiponce” est une fleur bleue commune [...] mais le mot désigne pour la plupart des germanophones une salade de blé (la mâche, ou doucette) »<sup>30</sup>. Il est étonnant que, de son côté, Fondane cite la laitue dans un poème d'*Ulysse* – « laitues fraîches vous vous êtes tues »<sup>31</sup> – où est évoquée justement sa ville natale en Moldavie:

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> Paul Celan, *op. cit.*, p. 10.

<sup>27</sup> Jean-Pierre Lefebvre, *op. cit.*, p. 181.

<sup>28</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991, p. 202.

<sup>29</sup> Ingeborg Bachmann, *Malina*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 159.

<sup>30</sup> Jean-Pierre Lefebvre, *op. cit.*, p. 181.

<sup>31</sup> Benjamin Fondane, *Poèmes retrouvés 1925-1944. Édition sans fin*. Présentation de Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2013, p. 100.

Je viens d'une petite ville blanche où pissaient les vaches  
 les héliotropes débordaient le soutien-gorge des haies,  
 une odeur de soleil qui s'est lavé à l'eau  
 des fourmis longuement marchaient sur les mains calmes  
 une chèvre broutait du lait  
 laitues fraîches vous vous êtes tues,  
 la chair était si calme  
 ville de petits juifs accrochés à l'air.<sup>32</sup>

Je viens d'une petite ville blanche où pissaient les vaches  
 les soleils débordaient le soutien-gorge des haies,  
 une odeur de matin qui s'est lavée à l'eau  
 des fourmis longuement marchaient sur les mains calmes  
 une chèvre broutait du lait  
 laitues fraîches vous vous êtes tues,  
 la chair était si calme –  
 ville de petits juifs accrochés à l'air.<sup>33</sup>

Citons encore, toujours dans *Ulysse*, « sans épuiser leur feuille de laitue »<sup>34</sup> ainsi que dans *L'Exode*: « l'heure où la laitue a la voix si douce »<sup>35</sup>. Si nous ne pouvons démontrer un lien intertextuel explicite entre la laitue fondanienne et la raiponce celanienne, nous pensons que le substantif « laitue » accompagné de l'adjectif « douce » a, par ailleurs, migré dans un vers d'Yvan Goll « Et la laitue douce de l'espérance / Entre les pavés tout usés » comme nous l'avons mis précédemment en évidence.

Dans la longue et ultime réplique de Klein, il semble que Celan ait laissé un dernier signe se référant à Fondane et à leur origine commune – non seulement juive mais aussi roumaine. En effet, dans la phrase « et l'étoile – car, oui, elle brille à présent au-dessus de la montagne – si elle veut y entrer, elle devra célébrer ses noces », il y a certainement une référence à l'étoile que les Juifs devaient porter durant la guerre. Ou à celle du shabbat comme le pense Manea<sup>36</sup>. Toutefois le fait qu'elle soit insérée dans le paysage révèle qu'il s'agit aussi de l'étoile comme astre. L'association de l'étoile et des noces est troublante car ce binôme apparaît dans la

<sup>32</sup> Ibidem, p. 154.

<sup>33</sup> Benjamin Fondane, *Le Mal des Fantômes*, ed. cit., pp. 24-25.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 100.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>36</sup> N. Manea, *op. cit.*, p. 473.

célèbre ballade roumaine *Miorița*. Fondée sur le substrat folklorique, en particulier la croyance selon laquelle une étoile filante est en fait une âme quittant la terre, elle narre comment un pasteur transmute sa propre mort en noces. Nocés que Lucian Blaga qualifie de « mioritiques ». Si Fondane connaissait certainement la ballade, nous pensons que Celan ne pouvait l'ignorer lui aussi. Certes il envisage cette association mythique dans une autre perspective, mais il n'en reste pas moins qu'elle fonctionne – pour nous – comme un signe indiciel de la provenance géographique des deux errants qui dialoguent, ce qui permettrait d'exclure Adorno, Gershom Scholem, Mandelstam ou tout autre interlocuteur qui ne soit pas roumain.

Jean-Pierre Lefebvre trouve « énigmatique » l'expression « wie zuvor » dans « ils sont langue et bouche, ces deux-là, comme auparavant »<sup>37</sup> c'est-à-dire « comme avant », « comme autrefois ». Les deux interlocuteurs « arrivent comme des cousins qui de toute façon se sont déjà parlé, se parlaient *in petto* avant même de se trouver là » remarque Jean-Pierre Lefebvre. Nous pensons qu'il ne s'agit pas seulement d'un dialogue intérieur, comme le croit le critique, mais aussi d'un dialogue intertextuel. Dialogue avec Fondane que Celan avait commencé bien avant. À plusieurs reprises, Celan se souvient en effet, dans sa correspondance avec Petre Solomon, de cet aîné dont il aime citer un vers de *Cîntece simple: Mărior* – « Și va veni o seară când voi pleca de-aici » (« Et un soir viendra où je partirai d'ici »)<sup>38</sup> en le déformant quelque peu. Le 12 mars 1948, il lui écrit : « De când am realizat ceea ce ne-a propus acel vers al lui Fundoianu, răsucit pe neînțeleșul tău și al meu, am avut câteva zeci de ocazii, oferite de tot atâtea absențe sau prezențe înregistrate cu pumnii la tâmple, pentru a mă gândi la tine și la ceilalți »<sup>39</sup> (« Depuis que j'ai réalisé ce que nous a proposé ce vers de Fundoianu transformé selon mon incompréhension et la tienne, j'ai eu des dizaines d'occasions, offertes par tant d'absences ou de présences enregistrées les poings aux tempes, pour penser à toi et aux autres »).

Il est beaucoup plus étonnant de trouver, quatorze ans plus tard, une allusion au même vers de Fundoianu, dans une lettre – écrite en roumain à Solomon – datée du 8 mars 1962 et envoyée de Paris : « Îți aduci aminte de poezia lui Benjamin Fundoianu: “Și va veni o vreme”? Pe care, glumind, o completam: ... vom zili de-aici –? Da, va veni o zi, cu soare și cer, *ici-bas* »<sup>40</sup> (« Te rappelles-tu la poésie de Benjamin Fundoianu: “Et un temps viendra”? Que, plaisantant, nous complétions :

<sup>37</sup> Paul Celan, *Gespräch im Gebirg...*, p. 12.

<sup>38</sup> B. Fundoianu, *Opere*, I, *Poezia antumă*, ed. cit., p. 160.

<sup>39</sup> Petre Solomon, *Paul Celan. Dimensiunea românească* [*Paul Celan. La dimension roumaine*], Bucușești, Editura Kriterion, 1987, p. 209.

<sup>40</sup> Ibidem, p. 217.

“nous nous ajourerons d’ici”? Oui, un *jour* viendra, avec soleil et ciel, *ici-bas* »). Toute la lettre est traversée par la nostalgie pour les amis roumains et pour le lieu natal. Dans ce contexte, le vers de Fundoianu, que cite Celan, rappelle par sa déformation la « belle saison des calembours »<sup>41</sup> de Bucarest et, par son contenu, la voie de l’exil que Celan a suivie, à la suite du poète moldave. Composé en 1922 et publié d’abord en 1926 dans une revue, le sixième poème de *Cântece simple: Mărior* est inséré dans le premier recueil de Fundoianu, *Priveliști*:

Și va veni o seară când voi pleca de-aici,  
 fără să știi prea bine unde mă duc și nici  
 de vine putrezirea, sau încolțirea vine.  
 Tăcerea se va pune ca un pământ pe mine.  
 Știu, o să vii în seară ca de-obicei, s-aduci  
 pe tine umbra rece a frunzelor de nuci.  
 Vei înțelege-ndată că-s dus, din nemișcare,  
 la capul meu rămasă, ca-ntâia lumânare.  
 N-ai să întrebi pe nimeni de ce-ți sunt de prisos  
 genunchii coțți, cerceii și sufletul frumos.  
 Taci! pentru noi priveliști se cer alte cuvinte.  
 Mai bine-n tine, surde, aducerile-aminte,  
 tumult. Dar ca un țipăt într-însul: te iubesc –  
 și aș iubi o piatră cu scrisul ovreiesc.  
 Toamna, în cimitirul urban din bariere,  
 pune tristețea-n lespezi a stupilor cu miere,  
 și în priviri, cârceii pământului rotund –  
 și nu pot mai departe de moarte să m-ascund.<sup>42</sup>

Et un soir viendra où je partirai d’ici,  
 sans trop savoir vers quel endroit ou si  
 je vais pourrir, ou si je vais renaître.  
 La terre de silence me recouvrira.  
 Je sais, tu viendras toujours, le corps enveloppé  
 de l’ombre froide des feuilles des noyers.  
 Tu comprendras déjà que je suis parti,

<sup>41</sup> Ibidem, p. 210.

<sup>42</sup> B. Fundoianu, *Opere*, I, *Poezia antumă*, ed. cit., p. 160.

à mon chevet restée, comme la première bougie.  
 Sans demander pourquoi sont inutiles  
 tes genoux mûrs, ou tes boucles d'oreilles, ou même ta belle âme.  
 Tais-toi ! Aux paysages nouveaux, d'autres paroles.  
 Plutôt les souvenirs sourds, en toi,  
 tumulte. Mais comme un cri dedans: je t'aime –  
 et j'aimerais une pierre à lettres hébraïques.  
 L'automne, au cimetière entre les barrières,  
 verse la tristesse du miel dans toutes les pierres  
 et met dans les regards les vrilles de la terre –  
 et déjà je ne puis me cacher à la mort.<sup>43</sup>

### D'Ulysse au Dialogue dans la montagne

Un poème de Fondane annonce déjà – ce qui n'a pas encore été souligné – le statut énonciatif indécidable du *Dialogue dans la montagne* de Celan, texte « où la succession des Je semble se rapporter chaque fois à un autre locuteur, sans que l'on saisisse si cette multiplicité de voix qui disent Je se réfère ou non à un sujet unique qui les engloberait »<sup>44</sup>. Il s'agit du dernier poème d'*Ulysse*. Nous reproduisons la disposition des vers telle qu'elle apparaît dans l'édition de Paris-Méditerranée et dans celle de Verdier:

Ulysse, il nous faudra nous quitter; la terre cesse...  
 Les rats, depuis longtemps, nous ont rongé les cordes,  
 et les mouettes picoré la cire de nos oreilles –  
 Liés par nous-mêmes, c'est trop!  
 Veux-tu que l'on se jette à la mer – librement?  
 J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue!<sup>45</sup>

Comme plus tard Celan dans son *Dialogue dans la montagne*, Fondane opère un brouillage en ce qui concerne l'identité des locuteurs de chaque réplique, que les blancs – homologues aux tirets chez Celan – isolent. L'alternance des répliques attribuerait à Ulysse le dernier vers – « J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue!.. ». Pourtant, nous y entendons aussi la voix de Fondane, la même qui résonne dans

<sup>43</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>44</sup> Stéphane Mosès, *Quand le langage se fait voix*, in Celan, *op. cit.*, 2001, p. 27.

<sup>45</sup> Benjamin Fondane, *Le Mal des Fantômes*, ed. cit., pp. 24-25.

la préface du *Baudelaire* avec « Un bateau m'attend quelque part ». Est-ce dû à un phénomène de dédoublement où Fondane dialoguerait avec lui-même comme chez Celan, dont Jean-Pierre Lefebvre étudie – dans le *Dialogue dans la montagne* – « le dialogisme contradictoire à l'œuvre dans ce texte parfois lu comme une sorte de pur monologue intérieur entre deux instances abstraites de l'unité existentielle réelle »?<sup>46</sup> Ou n'y a-t-il pas une influence de la disposition du poème fondanien telle qu'elle se présentait dès la première édition d'*Ulysse*, où le premier vers suivi d'un blanc entraîne – dans le jeu des répliques – que le dernier vers soit prononcé effectivement par le Je poétique. Cette disposition est maintenue dans toutes les versions manuscrites et la publication de 1933:

Ulysse, il nous faudra nous quitter; la terre cesse...

il y a belle lurette que les rats ont rongé nos cordes  
et les mouettes picoré la cire de nos oreilles –

liés par nous-mêmes, c'est trop!

Veux-tu que l'on se jette à la mer – librement?

J'ai hâte d'écouter la chanson qui tue!...<sup>47</sup>

Dans le premier vers le poète s'adresse à Ulysse (ou à son double ulyssien): en fait le recueil s'achève et, avec lui – semble-t-il – le monde même, selon la perspective apocalyptique qui hante l'imaginaire fondanien. L'allusion aux cordes et à la cire est une référence au substrat homérique que Fondane transforme librement. Désormais les obstacles à l'écoute du chant sirénique n'existent plus: les cordes, qui retenaient Ulysse au mât du navire, ont été rongées par les rats et la cire qui bouchait les oreilles a été picorée par les mouettes. Le Nous indique que ces obstacles concernaient aussi bien Ulysse que l'auteur lui-même. L'avant-dernière réplique est proférée par Ulysse dans la version de 1933: « Veux-tu que l'on se jette à la mer – librement? ». Monique Jutrin y voit une influence chestovienne: « En vérité, si l'on suit la logique du poème, on comprend qu'il ne s'agit pas d'un désir de mourir, mais d'un refus de la finitude, d'une révolte contre la mort, telle qu'elle s'impose à l'homme »<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> Jean-Pierre Lefebvre, *op. cit.*, p. 177.

<sup>47</sup> Benjamin Fondane, *Poèmes retrouvés 1925-1944*, ed. cit., p. 196.

<sup>48</sup> Monique Jutrin, « Ulysse, poésie et destin », *Europe*, no. 827, 1998, p. 76.



Enfin, le dernier vers – « J’ai hâte d’écouter la chanson qui tue!... » – est prononcé par le poète lui-même dans cette version, un Je poétique qui aurait renoncé aux précautions frileuses et frauduleuses du texte homérique (écouter sans en subir les conséquences mortelles car Ulysse est lié au mât) pour affronter pleinement l’épreuve du chant sirénique. Qu’il s’agisse de séduction est clairement exprimé par la hâte de l’élan. Écho à la fois de l’appel rimbaldien du *Bateau ivre*, lui aussi chargé d’érotisme – « L’âcre amour m’a gonflé de torpeurs enivrantes. / Ô que ma quille éclate ! Ô que j’aille à la mer! »<sup>49</sup> – et du dernier *Voyage* de Baudelaire<sup>50</sup>. Ce désir de mort est aussi une invitation à la stupeur et à la merveille: « Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau!* ». Rimbaud a repris l’exploration baudelairienne, pour ramener, avec *Le Bateau ivre*, les visions extrêmes de l’Inconnu. Elles apparaissent comme sa *Nova Terra*: « et j’ai vu quelquefois ce que l’homme a cru voir » écrit l’auteur des *Illuminations*.

Fondane va continuer cette exploration des profondeurs. Pour lui, « c’est le chant des sirènes – affirme Monique Jutrin – qui marque [...] la rencontre avec l’expérience du gouffre »<sup>51</sup>. Et si ce chant est mortel pour Fondane, il s’agit cependant de « l’eau tranquille et abyssale de sa propre éternité ». Le terme « chanson » indique par ailleurs combien cette quête du gouffre est aussi une quête de la poésie, « chant de l’abîme qui, une fois entendu, ouvrait dans chaque parole un abîme et invitait fortement à y disparaître »<sup>52</sup> commente Maurice Blanchot. Le critique remarque avec pertinence que « ce chant, il ne faut pas le négliger, s’adressait à des navigateurs, homme du risque et du mouvement hardi, et il était lui aussi une navigation »<sup>53</sup>. Cette image du chant-navigation n’a-t-elle pas déjà été énoncée par Fondane avec le poème-barque:

Oui, mais le soir  
 sous la lampe j’exprime le jus de la journée  
 sous mon pressoir. Le temps est fini. On commence  
 un autre voyage. Mais là  
 nous voyageons ensemble  
 dans un poème dont je suis le pilote  
 en un temps, en un temps où il n’y a pas de temps.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> Rimbaud, *Le Bateau ivre*, in *Œuvres complètes*, édition établie, présentée et annotée par A. Adam, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979, p. 69.

<sup>50</sup> Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi par Y.-G. Le Dantec, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1963, p. 127.

<sup>51</sup> Monique Jutrin, *op. cit.*, p. 75.

<sup>52</sup> Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1950, p. 127.

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> Benjamin Fondane, *Le Mal des Fantômes*, p. 247.

### Sur le chemin aux orties

Si nous avons voulu montrer les convergences entre *Dialogue dans la montagne* et quelques poèmes fondaniens, nous croyons que le lien, dans l'exil, de Celan avec Fondane s'est poursuivi bien au-delà, en particulier dans le poème *Stimmen de Sprachgitter*. En effet, le recueil est publié en 1959 alors que *Dialogue dans la montagne* est composé en septembre de la même année. Une strophe nous alerte par sa densité de motifs fondaniens:

*Stimmen vom Nesselweg her:*  
 Komm auf den Händen zu uns.  
 Wer mit der Lampe allein ist,  
 hat nur die hand, draus zu lesen.

*Voix venues du chemin aux orties:*  
 Viens à nous sur les mains.  
 Qui est seul avec la lampe  
 Pour y lire, n'a que sa main.<sup>55</sup>

En effet, comment ne pas déceler que ce chemin aux orties (« Nesselweg ») – où l'on entend des voix – est fait des visages de toutes les victimes de la Shoah et donc de celui de Fondane, comme il le prédisait lui-même dans la *Préface en prose*. Claude Vigée ne transmute-t-il pas l'ortie en plante fondanienne par excellence lorsqu'il affirme qu'elle est « Herbe amère de l'exil, une mauvaise herbe tenacement accrochée au sol pierreux, dont le toucher irritant et la manducation brûlante sont devenus la tâche quotidienne du poète banni, à jamais chassé "hors du camp", égaré dans une Pâques d'exode au fond d'un désert sans fin et sans but »<sup>56</sup>? *Stimmen* unit ici aussi destin juif individuel et destin juif collectif. Mais après la pluralité des voix, c'est la présence d'un seul être qui est évoquée à la lumière solitaire de la lampe. Sans doute est-ce cette même lampe qui éclairait le monde apocalyptique au début d'*Ulysse* et le poème fondanien *Je ne suis pas le pilote*:

Cette nuit une lampe oubliée, allumée,  
 vacilla tout à coup en moi comme un oiseau  
 l'aile meurtrie et déplumée...

<sup>55</sup> Paul Celan, *Sprachgitter. Grille de parole*, traduit de l'allemand par M. Broda, édition bilingue, Paris, Christian Bourgois, Éditeur, 1991, pp. 8-9.

<sup>56</sup> Claude Vigée, « Benjamin Fondane: un poète dans la tourmente », *Cahiers Benjamin Fondane*, n. 10, 2007, pp. 7-14.

Était-ce bien le *même* monde?  
 était-ce un monde renversé?<sup>57</sup>

Et ce monde « renversé » semble très proche, comme vision, de ce qui vient « à nous sur les mains ». Bien entendu, il s'agit aussi d'une allusion à Lenz dont il est rappelé dans *Le Méridien* « ... seulement il lui était désagréable, parfois, de ne pas pouvoir marcher sur la tête ». Qui marche sur la tête a, en vérité, le ciel pour abîme au-dessous de soi »<sup>58</sup>. Dans ce même discours, Celan établit une association explicite entre Lenz, la strophe de *Stimmen* (que nous avons citée) – « J'ai, voici des ans, écrit un bref quatrain » –, et *Dialogue dans la montagne*: « Et voici un an, remémoration d'une rencontre manquée dans l'Engadine, j'ai porté au net un bref récit où, à l'instar de Lenz, j'ai ouvert à quelqu'un chemin en montagne »<sup>59</sup>. Ne peut-on apercevoir justement derrière ce « quelqu'un » – et en dessous de la strate épisodique Adorno – Fondane lui-même, dans un discours sur la poésie (*Le Méridien*) dont les réflexions rejoignent en grande partie l'esthétique ulyssienne que le poète moldave avait proposée dans le *Faux traité d'esthétique* et dans *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, livres que Celan possédait dans sa bibliothèque? Ainsi le cercle dialogique Celan – Fondane semble se clôturer en passant du *Dialogue dans la montagne* au quatrain de *Stimmen* puis au *Méridien*. Il est renforcé, selon nous, par les références, dans le même *Discours*, à la Roumanie, leur commune patrie – perdue à jamais – en une « sorte de retour à l'endroit natal »<sup>60</sup>:

Je recherche également, puisque, à nouveau, j'en suis au début, le lieu de ma provenance. Je les recherche d'un doigt mal assuré, parce qu'anxieux, sur la carte – carte d'enfant, à dire vrai, la seule que je possède.<sup>61</sup>

Notons encore que *Stimmen* reprend un procédé poétique très proche des strophes alphabétiques de l'*Exode* fondanien où chaque quatrain est proféré par une voix. C'est cette structure qui apparaît explicitement à la fin du poème celanien en un ultérieur indice. Que dire aussi de ce « Visage tardif » inoublié de *Vor dein spätes Gesicht* d'*Atemwende*, datant probablement d'octobre 1963<sup>62</sup>:

<sup>57</sup> Benjamin Fondane, *Le Mal des Fantômes*, p. 19.

<sup>58</sup> Paul Celan, *Der Meridian / Le Méridien*, in *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, traduit par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971, p. 188.

<sup>59</sup> Ibidem, p. 195.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>62</sup> Jean-Pierre Lefebvre, « Notes », in Paul Celan, *Atemwende. Renverse du souffle*, éd. bilingue, Paris, Éditions du Seuil, 2003, p. 134.

Vor dein spätes Gesicht,  
 allein-  
 gängerisch zwischen  
 auch mich verwandelnden Nächten,  
 kam etwas zu stehn,  
 das schon einmal bei uns war, un-  
 berührt von Gedanken.

Devant ton visage tardif,  
 s'aventurant  
 seul entre  
 des nuits qui m'ont aussi transformé,  
 quelque chose est venu se tenir et rester,  
 qui une fois déjà fut chez nous, in-  
 touché de pensées.<sup>63</sup>

Comment ne pas penser au dernier visage que Fondane nous dévoile à la fin de la *Préface en prose*, où il annonce aussi, plusieurs décennies à l'avance, les propres réflexions de Levinas. Ce « visage tardif » n'est-il pas celui de Benjamin Fondane qui s'avance à travers la solitude de la nuit pour réitérer le rappel d'un passé commun (« une fois déjà fut chez nous »), pour hanter encore Celan longtemps après le *Dialogue dans la montagne*?

## Bibliographie

- BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991.  
 BACHMANN, Ingeborg, *Malina*, traduction de Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1991.  
 BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, texte établi par Y.-G. Le Dantec, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1963.  
 BLANCHOT, Maurice, *La Livre à venir*, Paris, Gallimard, 1950.  
 CELAN, Paul, *Strette. Poèmes suivis du Méridien et d'Entretien dans la montagne*, traduit par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971.

<sup>63</sup> Paul Celan, *op. cit.*, p. 13.

- CELAN, Paul, *Le Méridien et autres proses*, traduit par A. du Bouchet, Paris, Mercure de France, 1971.
- CELAN, Paul, *Sprachgitter. Grille de parole*, traduit de l'allemand par M. Broda, Paris, Christian Bourgois, Éditeur, 1991.
- CELAN, Paul, *Gespräch im Gebirg / Entretien dans la montagne*, traduit de l'allemand par Stéphane Mosès. Suivi de *Quand le langage se fait voix* par Stéphane Mosès, Paris, Verdier, 2001.
- CELAN, Paul, *Atemwende. Renverse du souffle*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Éditions du Seuil, 2003.
- FONDANE, Benjamin, *Le Mal des Fantômes*, Paris, Verdier, 2006.
- FONDANE, Benjamin, *Poèmes retrouvés 1925-1944. Édition sans fin*. Présentation de Monique Jutrin, Paris, Parole et Silence, 2013.
- FUNDOIANU, B., *Opere, I. Poezia antumă*, Ediție critică de Paul Daniel, George Zarafu și Mircea Martin, studiu introductiv de Mircea Martin, postfață de Ion Pop, cronologia vieții și a operei de Roxana Sorescu, București, Editura Art, 2011.
- LEFEBVRE, Jean-Pierre, « Parler dans la zone de combat », in *Europe, Paul Celan*, n. 861-862, pp. 178-190.
- JUTRIN, Monique, « Ulysse, poésie et destin », in *Europe*, no. 827, 1998, pp. 71-78.
- MANEA, Norman, *Dincolo de munți (Ascensiunea preliminară în posteritatea Celan-Fondane)*, în *Laptele negru*, București, Editura Hasefer, 2010.
- MARTIN, Mircea, « Modernité sans avant-gardisme: B. Fundoianu (Benjamin Fondane) », *Euresis, Cahiers roumains d'études littéraires*, no. 1-2, 1994, pp. 89-100.
- RIMBAUD, *Le Bateau ivre*, in *Œuvres complètes*, Éditions établie, présentée et annotée par A. Adam, « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, Gallimard, 1979.
- SCHIMDT, Dennis J., *Reading of Paul Celan*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1994.
- SOLOMON, Petre, *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion, 1987.
- VIGÉE, Claude, « Benjamin Fondane: un poète dans la tourmente », in *Cahiers Benjamin Fondane*, no.10, 2007, pp. 7-14.

# QUELQUES CONSIDÉRATIONS AU SUJET D'UN ÉCRIVAIN BILINGUE ET DE SON LIVRE BILINGUE : DUMITRU TSEPENEAG ET *CUVÂNTUL NISIPARNIȚĂ (LE MOT SABLIER)*

Nicolae Bârna\*

---

*Considerations on a bilingual writer and writing: Dumitru Tsepeneag and  
Cuvântul nisiparniță/ Le mot sablier (The Hourglass Word)*

*Abstract:* Exiled in 1975 by the totalitarian government of his country and forced to remain in France, the Romanian Dumitru Tsepeneag took to writing in French. Not at once or, more precisely, not exclusively, but gradually. *Cuvântul nisiparniță* (published in French as *Le mot sablier* [*The Hourglass Word*]) is a bilingual novel which starts in Romanian and finishes in French, but throughout the book the two languages alternate or mix in different proportions. *Cuvântul nisiparniță* [*The Hourglass Word*] is a documentary work, at the same time a chronicle and demonstration of the passage from one language to another. A self-specular text, its “true” subject and story is its own production. All the marks of a so-called “roumanity” – linguistical, related to the personal imagination and to mentalities – are gradually transposed into French and replaced by French, as the author gets his writing Frenchified along the novel. The author aspires to become his own translator. This article points out (to) the language transition and it follows its stages and forms, in the text itself, developed under the eyes of the reader (who must be at his turn bilingual) and at the level of its fictional reference, symbolical and theoretical. The article presents a synthetic description and an analysis of the poetics and hermeneutics of this novel.

*Keywords:* bilingual writing; Romanian literature; French literature; exile; cultural identity.

---

Un « cas » particulièrement intéressant et révélateur en ce qui concerne les rapports entre différentes littératures est sans nul doute celui de Dumitru Țepeneag (« Tsepeneag » étant la graphie alternative adoptée par l'écrivain à l'intention du public français, puis international), devenu – à un certain moment de sa vie – d'écrivain roumain écrivain français sans devoir se métamorphoser, et pratiquant,

---

\* Independent Researcher, Romania, nbirna@yahoo.fr

d'ailleurs, depuis, une continuelle navette interlinguistique et interculturelle, démontrant une sorte de continuité territoriale à travers les frontières linguistiques, par un trajet littéraire qui, effectivement, met en jeu la reconnaissance d'une identité linguistique et culturelle de la Roumanie dans la littérature européenne. D'ailleurs, le « cas » Tsepeneag suffit, à lui seul, pour prouver – si besoin est – l'« européanisme » de la littérature roumaine et rejeter toute éventuelle contestation de celui-ci.

À cet égard, nous pouvons parler de caractère « représentatif » chez Tsepeneag, auteur par ailleurs tout à fait « hors pair » ou « hors série », original, s'il en fut. Et qui a pu déclarer, dans une interview, qu'il n'appartient ni à la littérature française, ni à la littérature roumaine, étant un écrivain libre.

Libre, sans nul doute, et pourtant doublement rattaché. Et on peut dire que ses attaches pour chacune des deux littératures auxquelles il appartient – la littérature roumaine et la littérature française – , également emboîtées dans la structure cohérente, complexe et hautement originale de ce créateur, font que sa double identité linguistico-littéraire revête – par delà les apparences, en fait plus ou moins trompeuses, d'un déchirement douloureux – une signification intégratrice. La double identité littéraire de Dumitru Tsepeneag représente une convergence, une homologie, une affinité entre deux littératures européennes – dont l'une, considérée dans le contexte mondial, compte parmi les plus importantes, tandis que l'autre, considérée dans le même contexte, fait figure de littérature marginale, « locale », vernaculaire... –, mettant en évidence une intégration structurale dont la certitude est, couramment, difficilement saisissable.

Pour tenter d'esquisser le cheminement singulier de cet auteur à identité multiple, il convient de rappeler, en deux mots, les circonstances dans lesquelles le Roumain Dumitru Tsepeneag (né en 1937, à Bucarest) est devenu écrivain d'expression française. Affirmé, en 1965-1972, comme jeune écrivain novateur dans son pays natal, où il était l'un des leaders d'un groupe littéraire – le « groupe onirique » – néo-avant-gardiste et rebelle par rapport à l'esthétique du « réalisme-socialiste » prônée par les autorités culturelles de l'État totalitaire, il se montrait, en même temps, actif en matière de prises de position contre la politique répressive générale du régime soi-disant « socialiste ». Cela gênait les autorités roumaines, aussi allait-il se retrouver pratiquement expulsé de son pays. En effet, en 1975, alors qu'il séjournait depuis un certain temps à Paris – mais sans l'intention de s'y fixer définitivement – l'écrivain se retrouva privé de la nationalité roumaine et de son passeport. Il n'allait plus pouvoir revenir en Roumanie jusqu'à la chute du régime communiste de Nicolae Ceaușescu, en décembre 1989.

Quelques précisions supplémentaires sont sans nul doute nécessaires au sujet du caractère exemplaire, effectivement « représentatif », du cheminement



interlinguistique et interculturel de Tsepeneag. Cet écrivain est devenu bilingue, en littérature, assez tard, à l'âge mûr, par apprentissage. Son bilinguisme littéraire en est un acquis, non pas spontané, mais obtenu délibérément, non sans effort, par un acte de volonté, come une conséquence des circonstances biographiques : son exil, l'impossibilité de s'adresser par ses livres en langue roumaine directement au public roumanophone compétent pour les lire, l'insatisfaction de se voir condamné (à perpétuité, croyait-il, ne pouvant entrevoir la fin future de son ostracisme) à n'être lu qu'en traduction. Cependant, son « passage » sembla avoir lieu aisément.

Formé et affirmé, en tant qu'écrivain, dans le cadre de la littérature roumaine, Dumitru Tsepeneag y agissait en novateur radical, en insurgent, et ceci par sa pratique d'écriture, mais aussi en tant que militant et théoricien. En même temps, dans sa « première période roumaine », c'est-à-dire dans les années 60 et 70, il a traduit en roumain, entre autres, des livres de Robbe-Grillet et de Pinget : c'étaient des œuvres du « Nouveau Roman français », lequel était, à l'époque respective, le fer de lance de la modernité littéraire occidentale. Le choix de ces ouvrages était sans nul doute délibéré (le traducteur signait également de très compétentes préfaces aux versions roumaines qu'il publiait) et relevait, comme ses propres écrits, d'un même projet de « synchronisation » de la littérature roumaine aux tendances mondiales en la matière, cette fois-ci non pas par sa propre création littéraire, mais par la mise en circulation de textes susceptibles de représenter des modèles et, en même temps, de sensibiliser la réception face aux orientations littéraires novatrices de l'heure.

Obligé à rester en France, Dumitru Tsepeneag ne s'y sentait pas, il est vrai, totalement dépaycé. Il y avait déjà séjourné, longuement, et à plusieurs reprises; il y avait publié deux livres, il y fréquentait les milieux littéraires. Il connaissait assez bien la langue française – comme... tout roumain instruit. En effet, en Roumanie, autrefois et même naguère encore, la langue française était probablement la langue étrangère la plus connue, en tout cas, les personnes tant soit peu cultivées connaissaient – plus ou moins bien, évidemment – cette langue. Cependant, quand pour diverses raisons (par exemple en tant qu'émigrés ou exilés en France ou en d'autres pays effectivement francophones, etc.), ils se trouvaient en situation de faire du français leur langue d'expression effective et quotidienne, des Roumains qui en principe étaient censés connaître cette langue se sont retrouvés assignés à des efforts nullement négligeables. La langue réputée facile, et qu'ils croyaient connaître passablement, était en fait bien plus difficile à maîtriser qu'ils n'auraient pu le soupçonner !

L'expérience fut d'autant plus éprouvante pour les écrivains roumains qui ont envisagé d'adopter comme véhicule de leur création littéraire la langue de Molière (laquelle est aussi celle de Flaubert, Proust, Céline, Queneau !). Certains d'entre eux ne se sont même pas enhardis à faire le pas de la « migration » linguistique :



vivant en France, ils ont continué d'écrire de la littérature en roumain. D'autres, peu nombreux, ont osé le faire. Avec succès, dans certains cas. Je ne prends pas en compte, en disant cela, les auteurs qui – tels Hélène Vacaresco ou Eugène Ionesco – ont vécu, dans diverses circonstances, dès leur enfance l'expérience du bilinguisme. Je pense aux auteurs qui, adultes, et déjà écrivains roumains, ont choisi d'écrire en français, ont « appris » et ont réussi de le faire. Le cas le plus notoire est certainement celui de Cioran.

Le cas de Dumitru Tsepeneag relève, « techniquement », de la même catégorie que celui de Cioran (malgré les immenses différences, sous différents rapports, entre les deux auteurs). Exilé, il éprouvait le fardeau de l'exil, mais, en même temps, il se sentait « comme chez soi ». Éclos et affirmé en tant qu'écrivain à l'intérieur de la littérature roumaine, il allait finalement se retrouver tout à fait « chez soi » dans celle française également.

Cependant, il faut noter une particularité du trajet de Dumitru Tsepeneag en tant qu'écrivain plurilingue : la réversibilité de sa migration linguistique. À la différence de certains de ses prédécesseurs en matière d'adoption de la langue française – tels Cioran, Ionesco, Benjamin Fondane –, lui, après être devenu écrivain d'expression française, s'est manifesté de nouveau comme écrivain d'expression roumaine. Tsepeneag n'a pas remplacé son identité littéraire par une autre, nouvelle, mais l'a diversifiée ou multipliée, entreprenant par la suite d'alterner l'exercice des avatars ainsi obtenus, de les actualiser à tour de rôle.

En France, au début de son exil, Tsepeneag continua d'écrire et de publier, mais il écrivait en roumain, ses livres étant publiés en traduction. Puis, il commença à écrire en français. Pas tout d'un coup, ou, pour être plus précis, pas directement et exclusivement, mais *progressivement*. Et cela, il l'a fait non pas dans le secret de son « laboratoire de création », mais, pour ainsi dire, à rideau levé, devant le public, pas dans les coulisses. En donnant le très singulier livre qui est *Le mot sablier*<sup>1</sup>, livre proprement bilingue, dont le texte démarre en roumain et finit en français, après que,

<sup>1</sup> La première édition de l'ouvrage est: Dumitru Tsepeneag, *Le Mot sablier*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984, 132 pages (le texte du livre est entièrement en français; à la page 11 se trouve la mention: « Le texte en roumain a été traduit du roumain par Alain Paruit »). La première édition du texte original, bilingue (c'est-à-dire partiellement en roumain et partiellement en français), est parue en 1994 (Dumitru Tsepeneag, *Cuvântul nisiparniță*, București, Univers, 1994, avec une préface par Adrian Marino), suivie en 2005 par une autre (Dumitru Tsepeneag, *Cuvântul nisiparniță*, Timișoara, Editura Universității de Vest, avec une postface par Georgiana Lungu Badea). Le roman a été ultérieurement inclus dans le tome quatrième de la série « Opere » (Œuvres), éditée par Tracus Arte (Dumitru Tsepeneag, *Opere IV. Cuvântul nisiparniță. Roman de citit în tren. Porumbelul zboară !... [Oeuvres IV. Le mot sablier. Roman de gare. Pigeon vole!]*, București, Tracus Arte, 2016, 439 pages).

au fil des pages, les deux langues se soient alternées ou mélangées dans différentes proportions.

Nous allons, en ce qui suit, avancer quelques observations, constatations et opinions concernant justement la genèse et la constitution proprement dite, la structure de ce livre singulier.

*Le Mot sablier* est une œuvre-document, une chronique-démonstration du passage d'une langue à l'autre. C'est un texte qui illustre sa propre référence, un récit dont le thème principal – ou le sujet « véritable » – est sa propre production. Et qui rend compte de ce « thème »-là non pas en le racontant, ni en l' « expliquant », mais en le *produisant*, ostensiblement, au niveau de l'intimité de l'écriture. Il est vrai que l'auteur feint, plus d'une fois, de « raconter » et d' « expliquer » ce qu'il est en train de faire en écrivant, mais ces démarches sont pratiquées avec une distanciation sournoise et une ironie implicite, ce pourquoi il convient de les considérer avec toute la prudence nécessaire, et non pas comme des « témoignages » ou des commentaires fiables à cent pour cent.

Ainsi, *Le mot sablier* est, en premier lieu, un texte traitant de sa propre écriture, un texte auto-spéculaire. Cela n'est point extraordinaire : depuis les fameux tomes gidien *Les Faux-monnayeurs* et *Paludes* (pour ne plus parler de maints antécédents, plus ou moins embryonnaires, et parfois étonnamment modernes voir « postmodernes »), les livres de ce genre ont peuplé dans une mesure assez substantielle la littérature, enregistrant une véritable flambée sous le signe du postmodernisme ostentatoire et du « textualisme » militant. Ce qui est effectivement exceptionnel dans *Le mot sablier*, c'est, justement, son caractère de « sablier » bilingue. Particulièrement attrayante – et productive, au niveau des interprétations et des commentaires, par les utilisations analogiques auxquelles elle se prête – s'est avéré être la métaphore que l'auteur a proposée dans ce livre dont elle explique le titre : la métaphore du sablier. Rappelons que le sablier est un petit instrument pour mesurer le temps, instrument qui, comme nous l'explique l'écrivain lui-même dans son petit roman bilingue, « est composé de deux vases identiques chacun de la taille d'un verre à liqueur et abouchés par un court et très mince conduit d'ouverture millimétrique où le sable coule grain à grain ».

Pour l'écrivain qui est en train de passer d'une langue à l'autre, ce sont les « grains » non pas de sable, mais de langage – et, en même temps, si l'on ose dire, les « grains » de mentalités, de manières de découper le réel, de voir et concevoir les choses – qui s'écoulent à travers un mystérieux et insaisissable « goulot » de sablier qui, pour ne pas compliquer les choses en nous référant aux approches psychologiques technicistes, se trouve au centre même de sa conscience de créateur.

C'est un livre « à cheval sur deux langues »<sup>2</sup>, comme l'était son auteur au moment même où il l'écrivait.

Le narrateur (ou le locuteur, ou, mieux dit, le scripteur, qui s'exprime à la 1<sup>re</sup> personne et se présente implicitement comme étant l'auteur « réel » du livre, l'écrivain roumain Dumitru Tsepeneag exilé en France et y publiant ses livres en français, en traduction, dans les versions dues à Alain Paruit) s'adresse directement au lecteur, en glosant au sujet de sa décision d'écrire désormais ses livres en français. Il énonce certaines confessions et commentaires visant sa situation linguistique et littéraire, la décision qu'il vient de prendre, ainsi que les difficultés et les problèmes qui en découlent. D'entrée de jeu, le scripteur opine que son accès à l'écriture littéraire en français ne pourrait avoir lieu « qu'au prix d'encore un texte écrit en roumain ». Ce texte-là – qui est, on le comprend, celui-ci même que nous avons devant nous – servira à exorciser, à purger les fantasmes secrets et indélébiles de l'auteur, fantasmes qui tirent leurs origines sans doute de ses souvenirs d'enfance (souvenirs de Roumain roumanophone, donc) ou de ses projections oniriques, et qui peuplent son imaginaire et, partant, son écriture littéraire :

aussi dois-je continuer pour le moment à écrire en roumain pour me débarrasser enfin de tout ce ballast fantasmagorique : car qui me garantit si j'écris en français que je ne me retrouverai pas hanté par tous ces spectres comme cela m'est d'ailleurs arrivé avec quelques textes brefs et dans ce cas je n'écris pas je décrie je récrie je copie ce que je n'ai pas été capable d'écrire mais ce qui est cependant resté dans mon esprit sous la forme de larves que je ne puis éviter.<sup>3</sup>

Certains de ces « spectres » personnels, de ces « larves » – ou « fantômes thématiques » (comme allait les qualifier Dumitru Tsepeneag dans un autre livre, ultérieur, écrit directement et complètement en français, celui-là, sous le pseudonyme Ed Pastenague) –, une fois évoqués, sont aussitôt présentifiés dans le texte du *Mot sablier*, et c'est ainsi que l'introduction auto-analytique et essayistique s'achève et que s'amorce, en catimini, le roman « proprement dit ». Cela ne veut pas dire que des passages essayistiques et « théoriques » ne seraient pas présents dans le texte par la suite, entrelacés aux « fantômes thématiques », aux fragments proprement narratifs ou descriptifs, aux dialogues des personnages : l'écrivain fait montre d'une habileté extraordinaire à changer de « scène » et de discours, sa prose ne fait que – pour citer un personnage du *Mot sablier* – « ...passer tout le temps du coq à l'âne ». En fait,

<sup>2</sup> « [...] ainsi à cheval sur deux langues je m'étais résolu à écrire en français [...] », Dumitru Tsepeneag, *Le Mot sablier*, Paris, P.O.L. éditeur, 1984, p. 12.

<sup>3</sup> Ibidem.

c'est là, on peut dire, la caractéristique définitoire de la prose de Tsepeneag, laquelle est tout à fait différente de la narration linéaire, traditionnellement « réaliste » : elle comporte une construction certes très élaborée, mais plutôt musicale, où thèmes et motifs (voire des *leitmotive*, des éléments récurrents, soit des images, de petites scènes, des rudiments ou des bribes de narration, dont les susmentionnés « fantômes thématiques », justement) sont alternés et agencés suivant une grammaire narrative très proche de celle du Nouveau Roman français « classique », de l'époque (que l'auteur a « empruntée », tout en gardant à son égard, cependant, une distanciation ironique tout à fait caractéristique), donc propre plutôt au texte poétique, à la poésie, qu'au récit.

N'arrêter de « passer du coq à l'âne », mais nullement au gré du hasard, bien au contraire, suivant un projet « symphonique » compliqué et admirablement maîtrisé : telle est, en effet, la poésie des romans de Tsepeneag-Pastenague, notamment de ceux écrits dans les années soixante-dix et quatre-vingts, et, à cet égard, le *Mot sablier* ne diffère guère de *Arpièges*, *Les noces nécessaires*, *Roman de gare* et *Pigeon vole*. Ce qui le rend singulier, c'est, je le répète, son caractère bilingue, son statut de chronique, ou plutôt de « journal » d'une traversée interlinguistique et interculturelle.

Aussi les « fantasmes », les fantômes thématiques, les images et les propos, les « débris » narratifs et descriptifs qu'il entreprend à actualiser dès les premières pages sont-ils essentiellement « roumains ». « Roumains » non pas dans le registre, disons, « folklorique », outrancier et violemment « ethnique » et identitaire, mais indubitablement roumains.

Pourquoi ? Car, au fond, il s'agit de scènes et d'une imagerie communes, des plus anodines : un garçonnet qui observe les faits et dîres des adultes dans une épicerie-estaminet, où quelques habitués du coin viennent volontiers pour y casser la croûte ou boire un coup et jacasser à propos de n'importe quoi ; des volailles de basse-cour, notamment un majestueux coq ; une femme de ménage qui essuie la vaisselle, espionnée, avec peut-être une ombre de vague concupiscence précoce par le même petit garçon ; un bizarre chantier édilitaire, avec des soldats qui percent la voirie de profonds fossés destinés peut-être à poser de mystérieuses conduites (élément présent déjà dans *Arpièges*, de même que la figure du « coureur immobile », de l'homme toujours en train de courir, essoufflé, et qui se trouve, en fait, toujours au même endroit) etc.

Des choses aucunement extraordinaires, et certes « universelles » (il n'y a pas qu'en Roumanie des épicerie où l'on peut boire un pot, des oiseaux de basse-cour, des sapeurs qui creusent des fossés etc.), mais l'auteur, lui, dont ils hantent l'imaginaire – et, partant, les textes –, les a « reçues », cristallisées, imaginées dans sa langue maternelle, le roumain. Ces « fantasmes » sont enveloppés dans un certain paysage, matériel, mais aussi et surtout linguistique. Lequel est nettement marqué

dans le texte, où le discours du narrateur et les propos des personnages sont teintés d'une oralité propre au langage familier, truffés – sans ostentation, cependant – de tournures intraduisibles, d'images convenues, de métaphores lexicalisées, d'adages ou sentences « figées », de références culturelles (nullement érudites ou « académiques » : spontanées et apparemment « naturelles »), qui participent, toutes, d'une certaine manière déterminée – caractéristiquement roumaine – de nommer (et donc de « voir ») les choses, la « réalité ».

Toutes ces marques-là, de « roumanité » – sur le plan linguistique, mais implicitement sur le plan des mentalités également –, l'auteur s'emploiera, par la suite, au fil des pages, au fur et à mesure que la langue utilisée est, de plus en plus, le français, de les transposer en français.

Non pas en les traduisant, mais en les remplaçant. En francisant peu à peu sa compétence d'émetteur d'énoncés. Il aspire à devenir son propre traducteur, et ce *dès avant* d'écrire ce qu'il a à écrire. Il entreprend de manier, voire de devenir lui-même un sablier lexical. Aussi l'image du sablier est-elle convoquée dans le texte de manière explicite.

L'analogie entre le vrai sablier, qui sert par exemple pour mesurer le temps de cuisson d'un œuf à la coque, et le « sablier » abstrait, interlinguistique, roumano-français, du livre de Dumitru Tsepeneag, est, certes, relative et limitée. Néanmoins, elle est correcte, pour l'essentiel. L'« écoulement » des grains de langage n'est pas rigoureusement régulier, mais il s'avère inéluctable. Ayant démarré comme un écrit en roumain, le texte est parsemé, peu à peu, d'« intrusions » (mots épars, syntagmes, locutions, fragments de phrases ou phrases entières, passages compacts ensuite) françaises, dont l'importance s'accroît graduellement, insensiblement, d'un chapitre à l'autre (non pas en suivant une progression mathématique rigoureuse, mais en enregistrant des fluctuations, cependant, à l'échelle de l'ensemble, de façon implacable), jusqu'à ce que l'émission linguistique française devient prépondérante. En même temps, les éléments vernaculaires, les tournures de langue (et de pensée), les expressions et locutions intraduisibles etc. spécifiquement roumaines (et même les prénoms des personnages qui bavardent dans la boutique de l'épicier, devenu bougnat) ont été remplacées par leur correspondant français (tout aussi vernaculaires, spécifiques, intraduisibles etc., mais...français !) Les environ vingt dernières pages ont été écrites exclusivement en français, de même que les vingt ou trente premières l'ont été presque entièrement en roumain : la transition, l'alternance et le « remplacement » se jouent, en fait, aux alentours du milieu du livre : c'est là que se trouve, comme il se doit, l'équivalent textuel du « très mince conduit d'ouverture millimétrique où le sable coule grain à grain », présent dans la définition du sablier fournie par l'écrivain lui-même.

Il faut par ailleurs préciser que la transition linguistique – qui se passe dans le texte même, sous les yeux du lecteur – est soutenue et appuyée, au niveau de la référence fictionnelle, sur le plan symbolique et (ironiquement) sur le plan théorique. En effet, aux « fantasmes » et « larves » précédemment mentionnées viennent s'ajouter – suivant la technique, très savante, d'ailleurs, du « coq à l'âne » pratiquée par Tsepeneag – quelques autres motifs récurrents (scènes, personnages, éléments d'imagerie). Parmi ceux-ci se trouve – particulièrement important – le motif du groupe d'interlocuteurs qui devisent (dans un registre plutôt « théorique ») justement des problèmes que pose le passage d'un écrivain d'une langue à une autre, et même du statut de l'écriture littéraire en général. Leurs propos, tout comme les passages « théoriques » du narrateur-auteur, sont livrés avec une certaine ironie et ne sont pas fiables à cent pour cent, mais, néanmoins, ils ne peuvent être ignorés, car ils sont révélateurs pour ce qui est du livre même où ils se trouvent inclus. D'ailleurs, ces gens qui négocient et commentent le passage d'une langue à une autre sont des *passseurs* professionnels (traducteur, éditeur, libraire...), et le débat a lieu, on le comprend, sur un paquebot (que les sentinelles des miradors lorgnent à travers leurs jumelles), donc en pleine *traversée*.

Ce remarquable et original « livre-sablier », cette chronique démonstrative d'une « traversée » linguistique, peut-être unique en son genre, devait avoir, évidemment, un destinataire, un lecteur désigné. Existait-il, en fait ? On pourrait se le demander, car, en principe, pour « recevoir » convenablement le message implicite de ce livre expérimental, il faudrait que le lecteur soit un parfait connaisseur et de la langue roumaine, et de la langue française, un connaisseur des mentalités et des traditions des deux espaces linguistiques et culturels concernés etc. De semblables lecteurs potentiels, parfaitement bilingues et parfaits connaisseurs des deux cultures, sont, évidemment, peu nombreux. On peut cependant supposer que ce livre – qui est effectivement sans pareil ! – serait à même d'éveiller l'intérêt d'un cercle de lecteurs plus large que celui des parfaits bilingues. En tout cas, bien que fatalement destiné à un « club » très restreint, ce singulier petit « roman-sablier » tient une place importante dans le dossier, par ailleurs particulièrement riche, des rapports interculturels roumano-français.

Au moment où Dumitru Tsepeneag a fini d'écrire ce livre, il se trouvait en France, où l'édition de l'ouvrage bilingue en tant que tel était très difficile à obtenir, vu l'extrême rareté des potentiels lecteurs compétents. Cela étant, l'écrivain a entrepris de faire publier son livre en une version intégralement française : ce fut une solution discutable, imposée par les circonstances. Les passages, les phrases, les mots écrits en roumain avaient été traduits par Alain Paruit (bilingue parfait, et ce dès l'enfance !), le lecteur étant averti au sujet du statut – de, respectivement, texte original ou

traduction en français – de chaque mot ou passage du roman par un jeu de caractères typographiques : le texte écrit directement en français était imprimé en italique (Dumitru Tsepeneag, *Le mot sablier*, P.O.L., Paris, 1984). Plus tard, aussitôt que cela fut possible, l'auteur a entrepris de le faire paraître en version originale, bilingue, en Roumanie (Dumitru Țepeneag, *Cuvântul nisiparniță*, éditions Univers, Bucarest, 1994). Une nouvelle édition du texte original allait paraître en 2005, à Timișoara (Dumitru Țepeneag, *Cuvântul nisiparniță*, postface de Georgiana Lungu-Badea, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2005).

### Bibliographie

TSEPENEAG, Dumitru, *Le mot sablier*, Paris, P.O.L., 1984.

TSEPENEAG, Dumitru, *Cuvântul nisiparniță*, préface de Adrian Marino, București, Univers, 1994.

TSEPENEAG, Dumitru, *Cuvântul nisiparniță*, postface de Georgiana Lungu-Badea, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2005.

LUNGU-BADEA Georgiana et GYURCSIK Margareta (ed.), *Dumitru Tsepeneag. Les Métamorphoses d'un créateur: écrivain, théoricien, traducteur*, Les actes du colloque organisé les 14 et 15 avril 2006, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006.

LUNGU-BADEA, Georgiana, *D. Tsepeneag et le régime des mots. Écrire et traduire «en dehors de chez soi»*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2009.



# BIOGRAPHIE ET FICTION DANS LES ROMANS DYSTOPIQUES DE OANA ORLEA ET VIRGIL GHEORGHIU

Alexandra Vrânceanu Pagliardini\*

---

*Biography and Fiction in Oana Orlea and Virgil Gheorghiu's dystopic novels*

*Abstract:* This article analyses the theme of fear in *Le grand Exterminateur* by Virgil Gheorghiu and *Un sosie en cavale* by Oana Orlea. Romanian writers who chose the exile in France during the Cold War describe in their novels a dystopic world, where the dominant fear of the communist Romanian secret police, the Securitate, transforms the whole world in a prison cell. Inspired by their biography, Orlea's and Gheorghiu's novels describe the relationship between the world they escaped from and France, their new home, as permeable, thus creating a fictional world from which escape is impossible. The protagonists of Orlea's and Gheorghiu's novels are convinced that the Securitate is watching everybody and is just as omniscient and omnipresent as Orwell's Big Brother. From a narrative point of view, both Orlea and Gheorghiu use a formula that brings together the detective novel, the dystopia, and some references to their own biographies.

*Keywords:* dystopia, Oana Orlea, Virgil Gheorghiu, literature of exile, testimonial literature.

---

Un thème qui revient souvent dans la littérature des écrivains d'origine roumaine d'expression française qui ont choisi l'exil durant la guerre froide est l'angoisse que leur terre d'asile, la France, deviendra, comme leur terre-mère, une prison. J'ai choisi pour cet article deux écrivains qui s'érigent en témoins de l'histoire et qui publient deux romans ayant ce thème à huit ans de distance : *Le grand Exterminateur* de Virgil Gheorghiu et *Un sosie en cavale* de Oana Orlea<sup>1</sup>. Dans les romans de Gheorghiu et de Orlea, il y a deux univers distincts : la terre natale, la Roumanie, décrite comme une prison menaçante, une place d'où tous les citoyens qui ne travaillent pas directement pour le parti communiste rêvent à s'enfuir, et ensuite, une image tout à fait différente, la terre d'asile, la France, symbole de la

---

\* Universitatea din București [University of Bucharest], alexandra.vranceanu@g.unibuc.ro

<sup>1</sup> Pseudonime littéraire de Maria Ioana Cantacuzino.

liberté. Ces deux espaces sont décrits dans un système d'oppositions, mais le pays de refuge semble fragile, parce qu'il est menacé par les attaques de la propagande communiste et risque de se transformer et de devenir une nouvelle prison.

Ces écrivains font partie de deux générations différentes : Virgil Gheorghiu est né en 1916, tandis que Oana Orlea est née vingt ans plus tard, en 1936, mais leurs romans présentent de nombreux points communs au niveau des thèmes et de la formule narrative. L'action de ces romans a lieu à Bucarest dans les années '70 et leur intrigue se construit autour de l'évasion de leurs protagonistes d'un pays-prison, la Roumanie communiste, en France, où ils trouvent une nouvelle patrie. Mais l'évasion n'est pas un simple procès de changement de lieu et le monde libre ne protège pas suffisamment les rescapés, d'où leur sentiment perpétuel d'angoisse.

Même si *Le grand Exterminateur* et *Un sosie en cavale* ne sont ni des autofictions, ni des romans autobiographiques, Virgil Gheorghiu et Oana Orlea laissent sous-entendre qu'ils s'inspirent de leurs vies et ils utilisent leur situation d'écrivains exilés pour accentuer l'effet de réel. Leur témoignage littéraire a une certaine relevance politique et invite le lecteur occidental à lire entre les lignes et à reconnaître les références à la réalité roumaine des années '70 et '80, qui était au moment de la publication de ces romans cachée derrière *Le Rideau de fer*.

### 1. Le policier dystopique

Virgil Gheorghiu est devenu un écrivain assez connu en Occident après avoir publié le roman *La 25<sup>e</sup> heure* en 1950, après avoir choisi l'exile à Paris. Fils d'un prêtre orthodoxe, Gheorghiu part à Bucarest, où il a financé ses études grâce à son activité de journaliste. Durant la Deuxième Guerre Mondiale, il devient correspondant de presse et publie trois reportages qui lui apportent la notoriété, ce qui lui permet d'obtenir ensuite un poste d'attaché culturel à Zagreb. En 1944, lorsque la Roumanie est occupée par les soviétiques, il profite de cette position officielle pour s'évader en Occident. Après avoir passé deux ans dans la prison américaine, dans un état de pauvreté accentuée et ayant de graves problèmes de santé, il arrive à Paris, où il publie le roman *La 25<sup>e</sup> heure*, qui devient un best-seller, et où il décrit les tribulations d'un paysan roumain durant la 2<sup>e</sup> guerre mondiale. Mais le succès de ce roman et ses multiples rééditions lui apportent non seulement la gloire, mais aussi un conflit avec deux exilés roumains très influents, Monica Lovinescu et Virgil Ierunca, les responsables pour la culture roumaine au poste parisien de Radio Europe libre. Monica Lovinescu, qui avait traduit en français *La 25<sup>e</sup> heure*, lui demande de lui payer un pourcentage de tout ce qu'il avait gagné à la suite des rééditions, et lorsque Virgil Gheorghiu refuse, elle se venge en présentant cet auteur

anticommuniste comme un collaborateur caché du parti. Après plusieurs tentatives de suicide, en 1963, Virgil Gheorghiu devient prêtre orthodoxe à Paris et officie dans l'église de l'Ambassade de Roumanie, ce qui lui attire d'autres critiques de la part des exilés roumains de Paris, qui voient en lui un collaborateur du régime communiste. Les accusations de Monica Lovinescu, qui n'ont jamais été confirmées par les recherches des historiens, au contraire<sup>2</sup>, ont laissé une forte trace, qui noircit l'image de Constantin Virgil Gheorghiu. Malgré le fait qu'il ait écrit de nombreux romans en français, dont certains des policiers à composante politique, d'autres inspirés par la religion et quelques autofictions, Gheorghiu reste dans l'histoire littéraire l'écrivain de son premier best-seller. On lui reproche le choix du policier, le style de journaliste et la technique narrative de la *camera-eye*, qu'il avait emprunté à Hemingway.

Il y a, dans le cas des romans de Constantin Virgil Gheorghiu, de rapports étroits entre biographie et fiction<sup>3</sup>. L'auteur traduit en littérature ses expériences d'écrivain exilé et décrit le manque de solidarité des intellectuels roumains exilés à Paris, qui génère un état de perpétuelle angoisse, et la conviction que le régime communiste et sa police secrète, la *Securitate*, sont omnipotents parce qu'ils connaissent tout ce qui regarde la nouvelle vie des exilés. Ces deux thèmes, le manque de solidarité et le contrôle qu'exerce la *Securitate*, même de loin, sont entrelacés, et construisent une image dystopique du monde.

Dans le roman *Le grand exterminateur*, Gheorghiu mélange le roman politique avec la formule du roman policier et d'espionnage construit autour du crime parfait. Le professeur d'histoire Traian Roman réussit à s'évader à Paris avec des documents secrets de la *Securitate*, documents qui prouvent que les soviétiques sont en train de préparer un concile pour transformer l'église orthodoxe en instrument politique : « Le but de ce Concile est de réduire l'Eglise à une institution strictement historique, dont le rôle sera d'aider à la société collectiviste universelle »<sup>4</sup>. Le professeur réussit à s'enfuir à Paris avec la preuve du complot et la *Securitate*

<sup>2</sup> Voir Morariu, Iuliu-Marius, « Omul din spatele *Orei 25*. Constantin Virgil Gheorghiu în dosarele Securității », *Sargetia. Acta Musei Devensis*, no. 8, 2017, pp. 373-381, pour des informations sur Virgil Gheorghiu dans les documents secrets de la *Securitate*.

<sup>3</sup> Voir l'analyse du thème de la perte de l'identité sous l'effet de la guerre et de l'exile dans l'analyse du roman de Virgil Gheorghiu, *La 25e heure*, et son rapport avec la biographie, où Claudia Drăgănoiu observe : « Cette tragique perte d'identité recoupe d'ailleurs une expérience familière à l'auteur, lui aussi ayant eu le malheur d'être emprisonné à la fin de la guerre – non parce qu'il aurait commis un délit en tant qu'individu mais parce qu'il appartenait aux „vaincus” » (Dragănoiu, Claudia, « La „réhumanisation” de l'Autre dans *La Vingt-cinquième heure* de C. V. Gheorghiu », *Recherches*, no. 11, automne, 2013, p. 92).

<sup>4</sup> Gheorghiu, Virgil, *Le grand Exterminateur*, Paris, Plon, 1978, p. 68.

décide de le tuer. Pour ce faire, ils demandent l'aide d'un agent secret, Haralamb Baxan, qui est capable de tuer à distance, sans laisser aucune trace. Ce personnage, le véritable protagoniste du roman, « est surnommé l'Exterminateur »<sup>5</sup> et inspire une grande peur parce que, « quand on ne voulait pas fusiller les gêneurs, pour ne pas compliquer la situation, on envoyait Haralamb Gromownik »<sup>6</sup>. Malgré ses indiscutables talents, Haralamb Gromownik, surnommé Baxan, n'est pas un James Bond, au contraire, son aspect extérieur est trompeur : « Baxan est court, gros et jovial. Il est mal habillé. Mais sa présence rassure. Son visage inspire la confiance et donne de l'optimisme »<sup>7</sup>.

En effet, Baxan réussit à tuer Traian Roman en utilisant sa femme, Diana, qui, depuis la défection de son mari, avait été torturée jour et nuit, et qui était devenue une dangereuse agente contrôlée par les membres de la police secrète. Arrivée à Paris, Diana raconte ce qu'il lui était arrivé après la fuite en France de son mari : « On m'a promenée dans toutes les prisons de femmes de Roumanie. J'ai fait la tournée des bagnes. [...] Chaque bague a son système particulier de torture. On me l'a appliqué à tour de rôle »<sup>8</sup>. Le thème de la torture qui transforme définitivement le caractère et qui remplace la personnalité des victimes en les transformant en bourreaux a été décrit par Orwell dans sa dystopie *Mil neuf cent quatre-vingt-quatre* et par Paul Goma dans son roman *Le chiens de mort ou La Passion selon Pitesti*. Si chez Orwell le thème de la torture qui fait tourner la victime contre ses proches est fictionnel et dystopique, Goma s'inspire d'un événement réel, qui a eu lieu dans la prison politique de Pitesti<sup>9</sup>. La femme de l'historien, Diana, raconte ses souffrances et se présente comme un mécanisme détruit : « Vous devez comprendre que ma machine anatomique est détraquée. Aucune machine ne fonctionne bien si on lui marche dessus et si on lui donne des coups de botte chaque jour et chaque nuit pendant des jours et nuits »<sup>10</sup>. Devenue une sorte d'automate qui suit les indications de Baxan, Diana attire son mari dans un piège et il sera écrasé par une rame de métro, mais l'accident ne pourra jamais être mis en relation avec le véritable

<sup>5</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>6</sup> Ibidem, p. 153.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 151.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 191.

<sup>9</sup> Voir Clit, Radu, « Le phénomène Pitești, son cadre totalitaire et la destruction du lien social », *Synergies Roumanie* no. 3 – 2008, pp. 171-185, pour des informations sur l'expériment qui a eu lieu dans la prison roumaine de Pitești. Voir aussi Ionescu, Arleen, « Makarenko's and Țurcanu's Re-Education Projects: Debunking a Myth in Romanian Historiography », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Volume 20, Number 1, January 2022, pp. 1-26, pour une analyse des principes sociologiques et philosophiques de cet expériment et ses rapports avec la pensée totalitaire.

<sup>10</sup> Gheorghiu, Virgil, *op. cit.*, pp. 192-193.

auteur du crime, la *Securitate*. Le roman se termine avec le jugement cynique de Baxan concernant l'action de Diana: « Cette femme qui a poussé son mari sous les roues du métro est du fumier. C'est une saleté. Un résidu social »<sup>11</sup>. Un autre complice au crime est le meilleur ami de Traian Roman à Paris, qui informe Baxan sur tous les détails concernant la vie privée du professeur d'histoire, même les plus insignifiantes, comme, par exemple, l'arrangement des meubles ou la dimension de son lit. « Tu me feras une description si détaillée, si complète, que je puisse voir la chambre nuptiale de Traian et Léonore, comme si je la regardais sur une photo »<sup>12</sup>, demande Baxan à l'ami de Traian Roman.

Le thème de la trahison des proches, qui dominait la dystopie d'Orwell, et qui définit l'univers concentrationnaire est central dans *Le grand exterminateur*, où la police secrète connaît tous les détails de la vie privée. La *Securitate* est chez Gheorghiu un énorme Big Brother qui contrôle non seulement les actions des personnages, mais aussi leurs pensées et leurs relations sociales. La découverte de Traian Roman que, même à Paris, où il était convaincu d'avoir pu se sauver, il était sous le contrôle de la police secrète, le conduit à la panique et ses mouvements imprudents le portent à l'accident fatal. L'arme du crime parfait est l'angoisse générée par l'idée que les relations personnelles ont été détruites à cause du contrôle absolu de la police secrète. Le thème de la métamorphose du meilleur ami et de la femme aimée en informateur de la *Securitate* revient plusieurs fois dans les romans de Virgil Gheorghiu et apparaît aussi dans le roman de Oana Orlea.

## 2. La dissolution de l'identité sous l'effet de la dictature

Issue d'une famille qui avait donné à la culture roumaine des humanistes dès le 17<sup>e</sup> siècle, les Cantacuzino, Oana Orlea (1936-2014) est mise en prison par les communistes à l'âge de 16 ans pour avoir fait des manifestes contre le régime<sup>13</sup>. Elle y reste pendant deux ans et résiste à l'idée de s'exiler à l'étranger parce qu'elle voulait devenir écrivaine et elle pensait ne pas pouvoir écrire dans une autre langue que le roumain. Mais, à la suite de plusieurs humiliations et surtout à cause de la censure, elle émigre à Paris en 1980 et publie son premier roman écrit directement en français, *Un sosie en cavale* (1986), qui connaît un grand succès. Elle raconte son expérience dans les prisons communistes dans un autre texte, qui prend la forme

<sup>11</sup> Ibidem, p. 213.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 167.

<sup>13</sup> Pour une analyse concernant le procès et la vie en prison de Orlea voir Ion, Elena, « The Red Square Organization. The Author Oana Orlea at Odds with the Communist Regime », *Research and Science Today. Social Sciences*, 2(24)/2022, pp. 247-275.

d'un entretien avec une amie, *Les années volées : dans le goulag roumain à seize ans*<sup>14</sup>, et qu'elle publie après la chute du mur de Berlin.

Dans le roman *Un sosie en cavale*, Oana Orlea dénonce le régime communiste<sup>15</sup> en choisissant de jouer intelligemment avec des genres consacrés : elle mélange le roman policier à la dystopie, en faisant une référence implicite à *Mil neuf cent quatre-vingt-quatre* de George Orwell (1949). Le pays cauchemaresque où a lieu l'action est dirigé par un dictateur appelé Kouty et par sa femme, La Bien Aimée. Même si Orlea n'indique pas explicitement qu'elle évoque la Roumanie ou les dictateurs Ceausescu<sup>16</sup>, le lecteur averti peut reconnaître où se passe l'action du roman, surtout s'il sait que l'adjectif « bien-aimée » s'associait souvent au nom d'Elena Ceausescu dans les discours officiels.

La protagoniste, Léontine, est une femme qui est obligée par la police du parti, la *Securitate*, à devenir le sosie de la femme du dictateur, La Bien aimée. L'action du roman décrit la terreur dans laquelle vit Léontine : elle perd tour à tour son travail, son appartement et son fiancé lorsque la *Securitate* observe qu'elle ressemble à la femme du dictateur et décide de la transformer dans son sosie. La dissolution de l'identité de Léontine suit plusieurs étapes : après avoir perdu tous ses repères sociaux, elle accepte de vivre emprisonnée dans le « périmètre zéro », le quartier privé du dictateur, une sorte de prison dorée fermée au grand public, pour sauver sa vie et la vie de son fils. Léontine commence à ressembler toujours plus à la Bien aimée, jusqu'à devenir le sosie parfait. Dans la description de ce procès de perte progressive d'identité, Orlea dépeint dans une manière métaphorique la vie sous le régime communiste de Ceausescu et laisse sous-entendre au lecteur que la seule manière de survivre dans ce pays-prison<sup>17</sup> est de renoncer à son identité intime.

<sup>14</sup> Pour un commentaire sur ce texte et la vie de Oana Orlea sous le communisme et dans l'exile voir Steiciuc, Elena-Brandusa, « La Roumanie des années staliniennes dans les écrits de deux 'Voix de l'exil' Rodica Iulian et Oana Orlea », *Francofonia*, no. 58, 2010, pp. 142-146.

<sup>15</sup> Voir une analyse comparative des voix féminines qui décrivent en littérature des expériences dans un pays totalitaire en Alfaro Ameiro, Margarita, « La experiencia totalitaria en Europa después de la IIGM. Voces de mujer: exilio, denuncia y escritura en lengua francesa. Oana Orlea y Rouja Lazarova », *Revista de Filología Románica*, 2016, Vol. 33, Número Especial, p. 13-22. L'auteur observe le rôle de la peur dans ce roman : « El personaje de Léontine, considerada por la instancia del poder como la mejor doble que nunca había tenido Aimée, queda escrito a través del cruce de miradas de los demás personajes y aparece progresivamente sometida al miedo y a la soledad sin ninguna posibilidad para expresarse ». (Ibid., p. 16)

<sup>16</sup> Pour une analyse du régime de Ceausescu voir Catherine Durandin, « Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Jan. – Mar., 1990, no. 25, pp. 85-90.

<sup>17</sup> Pour une analyse comparative du thème littéraire du pays prison, voir l'article d'Alain Vuillemin: « En ces récits d'Alan Sillitoe, d'Oana Orlea et de Michel del Castillo, les espaces totalitaires qui sont décrits correspondent à des pays fermés, clôturés, à des lieux frappés d'interdits



La vie dans le périmètre zéro où habitent, protégés par de nombreuses gardes, le dictateur, sa femme et ses sosies, est décrite grâce à plusieurs points de vue. Le roman se construit autour de plusieurs récits qui alternent les voix narratives : la narration de Léontine est complétée par d'autres récits à la première personne, appartenant aux agents qui l'avaient formée comme sosie et qui sont enquêtés avec sévérité lorsqu'elle réussit à s'enfuir. Léontine s'évade lors d'une visite officielle de Kouty et de la Bien Aimée en France, en profitant du fait que les agents ne la surveillent pas rigoureusement, en étant convaincus qu'elle avait été complètement intégrée dans le système.

Mais, même après son évasion, Léontine a peur. L'action du roman *Un sosie en cavale* débute ex-abrupto avec la conviction de Léontine qu'elle sera trouvée par la *Securitate* et tuée, même si elle se trouve en France : « Je sais qu'ils finiront par me tuer »<sup>18</sup>. Le thème de la peur domine la narration de Léontine, qui montre comment sa vie avait commencé à être gouvernée par l'angoisse, dès que la police secrète avait observé sa ressemblance à la Bien aimée et comment on l'a transformée. La peur l'accompagne tout au long de l'expérience dans le « périmètre zéro » et ne l'abandonne ni lorsqu'elle se trouve en liberté, dans une ferme en Picardie, seul élément autofictionnel du roman. L'éditeur indique sur la quatrième couverture du roman que l'auteure du roman, Oana Orlea, vit en Picardie, en faisant ainsi une sorte de clin d'œil au lecteur français qui voudrait retrouver une ressemblance entre le personnage et l'auteur.

Léontine ne réussit pas à avoir confiance en ses amis français, même si elle ne leur a pas révélé son histoire : « comme il était hors de question de lui dire que je vivais dans la peur, et qu'en plus j'étais humiliée d'avoir peur, et comme il était hors de question de lui parler d'Aimée ou de mon fils, je l'avais aidée à me forger une personnalité telle que cela lui convenait »<sup>19</sup>. Lorsque Léontine parle à un enfant qui lui rappelle son fils, qu'elle avait abandonné dans le pays, elle rêve d'avoir une vie normale : « Mettre les billes bleues, vertes et mordorées d'Aubin dans le creux de ma main et les regarder jusqu'à retrouver la non-peur »<sup>20</sup>.

Mais si la peur est dominante dans la narration à la première personne de Léontine, dans les autres récits, comme par exemple dans le rapport de Joachim, l'agent de *Securitate* qui l'avait formée comme sosie, Léontine semble différente,

---

et aussi à des contrées dévastées, ravagées par les dictatures » (Vulleimin, Alain, « L'espace totalitaire à travers *Travels in Nihilon* [1971] d'Alan Sillitoe, *Un sosie en cavale* [1986] d'Oana Orlea et *Mort d'un poète* [1989] de Michel del Castillo », *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Limbi și literaturi romanice*, no. 1-XXIII, 2019, p. 212).

<sup>18</sup> Oana Orlea, *Un sosie en cavale*, Paris, Seuil, 1986, p. 9.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 22.



une femme forte qui réussit à contrôler sa peur, ce qui explique le fait qu'elle ait réussi à s'évader. Dans son récit, Joaquim apprécie que Léontine faisait semblant d'avoir peur, mais qu'en réalité elle contrôlait ses sentiments :

De tous les sosies d'Aimée qui furent mes élèves, Léontine fut, sans aucune doute, la plus dure, la seule aussi à ne pas avoir peur. Car elle n'avait pas peur, Léontine, non, non, mais elle simulait. Peut-être jouait-elle le jeu à la perfection et allait-elle jusqu'à croire à sa peur artisanale, pour nous cacher et se cacher à elle-même le plaisir qu'elle commençait à prendre à sa nouvelle vie, malgré tous les inconvénients. C'est *avant* qu'elle avait eu réellement peur ; une fois qu'elle se vit accepté dans le monde du Périmètre Zéro, dont l'accès est interdit aux citoyens ordinaires, sa peur se mua en orgueil. La traquée était en train de s'implanter dans l'épicentre du pouvoir.<sup>21</sup>

Par contre, l'Actrice qui avait donnée des leçons de récitation à Léontine durant sa formation comme sosie, est l'exemple même de citoyen qui se laisse dominé par la peur de perdre sa carrière et sa position sociale, et qui est donc parfaitement manipulable par la police secrète. Joaquim continue sa réflexion sur la peur :

La peur de l'Actrice, la peur, la peur. Elle s'en fait un boa, se l'enroule autour du cou, elle en fait sa religion et l'adore. [...] L'Actrice a choisi la peur défensive. [...] C'est la peur la plus courante, qui a l'avantage d'être individualisée : L'Actrice, par exemple, ne fera jamais rien qui puisse mettre en péril son emploi au théâtre, mais aussi, elle fera tout pour ne pas le perdre. [...] Il nous revient juste un petit travail d'entretien à faire. Et voilà, l'Actrice marche à la peur comme un bateau à la vapeur, et les autres aussi, tous, enfin, presque tous.<sup>22</sup>

Ce raisonnement, qui analyse les étapes de la formation de Léontine comme sosie, montre comment les agents infligent à leurs victimes « la peur du gibier constamment pris en chasse »<sup>23</sup> et qu'ils sont convaincus que « tout s'obtient par une peur bien tassée »<sup>24</sup>. Lorsqu'elle est entre dans le *Périmètre Zéro*, « Léontine, au début au moins, crut être entrée au royaume ou il n'y a ni joie, ni peur »<sup>25</sup>, mais, selon Joaquim, « Léontine appartient à la génération possédant les anticorps

<sup>21</sup> Ibidem, p. 85.

<sup>22</sup> Ibidem, pp. 87-88.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>24</sup> Ibidem, p. 193.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 89.

capables d'enrayer la peur. Dans son cas, la seule chance que nous avions était de forcer la dose »<sup>26</sup>.

Le thème de l'angoisse définit tous les personnages et même les agents secrets, « les habitants du Périmètre Zéro n'avaient qu'une peur, celle d'en être exclus »<sup>27</sup>. Dans cet univers dystopique, le peuple voit dans le couple de dictateurs une sorte d'animal mythique à deux têtes et « les animaux à deux têtes ont toujours engendré des peurs plus profondes que les autres »<sup>28</sup>. Ce sentiment réapparaît dans les dernières lignes du roman quand, dans sa ferme de Picardie, Léontine pense : « Je ne veux pas acheter des jumelles. Elles donneraient une forme précise à ma peur. Je veux, moi, une peur libre. La peur du libre arbitre. Je sais qu'ils finiront par me tuer. Je n'ai aucune idée du moment qu'ils choisiront pour le faire »<sup>29</sup>.

Malgré son apparence de roman policier, *Un sosie en cavale* est une réflexion sur le manque de liberté dans un pays devenu prison, où l'angoisse annule les autres sentiments et remplace les liens sociaux. Chez Orlea, le thème de la trahison des proches est, comme chez Virgil Gheorghiu, central : si au début de l'action le fiancé de Léontine se sépare d'elle après une visite de la *Securitate*, qui le menace de détruire sa carrière, à la fin du roman Léontine sera trahie par son propre fils, devenu informateur.

### 3. Bucarest, lieu dystopique

L'univers de ces romans est dominé par la présence du Rideau de fer, qui sépare le monde en deux : d'une part, il y a la Roumanie communiste, espace dystopique, une prison dominée par la peur, et de l'autre côté il y a la France, décrite par Orlea et Gheorghiu comme une terre d'asile. Ce type de représentation de l'espace européen est commun dans les romans de l'exil écrits dans les années 70-80. Dans les romans de Orlea et de Gheorghiu, Bucarest est un lieu dystopique. Au début du roman *L'exterminateur* de Gheorghiu, la ville est introduite ainsi :

Bucarest signifie *Ville de joie*. [...] Le 23 août 1944, Bucarest fut occupée par l'Armée rouge. Depuis, la ville est devenue triste, grise et laide. [...] En plus de la misère, il y a la peur. Tout le monde a peur. [...] La surveillance de la République carcérale roumaine fut transmise aux *aparatskis*, aux membres du parti carcéral, le parti communiste roumain.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 113.

<sup>29</sup> Ibidem, p. 251.

<sup>30</sup> Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, pp. 11-12.

Orlea décrit la ville où se passe l'action du roman en mettant en évidence son aspect d'univers concentrationnaire, mais ne nomme pas explicitement Bucarest ; en revanche, elle décrit certains événements très connus à l'époque, comme la démolition du centre historique de Bucarest par Ceausescu à la fin des années 70, ce qui permet au lecteur de lier l'action du roman à la ville natale de Oana Orlea :

Terre de décombres. Montagnes, cols, vallées, collines. Grandes baies de gravats, débouchant sur le néant. Débris d'objets, méconnaissables sous leurs nouvelles formes, nées de la destruction. Le rouge des briques éclatées, poutres emmêlées battant pavillon de chiffons multicolores. Ici et là, quelques maisons restées debout, fragiles, témoins en sursis, à l'orée du souvenir et de l'oubli. Sur les murs, un slogan peint en lettres blanches : VIVE LA FRATERNITÉ ENTRE LES PEUPLES. Gros plan sur une bassine bleue : à l'intérieur, une oie aux plumes recouvertes de boue, au cou infiniment long. En arrière-plan, une femme, l'éternelle fouilleuse de décombres. (...) La vieille ville n'existe plus. Ce 16 mm a été confisqué à un petit reporter amateur.<sup>31</sup>

Cette citation représente la description d'un film qui décrit les ravages produits par les démolitions du centre historique de la ville, film que Léontine contemple dans le périmètre zéro et qui contribue à son angoisse. La destruction de sa propre identité est complétée par la destruction de sa ville natale, transformée par les dictateurs : « Plus de pleurs. Plus de rires. Le fumier de la peur dégageant les miasmes de la décomposition »<sup>32</sup>.

Un autre thème qui apparaît dans les romans d'Orlea et Gheorghiu est le désir de s'enfuir d'un pays devenu prison : « Fuir ! Ce mot fluide traversait les pensées et s'en écoulait, lentement, en emportant les déchets d'un rêve désespéré. Le pays se rêvait ailleurs »<sup>33</sup>. Chez Gheorghiu, dès les premières pages du roman, le lecteur arrive à savoir que « Les habitants de Bucarest ont un seul rêve : s'évader »<sup>34</sup>, mais vu que « la chasse à l'homme est ouverte toute l'année »<sup>35</sup>, ils ont peur de le faire.

La trahison des proches est un autre thème qui rapproche ces deux romans, parce que chez Orlea et Gheorghiu les amis et les membres de la famille sont des

<sup>31</sup> Oana Orlea, *op. cit.*, p. 165.

<sup>32</sup> Ibidem, p. 233.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Virgil Gheorghiu, *op. cit.*, pp. 11-12.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 15.

potentiels informateurs de la police secrète. La peur est inspirée par la conviction que la police secrète des communistes roumains, la *Securitate*, est omniprésente et toute-puissante, même au-delà des frontières nationales. Dans le roman de Gheorghiu, l'angoisse arrive à des formes inouïes : « N'oubliez pas que Paris est la plus grande ville communiste du monde. Il y a plus de communistes qu'à Bucarest, à Varsovie et à Prague. Ils nous tiendront au courant de tous vos agissements. Ils nous diront même ce que vous rêvez la nuit »<sup>36</sup>. À la fin du roman l'*Exterminateur*, Diana, la femme du professeur, affirme :

Vous, les Français, vous êtes le peuple le plus intelligent de la terre. Il y a une seule chose que vous ne comprenez pas. Vous ne comprenez pas que le communisme est pire que l'enfer. [...] des milliers de rescapés sont venus entre vos murs et vous ont raconté les atrocités qu'ils ont subies. [...] Vous ne voulez pas les croire.<sup>37</sup>

Le roman de Gheorghiu se termine en véritable dystopie, avec les réflexions des agents de la *Securitate*, qui sont convaincus que « La France deviendra une république populaire comme l'Albanie, la Roumanie, la Cambodge »<sup>38</sup>.

#### 4. Dystopie ou récit de témoignage ?

Virgil Gheorghiu et Oana Orlea mélangent la formule du roman policier avec la dystopie pour introduire une pensée politique. En évitant l'autofiction et le récit de témoignage, mais en laissant transparaître le fait que leurs fictions sont inspirées par leurs vies, Orlea et Gheorghiu filtrent une réflexion politique concernant le système totalitaire communiste à travers un genre littéraire agréé par le grand public.

La clé de voûte qui soutient la structure de ces romans est le thème de la peur et de l'insécurité qu'elle génère dans un univers dystopique où la propagande communiste réussit à cacher la réalité. Mais, au delà des thèmes dystopiques comme la peur, la trahison, la surveillance continue de la police secrète, l'angoisse qui domine la vie des exilés est motivée par le fait que le monde libre leur semble fragile, la naïveté des occidentaux, qui ne croient pas aux périls imminents qui menacent la démocratie, les épouvante. Le lien entre biographie et fiction provient dans les romans de Orlea et de Gheorghiu de leur conviction que la littérature de témoignage est fondamentale pour révéler la vérité des régimes communistes, de leur force de contrôler les destins des gens jusqu'à la transformation de l'État

<sup>36</sup> Ibidem, pp. 111-112.

<sup>37</sup> Ibidem, pp. 201-202.

<sup>38</sup> Ibidem, p. 198.

entier en prison. L'angoisse qui domine la vie des rescapés dans *Un sosie en cavale* et *Le Grand exterminateur* est décrite à travers les traumatismes provoqués par la guerre froide, mais, surtout, montre que ces écrivains témoins de l'histoire utilisent la dystopie pour écrire un récit de témoignage métaphorique.

### Bibliographie

- ALFARO AMIEIRO, Margarita, « La experiencia totalitaria en Europa después de la IIGM. Voces de mujer: exilio, denuncia y escritura en lengua francesa. Oana Orlea y Rouja Lazarova », *Revista de Filología Románica*, 2016, Vol. 33, Número Especial, pp. 13-22.
- CLIT, Radu, « Le phénomène Pitești, son cadre totalitaire et la destruction du lien social », *Synergies Roumanie*, no. 3 – 2008, pp. 171-185.
- DRAGANOIU, Claudia, « La „réhumanisation” de l'Autre dans *La Vingt-cinquième heure* de C. V. Gheorghiu », *Recherches*, no. 11, automne, 2013, pp. 91-98.
- DURANDIN, Catherine, « Le système Ceausescu. Utopie totalitaire et nationalisme insulaire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, Jan. – Mar., 1990, no. 25, pp. 85-96.
- GHEORGHIU, Virgil, *La 25<sup>e</sup> heure*, Paris, Editions du Rocher, 2016.
- GHEORGHIU, Virgil, *Le grand Exterminateur*, Paris, Plon, 1978.
- ION, Elena, « The Red Square Organization. The Author Oana Orlea at Odds with the Communist Regime », *Research and Science Today. Social Sciences*, 2(24)/2022, pp. 247-275.
- IONESCU, Arleen, « Makarenko's and Țurcanu's Re-Education Projects: Debunking a Myth in Romanian Historiography », *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Volume 20, Number 1, January 2022, pp. 1-26.
- GOMA, Paul, *Les chiens de mort ou La Passion selon Pitesti*, trad. Alain Paruit, Paris, Hachette, 1981.
- MORARIU, Iuliu-Marius, « Omul din spatele *Orei 25*. Constantin Virgil Gheorghiu în dosarele Securității », *Sargetia. Acta Musei Devensis*, no 8, 2017, pp. 373-381.
- OKTAPODA-LU Efstria (dir.), *La Francophonie dans les Balkans – La voix des femmes*, Paris, Publisud, 2005.
- ORLEA, Oana, *Un sosie en cavale*, Paris, Seuil, 1986.
- ORLEA, Oana, *Les années volées: dans le goulag roumain à seize ans*, Paris, Seuil, 1992.
- ORWELL, George, *Mil neuf cent quatre-vingt-quatre*, trad. Philippe Jaworski, Paris, Gallimard, 2021.
- STEICIUC, Elena-Brandusa, « La Roumanie des années staliniennes dans les écrits de deux „Voix de l'exil” Rodica Iulian et Oana Orlea », *Francofonia*, no. 58, 2010, pp. 139-147.

- VUILLEMIN, Alain, « L'épreuve de l'exil dans *Un Sosie en cavale* (1986) d'Oana Orlea, *Persécutez Boèce* (1987) de Vintila Horia, *La Moisson* (1989) de Petru Dumitriu, *Peste à Bucarest* (1989) de Tudor Eliad (1989) et *La Saison morte* (1990) de Georgeta Horodincea », *Eurésis. Cahiers roumains d'études littéraires*, Bucarest (Roumanie), Editions Univers, 1-2/1993, pp.144-149.
- VUILLEMIN, Alain, « L'espace totalitaire à travers *Travels in Nihilon* (1971) d'Alan Sillitoe, *Un sosie en cavale* (1986) d'Oana Orlea et *Mort d'un poète* (1989) de Michel del Castillo », *Analele Universității din Craiova. Seria Științe Filologice. Limbi și literaturi romanice*, no. 1-XXIII, 2019, pp. 207-220.

# THE “CASE” OF DORIN TUDORAN. THE POETRY OF EXILE AND THE EXILE OF POETRY

Senida Poenariu\*

---

*Abstract:* This essay traces the evolution of Dorin Tudoran's poetics, the mutations from one volume to another, starting from the hypothesis that the theme of exile is defining for all the poet's work. I have tried to capture the stages of this exile, its points of departure and expression, Dorin Tudoran's relationship with the political system, and, above all, the causes that generated an inversion in the natural order: Tudoran's entire work seems to be the product of a biographical event that, from a diachronic point of view, marks only the author's last volume. How poetry prefigured biography in the case of Dorin Tudoran calls for a conceptualization of “exile” beyond its basic meaning, that of crossing (willingly or unwillingly) geographical boundaries.

*Keywords:* exile; internal exile; rupture; subversion; foreigner.

---

With an impressive personal history of exile<sup>1</sup>, Dorin Tudoran's poetry is not amongst the preferred topics when the literature of the Romanian Exile during Nicolae Ceaușescu's communist regime is discussed. The headlines are completely different<sup>2</sup>. Certainly, it could be argued that, in this case, a “literary suicide”<sup>3</sup> takes

---

\* Universitatea Transilvania din Brașov [Transylvania University of Brașov], poenariusenida@yahoo.com

<sup>1</sup> The idea of this essay originated in a paper presented at the National University Colloquium on Contemporary Romanian Literature, dedicated to Dorin Tudoran and Dumitru Țepeneag, and subsequently published in the conference volume entitled *Prefigurări ale exilului în poezia lui Dorin Tudoran* [Prefigurations of exile in the poetry of Dorin Tudoran], in Bodiu A., Lăcătuș A., Ghiurțiu M. (eds.) *Literatura română contemporană. Dorin Tudoran and Dumitru Țepeneag* [Contemporary Romanian literature. Dorin Tudoran and Dumitru Țepeneag], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2013. A later intermediate version appeared in the journal *Vatra* 10-11/ 2016, with the title “*Forme ale exilului în poezia lui Dorin Tudoran*” [Forms of exile in Dorin Tudoran's poetry]. The present article has a different structure and sets in a different framework from previous discussions of the topic.

<sup>2</sup> Matei Călinescu, Paul Goma, Virgil Nemoianu, Monica Lovinescu, Dumitru Țepeneag, Sanda Golopenția, Normal Manea, Ion Caraion just to name a few.

<sup>3</sup> Dincă, Florin Daniel, *Dosarul Dorin Tudoran. Literatură și Politică în comunism și în postcomunism* [The File Dorin Tudoran. Literature and Politics in Communism and Post-Communism], Amphion, Bacău, 2022, p. 25.



place along with the expatriation. Tudoran, *the poet*, retires to make room for Tudoran, *the publicist*.

Like any traumatic experience, exile can be a point of departure/rediscovery of a creative vocation, or, on the contrary, its effect can be quite the opposite. In the present case, the turn he takes from his poetic (*Auto*)*biography*<sup>4</sup> towards journalism is a form of radicalization of the creative vocation – an engagement and assumption of the subversive civic consciousness that is also the source of his dissidence. Or, as Radu Ioanid stated, “Dorin Tudoran had a trajectory similar to that of Adrian Marino: destiny transformed him from a writer into a political thinker”<sup>5</sup>.

Even though he published only one volume of poetry after his emigration, in 1986 (to which one can add the anthologies appeared after the fall of Ceausescu’s regime), I believe that it is perfectly justified to include Dorin Tudoran’s poetry in the literature of exile, noting, however, that, here, by “exile” I do not refer exclusively to a transgression of geographical borders, but also to the isolation and alienation implied by the concept of “internal exile” or “exile from home”<sup>6</sup>. As “the admirable unity between life and work – a “life – creation” type of duo discussed by Mircea Martin<sup>7</sup> – is undeniable, some introductory elements, of a biographical and event-related nature, are however necessary.

Perceived as an exponent of Romanian neomodernism (“the ’70s generation”, alongside Emil Brumaru, Mircea Dinescu, Cezar Ivănescu, Virgil Mazilescu, Ileana Mălăncioiu, Adrian Popescu, et al.), Dorin Tudoran (b. 1945) made his debut in 1973 with *Mic Tratat de Glorie*<sup>8</sup> [*Small Glory Treatise*], a volume of poems that will receive the Writers’ Union Debut Prize and the Poetry Prize of the Central Committee of the Socialist Youth Union<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Dorin Tudoran, *De bunăvoie, Autobiografia mea*, [*Willingly, my autobiography*], Nord, Aarhus, 1986.

<sup>5</sup> Radu Ioanid, «Prefață (O punere în context) [Preface (A Context)]» in Dorin, Tudoran, *Eu, fiul lor. Dosar de Securitate* [*Me, their son. My Secret Services file*], Polirom, Iași, 2010, p. 25. All the translations from Romanian to English are mine.

<sup>6</sup> Leo Butnaru, “Exil – Exil interior – Exil în propria limbă” [Exile – Inner Exile – Exile in One’s Own Language], *Contrafort*, no. 5-6 (199-200), 2011, pp. 9-10.

<sup>7</sup> Mircea Martin in *Literatura română contemporană. Dorin Tudoran și Dumitru Țepeneag* [*Contemporary Romanian Literature. Dorin Tudoran and Dumitru Țepeneag*], Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2013, p. 28.

<sup>8</sup> Keeping in mind Nicolae Manolescu’s observation about the specifics of the poems, “... rarely does a volume by Dorin Tudoran resemble the previous one”, we also mention the subsequent volumes, *Cântec de trecut Akheronul* (1975) [*Song For Crossing the Akheron*], *Uneori plutirea* (1977) [*Sometimes the Floating*], *O zi în natură* (1977) [*A Day in Nature*], *Respirație artificială* (1978) [*Artificial Breathing*] and *Pasaj de Pieton* (1979) [*Pedestrian Crossing*].

<sup>9</sup> The award will be withdrawn for political reasons.

Probably, some of the most defining moments of the rupture between the regime and the author would be represented by the satirical speech Tudoran gave at the *Mihai Eminescu* National Poetry Colloquium (Iași, 1978) regarding the plans and intrusions of the Ceaușescu couple in the Romanian cultural policy, the famous joke: "*Cizmare, nu mai sus de sanda!*" ["keep your nose out of our business, shoe man"]; the uncovering of the plagiarisms of the two protected and assiduously promoted writers by Ceausescu's regime – instruments for the cultural revolution led by the party (Eugen Barbu and Ion Gheorghe); and the resignation from the Romanian Communist Party<sup>10</sup> (1982).

It seems that Tudoran was under the attention of the Security ("Securitate") since 1977, because of his "revolutionary spirit"<sup>11</sup>, and in 1980, DSS reports were already recording the "hostile activity" of the writer nicknamed "Tudorache" (his code name)<sup>12</sup>. Moreover, the reports also recorded the suspicion that he would try to create a "dissident group" in Romania with the support of the radio station Free Europe ("Europa Liberă") to which he corresponded.

In 1983, sustained efforts were being made to "effectively isolate" the writer, and in 1984 he was receiving death threats<sup>13</sup>. Besides the concern that Dorin Tudoran might receive help and guidance from outside the Romanian borders to set up a dissident group, another "obsession" of the regime was that the "outside world" was viciously planning to turn Tudoran into a "second Paul Goma"<sup>14</sup>. Romanian Secret Services even contemplated the possibility of the counterintelligence department's involvement in supervising the "target" "Tudorache"<sup>15</sup>.

Starting in 1984, Tudoran repeatedly attempted to leave the country, but his emigration request was rejected, so he decided to send some letters directly to Nicolae Ceaușescu. On April 25, 1985, he got arrested and interrogated and, after a 40-day hunger strike, at the intervention of the American Senator Robert Dole – who threatened to withdraw the *Most Favoured Nation Clause* if Nicolae Ceaușescu did not approve the emigration of Dorin Tudoran and Gheorghe Calciu-Dumitreasa –, he was permitted to leave Romania, in July 1985. A year later, from America, he sent his Romanian volume of poetry *De bună voie, autobiografia mea* [*Willingly, my autobiography*] to a Danish publisher.

<sup>10</sup> Romanian Communist Party.

<sup>11</sup> Radu Ioanid, *op. cit.*, p. 25.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>13</sup> Ibidem, p. 27.

<sup>14</sup> Dorin Tudoran, in *Eu, fiul lor*, p. 35.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 36.

Regarding the evolution and mutations that appeared from one volume to another, Mircea Mihăieș stated that the change is essentially related to content, to “biographical assumption”<sup>16</sup>, not one concerning the language or poetic themes. In retrospect, the biographical assumption, the “anticipatory language” (“the words preceding the acts”) and the “mysterious force of premonition”<sup>17</sup>, in the context of the “eschatological tragedy”, the “crisis of reality” and the “obsessive sense of the irreversible”<sup>18</sup>, can be decoded also as a foreshadowing of the 1985 exile, especially from the first volume, *Mic Tratat de Glorie*, the theme of exile takes on various forms, undergoing a sinuous process, reversed, and biographically materialized twelve years later. The way in which the poetry anticipates the biography in the case of Dorin Tudoran calls for a conceptualization of “exile” beyond the basic meaning – that of transgressing (willingly or unwillingly) some geographical borders.

Andrew Harlem, in *Exile as a dissociative state*<sup>19</sup>, perceives exile both in its state of mind/mental capacity (underlying a dissociative process that may or may not lead to emigration) and in its migratory dimension. Whether we are talking about an intrapsychic phenomenon or a migratory one, certain components of the exile’s identity will be lost “in transit”, as Harlem claims. Subsequently, a cultural “dislocation” and “discontinuity” will be reached in an attempt either to recover what was lost or to preserve intact what had remained. The new hybrid identity of the exiled, as Harlem asserts, is one of ambivalence, antinomies, and ruptures or splits. Under these conditions, the individual’s relationship with time and space, as well as with the Other, changes substantially. It seems that the individual’s perceptions are deeply influenced by the tendency of a constant division between what belongs to him and what does not (“mine”/ “yours”); then, there is also a lack of accommodation to the physical environment, and, in terms of temporal perception, the exiled is, on the one hand, unable to connect to his past, and, on the other hand, incapable of imagining a future, being stuck, encapsulated in the present.

An interdisciplinary analysis of this “radical human experience” is also proposed by the authors of the essay *Philosophical and psychopathological perspective of exile: on time and space experiences*<sup>20</sup>. They notice that in exile (understood both as the

<sup>16</sup> Mircea Mihăieș (1992) in the *Selection of Critical References* from the anthology of Dorin Tudoran, *Tânăruul Ulise [Young Ulysses]*, Polirom, Iași, 2000, p. 362.

<sup>17</sup> Cornel Moraru (1993), in *Ibid.*, p. 333.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> Andrew Harlem, *Psychoanalytic Psychology*, Vol. 27, no. 4, 2010, pp. 460-474.

<sup>20</sup> Matias Silva Rojas, Julio Armijo Nuñez, Gonzalo Nuñez Ericas, „Philosophical and Psychopathological Perspective of Exile: On Time and Space Experiences”, in *Frontiers in Psychiatry*, vol. 6, 2015, p. 78.

"exit" from the geographical framework and as the exit from the "self", a loss of the "original personal space") the suspension of space and time manifests itself by dynamiting the linear conception of time. It is interesting that, in the letter addressed to Nicolae Ceaușescu, Dorin Tudoran motivated his desire to emigrate by claiming his right to (his) *time*, more precisely to (his) *future*:

If I write to You today, however, it is not to request any support regarding what I now consider no longer important to me: my *past* and my *present*. I am only interested in my *future* and that of my family, and *this future* consists of our definitive departure from Romania. It may seem paradoxical to You that, having never addressed You for problems of my present – past – sequences of life that have come implacably under the authority of the administration you lead –, I am doing so today about the only existential fragment that it is no longer related to the above-mentioned authority.<sup>21</sup>

Applying the above-mentioned comments of the author about the temporal perception of the exiled, the "urgent entry into the future" that Tudoran had desperately claimed in the letters supports the hypothesis that he was already in incipient stages of exile and a stranger in his own country where he was "forced to live in its deepest contradictions"<sup>22</sup>. It is about the "infamous sign of expulsion" from a country in which he could not live, or, as Rajaa Stitou<sup>23</sup> also calls it, the "ordeal of the foreigner". Moreover, the foreigner is a recurring motif in Dorin Tudoran's *pre* and *post* exile poetic work.

Roland Jaccard in *Exilul interior (Freud, psihanaliza și modernitatea)* [*Inner Exile (Freud, Psychoanalysis, and Modernity)*] defines the modern man as "the man of cold technology and parcelled effects: the man of inner exile"<sup>24</sup>. He would live precisely through his disturbances, each one for himself and in his own world, the dimension of the private undermining that of the community, a withdrawal from reality towards itself. Inner exile appears as a form of protection, with the (self-protective) reduction of the *Other* to an instrumental function. Its manifestations, according to Jaccard, would be the oscillation between schizophrenia and schizoid,

<sup>21</sup> Anexa 3, «Scrisoare adresată lui Nicolae Ceaușescu» [Annex 3, Letter to Nicolae Ceaușescu], in Dorin Tudoran, *Eu, fiul lor*, *ibid.*, p. 524.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> "L'exil comme «épreuve de l'étranger». Pour une nouvelle clinique du *déplacement*" [Exile as an «ordeal of the foreigner». For a new clinic of displacement], in *Filigrane: écoutes psychanalytiques*, vol. 15, no. 2, 2006, pp. 51-67.

<sup>24</sup> Roland Jaccard, *Exilul interior (Freud, psihanaliza și modernitatea)* [*Inner Exile (Freud, psychoanalysis, and modernity)*], Aropa, București, 2000, p. 16.

expressed by lack of communication, loneliness, boredom, disgust, intolerance, detachment, coldness, impersonality, blocking of emotional manifestations and maladjustment.

We can easily find the above elements, in one form or another and in different dosages, in almost all of Dorin Tudoran's volumes of poetry. Moreover, although these features were noted by literary criticism, and were even considered defining for his poetics, they were rarely associated with the condition of exile. Even in *Mic Tratat de Glorie* there is a poetry of ruptures and a splitting of the self ("I'm waiting to tear myself apart endlessly"), shaping the later developed image of an alter ego sometimes charming, sometimes aggressive. There is, as it were, a voluptuousness of the split, extending from the level of the poet to the level of matter. However, before the ultimate rupture takes place, with the creation of an alter-ego to become the symbol of the Stranger (*Respirație artificială* [*Artificial Breathing*]), the distinction between body and soul had appeared clearly outlined, bringing into poetry Plato's famous phrase, *soma sema estin*, namely the body as a "loss of light". The relationship with the Other(s) is deeply flawed. We notice the isolation and that reduction to the instrumental function that I described earlier: "I was the only proof of my existence / the only one that I could not remove" (*Martor* [*Witness*]), "those around me lived only to hide from me / that I had been dead for a long time" (*Departa* [*Away*]). Although the poet admits his condition as a prophet, he refuses the call.

In *Cântec de trecut Akheronul* [*Song for crossing the Akheron*] we find this image of the traveling poet, dispossessed of his past, at an uncertain age, stuck in a middle, transitory stage – if we were to adopt Van Gennep's terminology, or in a liminal stage, according to Victor Turner:

so perfect your eyelid separates me from the world/ only the reeds stirring the watery breasts/ further disturbs this last exile by tottering me/ (...) / the earth sways and I don't know if I'm young / or old man wondering why I stopped/ (...) / I would hardly dare to tell you: under your forehead should the homeland / ever tear, come back, haughty, try to approach again/ again (*Atât de perfectă* / [*So perfect*])<sup>25</sup>

The route is that of an initiatory experience, of self-discovery: "The separation from the world, the exile after the *perfect eyelid of Akheron*, appears in the poem

<sup>25</sup> „atât de perfectă pleoapa ta mă desparte de lume/ numai trestile stârnind sânii de apă/ mai tulbură acest ultim exil clătîndu-mă/(...)/ se leagănă pământul și nu știu dacă tânăr sunt/ sau bătrân întrebându-mă pentru ce m-am oprit/(...)/ abia aș îndrăzni să-ți spun: sub fruntea ta de va lăcrima/ vreodată patria, întoarce-te, trufașule, încearcă să te apropii din/ nou”.

as a circumstance of strong tragedy. The confrontation with the self is beyond reconciliation"<sup>26</sup>.

*Uneori plutirea* [*Sometimes the floating*], a volume of "a permanent, heartbreaking pendulum between irreducible antinomies"<sup>27</sup>, is a form of *exile in two*, an attempt to escape, to break out from the world ("a bone sword separated us from the world"<sup>28</sup>), but the touch of intimacy with his beloved is denied: "What was love, around us, / raised the long curtains of ice/ and our souls can be heard descending/ in the coldest fortress"<sup>29</sup> (*Proteze* [*Prothesis*]). If the poet used to oscillate between "leaving" and "staying", in *O zi în natură* [*A day in nature*] there is both a radicalization and an assumption of the condition and, at the same time, the vocation of exile:

I am begging to understand: the wound cannot close. It is open just like an enchanted mirror from which, sometimes, long-forgotten events arise (...) I brought you this news with sadness. As long as I didn't dare to tell you the truth, I felt my heart buried alive. But unbeknownst to you, it was you who spoke the words I feared. Now my journey can truly begin. Don't ask me *why*? I could not answer you better than the poet whom you praised so much: *To annihilate my too great purity*. (*Fragmente dintr-un jurnal aproape apocrif* [*Excerpts from an almost apocryphal diary*])<sup>30</sup>

The obsession of the journey, of the "exile of the blood", is present and imperatively expressed: "come? Aren't you coming?" / "where should we run? / Where?". The transitional line, i.e. the liminal stage is passed. The self is split, and we already see in many poems from this volume the hybrid identity and contrasting features, ambivalences, and antinomies that Harlem mentioned.

But there is also the place where forms devour each other; a painful plasma meaning the same smell, the same taste, the same colour, the same delirium – like blood in civil wars. «I!» «I!» «I!» – sudden, simultaneous events of the same being.

<sup>26</sup> Ion Cocora, in the *Selection of Critical References* of the anthology *Tânărul Ulise*, *ibid.*, p. 334.

<sup>27</sup> Aurel Baranga, in *Ibid.*, p. 336.

<sup>28</sup> *Alb / White*.

<sup>29</sup> „Ce-a fost iubire, împrejurul nostru,/ a ridicat perdele lungi de gheață/ și sufletele ni se-aud scâzând/ în cea mai rece fortăreață”.

<sup>30</sup> „Încep să înțeleg parcă: rana nu se poate închide. Stă deschisă întocmai unei oglinzi fermecate din care, uneori, se ridică întâmplări uitate de mult. (...) Cu mâhnire ți-am adus această veste. Câtă vreme n-am îndrăznit să-ți spun adevărul, îmi simțeam inima îngropată de vie. Dar, fără să știi, chiar tu ai rostit cuvintele de care mă temeam. Acum, călătoria mea poate începe cu adevărat. Să nu mă întrebi *De ce?* N-aș putea să-ți răspund mai bine decât poetul pe care atât de mult mi-l laudai: *Ca să-mi anihilez prea marea puritate*”.



Beyond them, ceaselessly moving its borders – the shadow kingdom. (*Ceremoniile umbrei* [ *Shadow ceremonies*])<sup>31</sup>

Ștefan Augustin Doinaș noticed in this volume the “abolition of time”, as well as a dislocation of space, while Al. Cistelean identifies a shift in the poet’s writing within these poems. According to the critic, from “silky and enveloping”, poetic language becomes increasingly fierce – a language of “alienation and hostility”, to finally give rise to a

poem of violent cruelty, full of brutality, distressing [...], and this bitter challenge thrown to alienating vertigo and its agents moved from verse to biography, thereby guaranteeing the moral verticality of a poem that refused not only the pact with horror, but even contact with it.<sup>32</sup>

In *Respirație artificială* only the right to fear is legitimate, while the „bridle grinds the teeth” (and the freedom of expression, we might add) and his life as a “poor individual phenomenon” is an interrupted existence. Age is also uncertain and the Stranger/The Other appear as emblematic figures and, at the same time, as variants of the split self, an alter ego of the poet who seems engaged in a “devouring reading” not only of the world, but also of his own person(a). One can easily identify an intrapsychic conflict combined with a self-destructive tenacity.

In this volume we also find his *Primul testament* [*First Testament*], as well as a discussion on how to assume one’s identity, rendered into the language of *leaving* and *staying*: “The others ask me out of/ the blue, once in a while, how I feel, / if I leave, if I don’t want something, if they still remain;/ the others are sure of them, that is, they are the very others –/ How are you, Your Highness? What are you waiting for?” (*Elegie la pasărea Emanuelle* [*Elegy to the Emanuelle bird*]). In *Pasaj de pietoni* [*Pedestrian Crossing*] (1980), while the social component reveals itself as the real cause of the revolt. Now the poet attempts to define himself through the opposition to others. Nicolae Manolescu best describes the new poetic attitude: “Poetry is now approaching the forms of speech and daily poetry, it is careless, mocking, declarative, dialogical, epic, direct, allegorical, nervous, and annoyed. Sarcasm

<sup>31</sup> „Dar există și locul în care formele se devoră între ele; o plasmă dureroasă însemnând același miros, același gust, aceeași culoare, același delir – ca sângele în războaiele civile. «EU!» «EU!» «EU!» – întâmplări crâncene, simultane, ale aceleiași ființe. Dincolo de ele, mișcându-și fără încetare hotarele – împărăția umbrei”.

<sup>32</sup> Al. Cistelean, 1993, in the *Selection of Critical References* from the anthology *Tânărul Ulise*, *ibid.*, p. 359.



mainly targets two categories of phenomena: the manipulation of the individual in some modern societies, the destruction of personality, domestication, and the role of the poet, with his often-desperate struggle, against those who despise or kill him”<sup>33</sup>. Al. Cistelean also noticed that in these poems “the existential perspective narrows even more, looming like a cage, and living becomes pure victimhood”<sup>34</sup>.

Regardless of how we call this stage in the life and creation of Dorin Tudoran, “pre-exilic” or the stage of “inner exile”, of “exile as a mental state” – understood either as a feature of Modernity or as “original loss” –, it is clear that we are dealing with an external factor that triggers and exacerbates the total state of incompatibility with the social reality in which he was forced to live. Geographical exile is intended to be an escape, an “urgent entry into the future”, an escape from a physical cage. But as it will be shown in *De bună voie autobiografia mea* the old life, that of physical boundaries, turns out to be easier to manage than the “new life” in America:

You dream of a whole life / a few places, several cities. You defile them in an instant.  
Meeting them again / you feel like a soldier / from the occupation troops – even  
your own revolver doesn't want you anymore. (*Remember*)<sup>35</sup>

The overlapping of the two dimensions of exile (migratory and psychic) amplifies the crisis, and their cumulative effect is devastating – a life without zest, without geographical or temporal landmarks, without a future, with an increasingly fluid identity: “may you be disgusted/ eternally disgusted”<sup>36</sup>. Finally, there is the death wish, seen as a “somewhat final victory”. We recognize the hateful self of which Jaccard spoke: “Drive me away! / I am the first / whom you hear saying: I do not want you to love me! / I must also be the last”. Victory and freedom in turn become lost ideals: “who runs today/ so much on the road/ that they die/ announcing a little freedom/ still a little freedom/ a victory the size of a needle's tip/ when you can take a handful of barbiturates/ with half of the house wine? / Here is the real triumph” (*Fasching [Carnival]*).

As expected, the inner dramas in the first volume take on monstrous dimensions (“apprenticeship was a flower in my ear!”), and national uprooting comes together

<sup>33</sup> Nicolae Manolescu, in the *Selection of Critical References* from the anthology *Tânărul Ulise*, *ibid.*, p. 347.

<sup>34</sup> Al. Cistelean, in *ibid.*, p. 347.

<sup>35</sup> „Visezi o viață întreagă/ câteva locuri, câteva orașe. Le pângărești într-o clipă. Reîntâlnindu-le / te simți asemenea soldatului/ din trupele de ocupație – nici propriul revolver nu te mai vrea”.

<sup>36</sup> „să-ți fie lehamite/ să-ți fie numai lehamite”.

with the loss of filiation: “Hello, what’s my name? Whose son am I? Born in/ where, when and what time?” (*Ireproșabil* [*Irreproachable*]).

Ulici is probably right when he states that, within the geographical exile, Romanian writers transformed literature into a form of *internal exile*<sup>37</sup>. For Dorin Tudoran, in exile, redemption through language is no longer an option. This “literary suicide”, as it is often called by literary critics, illustrates the findings of the clinical study led by Rajaa Stitou.<sup>38</sup> The researcher calls “exile” the phenomenon of “original separation” through which people establish their individuality and, implicitly, their otherness. Beyond the constitution of subjectivity, it would also involve the construction of fictions through which the connection is made with one’s own being, but also with other human beings. If at the base of the construction of the subject and its social ties there is an “original loss”, which is re-actualized every time a border/ margin is crossed, be it the change of a country or the mourning, together with the loss of the mother tongue, of the binder through which all these mechanisms are realized, the whole construct on which the image of oneself and the world is based, as well as the relationships between the individual (as singularity) and the collective, is broken. “Falling into the unknown”, “loss”, “marginality”, “separation”, “uprooting”, “loss of destiny” – these are just some of the psychological “effects” that the expatriate will feel when he leaves the country that he has never been able to live in. Or not allowed, we might add. In the case of Dorin Tudoran, the metaphorization, respectively the fictionalization necessary for the reconstruction of individuality and social ties is vitiated by the inability to adapt not so much to another culture as to another language, so that his “ontologies” can only be “stuttered”. If before the biographical accident Dorin Tudoran practiced “poetry as a resumption of life”, in the second part he lives his “life as a resumption of poetry”<sup>39</sup>. From this perspective, Dan Stanca is not wrong when he states that Tudoran’s poetry acquires “the meanings of a true achievement” where “the man, the poet and the publicist actually form a single entity”<sup>40</sup>.

<sup>37</sup> Ulici, Laurențiu, “Avatarii lui Ovidiu” [The Avatars of Ovid], in *Secolul 20*, no. 10-12, 1997, p. 16.

<sup>38</sup> *L'exil comme «épreuve de l'étranger»*. *Pour une nouvelle clinique du déplacement*, op. cit.

<sup>39</sup> Mircea Martin, “Refuzul schizofreniei” [The Refusal of Schizophrenia], in *Vatra*, no. 2, 1993, p.1.

<sup>40</sup> Dan Stanca, in the *Selection of Critical References* from the anthology *Tănărul Ulise*, ibid., p. 353.

## Bibliography

- BODIU, Andrei; LĂCĂTUȘ Adrian; GHIURȚIU, Maria, *Literatura română contemporană. Dorin Tudoran și Dumitru Țepeneag* [Contemporary Romanian Literature. Dorin Tudoran and Dumitru Țepeneag], Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2013.
- BUTNARU, Leo, "Exil – Exil interior – Exil în propria limbă" [Exile – Inner exile – Exile in one's own language], in *Contrafort*, no. 5-6 (199-200), 2011, pp. 9-10.
- CÂRNECI, Magda, "Exilul provizoriu" [Temporary Exile], in *Secolul 20*, 10-12/ 1997, 1-3/ 1998, pp. 313-324.
- DINCĂ, Florin Daniel, *Dosarul Dorin Tudoran. Literatură și Politică în comunism și în postcomunism* [The File Dorin Tudoran. Literature and Politics in Communism and Post-Communism], Bacău, Amphion, 2022.
- DOINAȘ, Ștefan Aug, "Între farsă tragică și destin" [Between tragic farce and destiny], in *Secolul 20*, 10-12/ 1997, 1-3/ 1998, pp. 6-14.
- HARLEM, Andrew, "Exile As a Dissociative State", in *Psychoanalytic Psychology*, Vol. 27, no. 4, 2010, pp. 460-474.
- ILIESCU, Adrian-Paul, "Exil, exil interior, modernitate", [Exile, inner exile, modernity] *Secolul 20*, 10-12/ 1997, 1-3/ 1998, pp. 22-35.
- JACCARD, Roland, *Exilul interior (Freud, psihanaliza și modernitatea)* [Inner Exile (Freud, psychoanalysis, and modernity)], Aropa, București, 2000.
- MARTIN, Mircea, "Refuzul schizofreniei" [The Refusal of schizophrenia], in *Vatra*, Febr., 1993, pp. 1-2.
- MATÍAS, Silva Roja, *et.al.*, "Philosophical and Psychopathological perspective of exile: on time and space experiences", in *Frontiers in Psychiatry*, 2015, vol. 6, p. 78.
- SIMUȚ, Ion, "Cronologia exilului literar românesc postbelic" [The Cronology of Romanian Postwar Literary Exile], in *România literară*, no. 28, 2008 ([http://www.romlit.ro/cronologia\\_exilului\\_literar\\_postbelic](http://www.romlit.ro/cronologia_exilului_literar_postbelic)) (accessed. 10. 03. 2013)
- STITOU, Raaja, "L'exil comme «épreuve de l'étranger». Pour une nouvelle clinique du déplacement" [Exile as «ordeal of the foreigner». For a New Clinics of Displacement], in *Filigrane: écoutes psychanalytiques*, vol. 15, no. 2, 2006, pp. 51-67.
- TUDORAN, Dorin, *Eu, fiul lor. Dosar de securitate* [Me, Their Son. My Secret Services file], Polirom, Iași, 2010.
- TUDORAN, Dorin, *Tânărul Ulise* [Young Ulysses], antologie, Iași, Polirom, 2000.
- ULICI, Laurențiu, "Avatarii lui Ovidiu" [The Avatars of Ovid], in *Secolul 20*, 10-12/ 1997, 1-3/ 1998, pp. 14-18.

# LA MYTHOLOGIE D'UN EXIL HEUREUX : MATEI VIȘNIEC OU COMMENT HABITER LA CULTURE FRANÇAISE

Victorița Tudor\*

---

*The mythology of a joyful exile: Matei Vișniec or how to inhabit the French culture*

*Abstract:* The aim of this article is to reveal the implications of the political exile in Matei Vișniec's literary work, which he claims to be a joyful one, a cultural adventure, and leads him to describe himself as a man with his roots in Romania and his wings in France regardless of the communist terror. Our analysis will dismantle and aspire to establish the features of a whole imagery and theatrical chronotopes created in the context of exile, when Vișniec lived in Paris, – but also after the fall of communism –, when he engaged as a journalist and writer against the communist regime, exploring the soothing and cathartic virtues of the Word, whilst inhabiting two cultures and two sensibilities.

*Keywords:* joyful exile, communism, cultural transfer, Romanian imagery, Otherness, Francophony.

---

## **L'expérience du hors lieu**

Pour Matei Vișniec, l'expérience de l'exil constitue plutôt une aventure culturelle, une transition et une immersion douce dans une culture familière en quelque sorte grâce aux livres, bref, une navette culturelle entre l'Est et l'Ouest. D'habitude, on associe l'exil à une chute, à un décentrement, à un éloignement du centre de notre vie, parce qu'on se sent arraché à ses racines, dépourvu de ses ancrages et de ses repères et confronté à une altérité radicale, tandis que l'Autre s'avère difficile à apprivoiser. L'expérience du *hors lieu*, inscrite dans le mot même, est parfois encombrante, parce qu'on se heurte à l'épreuve de l'étranger, pas seulement à un franchissement d'une frontière ou à un simple déplacement, mais cela engendre aussi une rupture, un renoncement, un deuil et implique en outre une reconstruction subjective, un dédoublement de soi et une conversion graduelle vers une autre identité culturelle.

---

\* Universitatea din București [University of Bucharest], victorita.tudor@yahoo.com

Ce n'est pas le cas de Matei Vişniec. Son exil n'a rien de choquant, tout au contraire, on ne retrouve pas ce vacillement des repères, il s'adapte tout de suite au milieu francophone et appelle la France sa patrie mentale. L'écrivain se sent à l'aise avec son statut, faisant appel à maintes reprises à sa double appartenance culturelle, se décrivant comme l'homme qui vit entre deux cultures, entre deux mondes, entre deux sensibilités, *un homme qui a ses racines en Roumanie et ses ailes en France*. Par conséquent, l'écrivain expérimente un exil heureux, plein de liberté créative où il peut verbaliser l'indicible et s'engager contre le régime communiste par le biais de son écriture et par son activité journalistique. C'est peut-être grâce à cette expérience qu'il a choisi de rester en France même après la chute du communisme pour continuer son aventure culturelle.

Auparavant, dans la Roumanie communiste de Ceausescu, en 1977, il avait commencé à écrire des pièces de théâtre et est devenu très prolifique au sein de la génération '80. Auteur interdit à partir de septembre 1987, Visniec décide de demander asile politique en France, commence à rédiger une thèse de doctorat à l'EHESS, travaille pour la BBC entre 1988 et 1989, et ensuite, à partir de 1990, pour Radio France Internationale. Il obtient le succès en 1991 avec la pièce de théâtre *Les chevaux à la fenêtre* et à partir de ce moment-là, il est régulièrement joué en France au Festival d'Avignon, Théâtre de l'Est Parisien, Théâtre du Rond Point, Studio des Champs Elysées, Théâtre du Guichet Montparnasse et sur plusieurs continents, en Europe, Amérique, Asie, s'imposant à travers le temps comme le dramaturge roumain contemporain le plus joué. Ses pièces de théâtre ont été publiées en France aux éditions L'Harmattan, Sud-Papiers, L'Espace d'un Instant et en Belgique chez Lansman et ont été traduites dans plus de 25 langues et jouées dans plus de 30 pays.

Donc, Visniec a réussi avec succès à entremêler son activité de journaliste avec le métier d'écrivain, dans son être s'imbriquant deux personnages différents. Le premier, le journaliste, est celui qui informe, celui qui donne des noms aux horreurs, celui qui enregistre la terreur, c'est, en paraphrasant Vişniec, l'homme qui assiste au déroulement de l'histoire, qui regarde en face la barbarie moderne, la toxicité des pulsions nationalistes et le processus à travers lequel les gens deviennent des bêtes. Selon l'auteur même, le journaliste qui habite en lui est devenu un peu pessimiste à travers le temps, parce qu'il ressent que le progrès est une chimère et la grande spécialité de l'humanité est de reproduire sans cesse les mêmes erreurs et d'imposer une religion de la violence et de la cruauté, que le journaliste est devenu une sorte de thanatopracteur, parce qu'il ramasse les cadavres de l'histoire. Cela transparait dans des pièces comme *Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie* ou *Le mot progrès dans la bouche de ma mère sonnait terriblement faux* où l'écrivain dénonce les barbaries de la guerre bosniaque.

De l'autre côté, l'écrivain qui habite en lui est plus optimiste et trouve que la littérature détient le pouvoir de dénoncer les atrocités, de protester contre l'oubli, de dévoiler la géographie intime des points névralgiques de notre histoire récente, de récupérer le passé afin de chasser ses démons, mais surtout, de distiller poétiquement la réalité, parce que l'écrivain en lui pense toujours que la parole peut soulager et guérir. Selon Vişniec, le théâtre peut traduire les silences, faire comprendre les mécanismes de l'histoire, mais le journalisme joue aussi un rôle essentiel, parce que c'est la réalité du journaliste qui fournit la matière brute pour la littérature. Il y a donc deux personnages qui cohabitent, on pourrait dire même deux masques comme dans le théâtre, qui coexistent à l'intérieur de la même personne, une sorte de Janus, une face tournée vers le passé qui cueille des morceaux d'histoire et une autre, tournée vers l'avenir, pleine d'espoir, alchimisant l'histoire.

Concernant son dédoublement culturel, la France – la patrie mentale de l'écrivain –, a été un choix naturel et une délivrance du régime communiste, un milieu accueillant où il a pu s'emparer de la liberté créatrice qui lui manquait en Roumanie et déployer son imaginaire poétique. Il a écrit en roumain (les pièces de théâtre écrites en roumain: *Buzunarul cu pâine / Du pain plein les poches, Căii la fereastră / Les chevaux à la fenêtre, Trei nopți cu Madox / Les trois nuits avec Madox, Ultimul Godot / Le dernier Godot, Angajare de clown / Petit boulot pour vieux clowns*) et en français (les pièces écrites en français: *L'histoire des ours Panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort, Paparazzi ou la chronique d'un lever du soleil avorté, L'histoire du communisme racontée aux malades mentaux, La machine Tchekov, Du sexe de la femme comme champ de bataille dans la guerre en Bosnie, Théâtre décomposé ou l'homme poubelle*<sup>1</sup>), et a traduit lui-même une partie de ses pièces écrites en roumain, (*Les trois nuits avec Madox, Les chevaux à la fenêtre, La porte, Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?*), constatant que chaque langue lui impose une certaine morphologie et un certain rythme, par exemple, en français, ce sont les substantifs qui portent la charge métaphorique, tandis qu'en roumain, ce sont les verbes qui expriment le plus.

Le dramaturge déclarait à un moment donné :

“Vous avez un léger accent...” – voici une phrase qui m'a été dite un bon millier de fois depuis que je vis en France et qui fut le point de départ de nombreuses conversations intéressantes. D'habitude, je propose à mon interlocuteur un jeu : deviner en trois essais de quelle origine je suis. C'est ainsi que commence une petite leçon de géographie et de culture générale que patiemment j'ai offerte à de nombreuses personnes. En

<sup>1</sup> Cf. Matei Vişniec, *Mansardă la Paris cu vedere la moarte* [*Mansarde à Paris avec vue sur la mort*], Pitești, Paralela 45, p. 268.



général, je suis transporté dans divers endroits où l'on parle français, mais avec une légère particularité musicale : "Vous êtes Belge ? Suisse ? Québécois ?". L'homme perd ainsi les trois cartouches que je lui avais offertes afin de gagner le jeu, et j'essaie donc de l'aider un peu : "Je viens d'un pays latin mais situé en Europe de l'Est". À ce stade du jeu, je sens sur le visage de l'homme en face de moi une légère contrariété. Un pays latin en Europe de l'Est ? Quand je dis la Roumanie, mon partenaire de jeu réagit comme s'il avait été heurté par le souffle d'une petite explosion... La Roumanie, bien sûr, évidemment... La Roumanie est un pays latin ! Après ça, mon interlocuteur enchaîne d'habitude avec la phrase : "Et ça a été dur, j'imagine, pour vous, de continuer votre vie en France". Et là, je le décois encore : "Non, je suis heureux dans ce pays".<sup>2</sup>

Même si l'écrivain est heureux en France, il porte avec lui l'imaginaire roumain et les représentations de l'espace balkanique qu'on retrouve actualisées dans son écriture. Dans son univers théâtral, il y a des passages traversés par une électricité politique qui font référence à la réalité roumaine, mais il y a surtout des textes avec des étages métaphysiques, existentialistes et psychanalytiques qui sont alimentés par la mémoire collective roumaine, par exemple, l'imaginaire de la mort. L'imaginaire thanatique de l'auteur se fonde sur une mythologie personnelle alimentée par les souvenirs de l'enfant d'autrefois, qui conférait à la mort une dimension cérémonielle et ritualisée, et sur une philosophie nourrie par les représentations de la mort dans l'espace balkanique. C'est précisément dans cette pensée cérémonielle et dans l'impulsion de découper la réalité et de l'investir avec d'autres significations, dans le besoin de construire des réalités-palimpseste ou des hétérotopies dans le sens conféré par Foucault que réside le début du dramaturge et son habitude d'investir théâtralement le monde. Ce qui reste au lecteur c'est de dévoiler les couches multiples de l'univers théâtral qui côtoie la mort dans toutes ses manifestations et d'essayer de deviner les étages de ses constructions fictionnelles. Le dramaturge recycle les représentations de la mort fournies par la mémoire collective et emploie comme matière prime soit une mort macabre, soit humanisée, lumineuse et poétisée, en révélant des constructions avec des architectures complexes.

Nous allons plonger maintenant dans l'analyse de deux textes de Matei Vişniec afin de surprendre les formes prises dans sa littérature par l'exil, par la migration, par le départ en général, par le décentrement dont on a déjà parlé, mais aussi par l'impuissance de quitter son pays natal quand il faut subir les restrictions du régime communiste : *Histoires à endormir les enfants et à réveiller légèrement les parents* et *De*

<sup>2</sup> Aurélia Kilmkiewicz, Elena Prus, *L'exil comme aventure culturelle, l'exil heureux*, Rencontre du 4 avril 2012.



*la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres.* En ce qui concerne le premier, il s'agit d'un texte qui parle de la réalité de la diaspora roumaine, forcée à travailler à l'étranger afin de gagner sa vie, obligée à choisir *la voie de l'exil*, à s'autoexiler et à s'adapter à une autre culture. La deuxième pièce dresse le portrait bouleversant d'un alter-ego de l'auteur, qui ne réussit pas à s'évader en France, sa patrie mentale et par conséquent, fait de la littérature son havre de paix, s'exilant en lui-même et dans son monde intérieur. Nous allons nous intéresser aux mécanismes internes de ces deux pièces et surtout aux implications de l'exil, du départ dans le premier cas et du non-exil dans le deuxième cas.

### **Choisir la voie de l'autoexil**

*L'extraterrestre qui voulait un pyjama comme souvenir* avec le sous-titre qui contient *in nuce* la double intentionnalité du dramaturge: *Histoires à endormir les enfants et à réveiller légèrement les parents* s'érige en tant que broderie sur la thématique de l'exil, sur la réalité roumaine des parents qui travaillent à l'étranger, lorsque leurs enfants demeurent tous seuls à la maison.

La pièce de Visniec fait plonger graduellement les lecteurs et les spectateurs dans un monde structuré sur deux étages: c'est une sorte de palimpseste qui imbrique deux niveaux textuels, une histoire qui parle aux enfants et une deuxième qui parle aux adultes, tendant vers un point unique. L'œuvre se concentre sur la vie de trois enfants, Eliza, Adrian et Manuela qui sont élevés par leur grand-mère, parce que leurs parents travaillent en Italie. Donc, l'auteur esquisse une réalité récurrente de la société roumaine avec des enfants tous seuls et des maisons abandonnées dans des villages déserts où la technologie devient le seul moyen de rester en contact.

C'est un texte qui récupère, selon le dramaturge, la tristesse des maisons en attente, justifiant à la fois le départ et le retour. Cependant, l'accent de la pièce se déplace vers la souffrance des enfants qui reçoivent des jouets au lieu de recevoir du temps et de l'amour et qui se servent de leur imagination pour combler les vides de leur enfance, une réalité dure illustrée tout au long de la pièce, mais parfois, diluée avec des scènes comiques ou dosée avec des émotions fortes.

*L'extraterrestre* peut être compris en tant que projection de leur besoin émotionnel, un être qui leur donne *des pelotes de temps, des pelotes d'amour* et qui peut leur accomplir les désirs et les rêves les plus ardents. En conséquence, *l'extraterrestre* symbolise une fenêtre vers le possible, une ouverture vers une potentialité illimitée, mais en même temps, il y a quelque chose de familier et de connu qui nous reconduit au même, à un rapprochement indéniable :

Maintenant je vais vous dire pourquoi  
 Ils viennent chez nous les galactiques  
 Ils trouvent que notre Terre à nous  
 Est un miroir métaphysique.<sup>3</sup>

De ce point de vue, l'extraterrestre est une sorte d'exilé, *un nouveau venu* dans le monde des enfants, parce qu'ils lui appliquent la même grille, et détient le statut liminal d'étranger dont l'étrangeté s'avère difficile à saisir et à nommer, mais, jusqu'à la fin de la pièce, il est en quelque sorte humanisé et défini simultanément à travers des filtres humains. Il gagne une identité grâce aux autres personnages qui soutiennent et alimentent sa version anthropomorphisée, lui conférant des attributs terriens qui valide le jeu de l'altérité. Le moi représente toujours le socle à partir duquel on peut comprendre l'autre et admettre qu'il nous ressemble, qu'il est comme nous et par conséquent, on peut l'intégrer dans notre réalité en tant que connu et l'absorber dans la symbolique du même. C'est la raison pour laquelle tout effort de familiarisation suppose une expérience qui se base sur des filtres axiologiques et sémantiques propres. L'extraterrestre est inaccessible en tant que tel, donc il faudra traduire son altérité, le déposséder de son étrangeté, c'est la condition même de la communauté qui reçoit l'exilé.

### **Le non-exil ou un exil au pays des cantatrices chauves**

La pièce de théâtre *La sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres* gravite autour du poète Sergiu Penegar, un bohème idéaliste, un vrai intellectuel, plein d'humour, avec un tempérament volcanique, cachant un esprit brillant qui foisonne d'idées et de poèmes. Il est une sorte d'alter ego du dramaturge et incarne le prototype de l'artiste persécuté par les communistes qui trouve refuge dans la littérature et s'exile dans soi-même, parce qu'il n'a pas eu la chance de s'évader en France comme l'auteur.

Ses poèmes réussissent à verbaliser l'indicible et tentent de prendre le pouls d'un régime monstrueux et horrifique qui écrase et anéantit les individus qui ne respectent pas le programme idéologique et qui mettent en question l'autorité : « L'hiver arrive dans une limousine noire.../ À cinq heures du matin/ Il frappe à ma porte.../ Les poètes qui écrivent sur la neige sont dangereux/ Et en hiver on les enferme dans la maison de fous... »

<sup>3</sup> Matei Vişniec, *Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama* [L'extraterrestre qui voulait un pyjama comme souvenir], București, Editura Art, 2019, trad. Radu Dinulescu, p. 12.

Son écriture capte des échos et des réverbérations de la poésie de Paul Celan, plus précisément du poème *Fugue de mort*, révélant la force destructrice d'un régime totalitaire qui peut tout détruire et démolir. La mort n'est plus un maître d'Allemagne. Devant nos yeux, la mort devient vite un maître de n'importe quel pays où règne soit le nazisme, soit le communisme.

Un soir, Sergiu Penegaru pisse sur la statue de Staline, parce qu'il se trouvait en proie à une profonde ivresse. Cela engendre un vrai périple pour le personnage principal dans un univers carcéral et dans une réalité grise et étouffante où l'idéologie communiste est encore plus puissante et où l'on se heurte à des images fortes d'une violence réifiée.

À travers la voix de Sergiu, Matei Vişniec offre au lecteur encore un poème qui se tisse autour d'une histoire collective tachée de sang et d'atrocités, fixant l'image puissante d'un Big Brother qui surveille chaque personne et chaque mouvement, d'un Big Brother à qui rien n'échappe, lorsqu'on sent *la viande hachée* et *la peau brûlée* :

Ça sentait le sang et la viande hachée,  
 Le vinaigre et la peau brûlée  
 Ça sentait les assiettes léchées et la sueur  
 Nous étions fiers de nous-mêmes  
 L'histoire avait festoyé avec nous  
 Et maintenant, pieds nus, elle dansait autour de la table,  
 Sur les éclats de verre cassés,  
 Nous étions fiers de nous-mêmes quoiqu'un peu fatigués  
 Et c'est maintenant que la misérable question tomba :  
 ET MAINTENANT QUI FAIT LA VAISELLE ?  
 Pas moi, dit Marx,  
 Moi non plus, dit Engels  
 De toute façon pas moi, répondit Lénine...  
 J'ai plongé mon regard dans leur œil unique  
 Marx, Engels, Lénine et Staline avaient en effet  
 Un seuil œil posé sur la tourelle d'un char  
 Un œil gigantesque comme un phare  
 Qui pirouettait de 360 degrés  
 A chaque mouvement de la bourgeoisie.<sup>4</sup>

<sup>4</sup> Matei Vişniec, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Manage, Éditions Lansman, 2009, p. 26.

En dépit de l'univers carcéral qui tente de l'avaloir, Sergiu Penegar u s'échappe aux horreurs de la prison grâce à la poésie et aux pièces de Ionesco qu'il lit afin de nourrir son univers intérieur. Dans l'interprétation de Matei Rotaru dans la mise en scène de Răzvan Mureșan au Théâtre National Lucian Blaga de Cluj, Sergiu Penegar u devient graduellement le bouffon sympathique qui sait un peu plus que les autres, qui comprend les mécanismes de fonctionnement du régime, mais qui refuse de se déclarer vaincu et par conséquent, il construit tout un monde intérieur où l'imagination se déploie et se dévoile en toute liberté, où ses poèmes s'écoulent librement, où il n'y a pas de limite ou de censure.

L'univers intérieur de Sergiu Penegar u se distingue par une douce luminosité et par un humour particulier qui apaisent et soulagent. Ses auteurs favoris et ses personnages préférés s'entrecroisent dans un va-et-vient incessant d'un air surréaliste, construisant un monde parallèle, une doublure fictionnelle où les personnages de Ionesco deviennent visibles et la poésie manifeste toujours sa force lénifiante. La littérature constitue son havre de paix, le sauvant du silence, de l'oubli, d'une mélancolie diffuse qui côtoie le désespoir. Dans un univers peuplé par des écrivains et des êtres fictionnels, il est le roi, un démiurge qui tente d'instaurer un nouvel ordre.

Un monde onirique issu de l'imagination débordante du personnage principal se met graduellement en branle, un univers idéatique lumineux, contrastant visiblement avec le gris terne et le réalisme indéniable de la prison. La plupart des personnages invités par Sergiu restent invisibles jusqu'à la fin pour les spectateurs, on n'aperçoit que les chaises sur lesquelles les invités restent assis, réitérant, évidemment, la symbolique de la pièce de Ionesco, *Les chaises*. Dans la tête de Sergiu Penegar u, les chronotopes théâtraux des pièces de Ionesco se mélangent et fusionnent, générant un territoire surréaliste où les univers des pièces *La cantatrice chauve*, *Les chaises*, *La leçon* et *Les rhinocéros* coexistent simultanément et se superposent, engendrant un monde mécanisé et rythmé par l'horloge qui bat trois fois à maintes reprises comme dans la pièce *La cantatrice chauve*. Chaque fois quand l'horloge bat trois fois, le poète ouvre la porte et le spectre d'un autre écrivain pénètre dans la chambre, prenant sa place sur une chaise: Raymond Queneau, André Breton, Eugène Ionesco, Gide, Camus, Beckett, Jarry, Tzara: « Monsieur Raymond Queneau. Quelle belle surprise. Mitzi, encore une chaise. Oh, bon Dieu, on va manquer des chaises »<sup>5</sup>. Les spectres restent bien sûr invisibles également sur le plan scénique : seulement Eugène Ionesco, la Cantatrice chauve et les rhinocéros vont recevoir *de la chair* et une identité corporelle sur scène. Les autres écrivains resteront des présences aériennes, dépourvues de consistance, des absences blanches qu'il faut combler et récupérer

<sup>5</sup> Ibidem, p. 19.

par le biais de l'imagination : il faut pénétrer dans le nid protecteur du poète pour voir et *regarder* les spectres et ressentir leurs présences. Tout ce va-et-vient permanent se concentre dans un vers de Tzara que le poète mentionne lors de cet épisode : « Les chiens traversent l'air dans un diamant ». Les chiens sont eux-mêmes, les représentants d'un art considéré pourri par le régime : « nous allons donc organiser un cabinet de monstruosité littéraires et artistiques où vous allez pouvoir lire les anti-pièces de Ionesco et Beckett, les sous-romans de Kafka et d'André Gide... »<sup>6</sup>.

Quant à la cantatrice chauve, elle est apparue dans la vie de Sergiu Penegarau comme une chimère qui n'existe pas du point de vue littéraire légal, se trouvant sur la liste noire. Elle se remarque par sa présence irréaliste et diaphane, par son apparence et sa *corporalité* qui témoignent d'un au-delà, par son incompatibilité indéniable avec la philosophie marxiste-léniniste. Elle va acquérir progressivement une consistance à travers les dialogues avec Sergiu qui l'investit ontologiquement. Les deux mondes s'imbriquent graduellement jusqu'au point où le poète voit Ionesco en train de faire le rond dans la cour de la prison avec d'autres écrivains comme les prisonniers du tableau de Van Gogh, *Cour de prison*. On se voit entraîné dans un vrai dédale qui s'alimente de la dramaturgie de Ionesco dont le comble est atteint lors de l'épisode fameux de la mise en scène de la pièce *La cantatrice chauve* par Sergiu Penegarau et par ses collègues de cellule, une scène inspirée par une histoire réelle vécue en prison par Nicolae Balotă. Donc, on bascule dans un monde qui représente un véritable palimpseste et qui emprunte des éléments de plusieurs pièces de Ionesco, pas uniquement de la *Cantatrice chauve* ; les références et les clins d'œil se stratifient et les cadavres deviennent peu à peu des méta-cadavres, s'accumulant et fusionnant dans un kaléidoscope compliqué qui double la fine broderie intellectuelle par les fortes émotions éprouvées par un poète idéaliste qui ne peut pas s'empêcher d'aimer l'*absence* de la Cantatrice Chauve. Dans cette scène placée dans la prison, les répliques ont été remodelées « Nous avons mangé de la soupe roumaine, il fait un sacré froid roumain, on se tait en roumain », donnant naissance à un jeu intertextuel dont le rôle est d'amplifier l'enjeu anti-oppressif de la pièce et de renforcer son côté absurde, révélant simultanément la dimension ludique et attendrissante de cette histoire.

Comme on a déjà remarqué dans notre analyse, Matei Vișniec a tenté d'exorciser les démons de l'histoire par le biais de ses pièces qui démontent les mécanismes maléfiques du totalitarisme et a dévoilé la géographie intime des points névralgiques de la diaspora roumaine qui doit embrasser l'exil. Bref, il s'est fait remarquer grâce à son œuvre à la croisée de deux cultures et deux sensibilités où il a su imbriquer

<sup>6</sup> Ibidem, p. 24.

l'imaginaire roumain et l'identité et l'universalité de la culture française, en profitant de son immense ouverture. *Un homme avec ses racines en Roumanie et ses ailes en France*, il a regardé son exil en tant qu'aventure culturelle, devenant un dramaturge reconnu dans le monde entier.

### Bibliographie

- CREȚU, Bogdan, *Matei Visniec, un optzecist atipic* [*Matéi Visniec, une figure atypique des années '80*], Iași, Editura Universității, 2005.
- DAVID, Emilia, *Consecințele bilingvismului în teatrul lui Matéi Visniec* [*Les conséquences du bilinguisme dans le théâtre de Matéi Visniec*], București, Tracus Arte, 2015.
- DOMNIȚEANU, Daniela, *Les visages du grotesque dans le théâtre de Matéi Visniec*, Calgary (Canada), Université de Calgary, 2008.
- LUNGEANU, Mihai, *Personajul virtual, sau calea către al V-lea punct cardinal la Matei Visniec* [*Le personnage virtuel ou la voie vers le cinquième point cardinal chez Matéi Visniec*], București, Editura Cartex-2000, 2010.
- MAGIARU, Daniela, *Matei Visniec – Mirajul cuvintelor calde* [*Matéi Visniec – Le Mirage des mots chauds*], București, Editura Institutului Cultural Român, 2010.
- VIȘNIEC, Matei, *De la sensation d'élasticité lorsqu'on marche sur des cadavres*, Manage, Éditions Lansman, 2009.
- VIȘNIEC, Matei, *Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama* [*L'extraterrestre qui voulait un pyjama comme souvenir*], București, Editura Art, 2019, trad. Radu Dinulescu.

# THE VEILS OF THE ETERNAL EXILE IN *THE HOOLIGAN'S RETURN*

Andra-Ioana Pușcoci\*

---

*Abstract:* In *The Hooligan's Return*, Norman Manea tackles a series of defining themes for post-war European novels, namely exile, memory, self-delusion, the impossibility of return and life under totalitarian regimes. Manea uses the mythical figure of Ulysses to highlight the attempts of the exile to return to his native country in order to reshape the identity that was fragmented by the totalitarian political regime but also to show the inadequacy that the wanderer feels at the end of the journey to his origins. The long peregrinations deprive the exile of landmarks, as he ends up living on the recollection of events from his nightmarish past. The return to Romania and the confrontation with the past do not induce any emotion but prove to Manea that everything that was familiar to him had faded to the point of being emptied of meaning. Not only *Jormania* has changed, but so has he, and that is why he ends up feeling alienated from his old existence. The reader becomes a witness to the writer's effort to recall and relive his own past, a process which purifies Manea's nostalgia and dilemmas. *The Hooligan's Return* highlights the complexity of Norman Manea's wanderings, an author whose life was shaped by fascism, communism, and exile. For Manea, exile is the main theme of his writing, and the hooligan a mask of eternal exile, a symbol of otherness, regardless of how the exile managed to integrate and adapt to the new context provided by the host country.

*Keywords:* exile, autobiography, inadequacy, memory, collective trauma.

---

The resistance with which Norman Manea faced the challenges of a life marked by exile places the writer among the creators who made exile a *modus vivendi*. As a child deprived of his childhood and precociously familiar with the vicissitudes of existence, a teenager with a red communist tie and a man of culture withdrawn in the “Dada capital of exiles”<sup>1</sup> (my translation), Manea finds a refuge in literature, constantly making “negotiations with reality”<sup>2</sup> (my translation) to escape into the

---

\* Universitatea din București [University of Bucharest], puscoci\_andra@yahoo.com

<sup>1</sup> Norman Manea, “Biografie și bibliografie” [“Biography and Bibliography”], in *Norman Manea – o viață* [*Norman Manea – a Life*], coord. Carmen Mușat, Iași, Polirom, 2018, p. 191.

<sup>2</sup> Norman Manea, *Sertarele exilului: dialog cu Leon Volovici* [*The Drawers of Exile: a Dialogue with Leon Volovici*], Iași, Polirom, 2008, p. 319.



compensatory universe of fiction. Accustomed to the limitations imposed by reality, the writer takes refuge since his youth in the welcoming world of books and allows himself to be “chained by a new chimera: literature”<sup>3</sup> (my translation).

Norman Manea's life is composed of the “holocaust-communism-exile”<sup>4</sup> (my translation) triad, which he constantly updates in his literature and refines in *The Hooligan's Return*, a text that brings together the three directions of Manea's writing, namely memoirs, fiction, and essays. Through self-analysis, the author offers his reader not only a view of his unsettled life, but also an intimate and cathartic moment of reminiscence. In the process of regaining the past, Manea reshapes his old existence and makes the reader become his accomplice in the rewriting of the events that transformed him into a writer of exile and into a nomadic man. In Norman Manea's literature,

From closed spaces, defining the clausturation, concentration camp and exile become «open» spaces. The ouverture happens with the help of the not-so-rusty key of the memory, and this gesture of openness is performed by the consciousness of the author, which brings memories out of the past of his own being into the present day and before others. This movement is “two-dimensional”: it opens him towards the readers but, at the same time, it opens him towards his own self who “re-lives” these memories through recollecting.<sup>5</sup> (my translation)

*The Hooligan's Return* is a retrospective autobiographical odyssey, written under the American shelter providing freedom of expression and protection from the totalitarian ideological barrenness. Published fourteen years after the Romanian Revolution of 1989, Norman Manea's book is freed from the subversive strategies of self-censorship, being an open reply to all the asperities that shackled his literature during the years of constraint. The writer's autobiography reveals the deeply personal nature of his writing, which can be found in all his texts. Both his works of fiction and the autobiography are the product of a life that was formed by the collective traumas and the carceral worlds that turned him into a solipsistic and isolated individual. As the writer himself mentions, his fiction cannot get rid of the over-theme of exile and the sense of confinement caused by totalitarian ideologies, which had attacked his humanity and individuality:

<sup>3</sup> Norman Manea, “Imperfecțiunea și instabilitatea libertății” [“The Imperfection and Instability of Freedom”] in *Observator cultural*, no. 851, 2016, <https://www.observatorcultural.ro/articol/imperfecțiunea-si-instabilitatea-libertatii/>.

<sup>4</sup> Marta Petreu, “Conversații cu Norman Manea” [“Conversations with Norman Manea”], in *Apostrof*, Cluj-Napoca, no. 7-8, 2001, p. 14.

<sup>5</sup> Aurica Stan, *Exilul ca traumă. Trauma ca exil în opera lui Norman Manea* [*Exile as Trauma. Trauma as Exile in Norman Manea's Work*], Iași, Lumen, 2009, p. 94.

I persisted in the theme of alienation, oppression, discomfort, wherever they are to be found: in Nazi concentration camps, under communism, in exile. This continuity transcends the social, political, or historical framework. It is about the tension between the individual and the social context.<sup>6</sup> (my translation)

In his text, Manea brings together numerous aspects that demonstrate that the spirit of an emigrant lies in his *inadequacy*<sup>7</sup>, be it linguistic, geographical, political, or technological.

The factual dimension of the text shades light on the socio-political events that took place during Norman Manea's childhood and youth. The writer faced *ab initio* the horrors of Romanian legionnaires, being deported together with his family to Transnistria. The four years pilgrimage in the concentration camp constitutes the first stage of initiation in the extensive and long process of uprooting. Taken out of Burdujeni and tossed into the cattle car together with other convicts of Jewish origin, Manea crossed the Dniester, the local Styx, to serve his unjust penance in the lands of death. The Transnistrian deportation effectively ended in 1945, but it continued to produce uninterrupted reverberations in Manea's memories. He doesn't provide details for the period between 1941-1945, which is only briefly mentioned and converted into an existential and initiatory lesson. For Manea, the first nine years of his life are troubled, his anchoring back into reality occurs only after his return from the concentration camp:

My childhood, timewise, is difficult to pinpoint. If it starts at birth, there is a closed period, the period before deportation. Then the concentration camp, the deportation, a period of intense negative «participation»: fear, cold, hunger. A dark screen, here and there, strong images. Childhood, if we still consider it that way, begins with the return.<sup>8</sup> (my translation)

As evidence of the inadequacy of his stolen childhood, Manea embarks on the journey of rediscovering life's simple pleasures. After a short period of reconciliation with life, in which the writer discovered his passion for literature, his existence was

<sup>6</sup> Norman Manea; Hannes Stein, *Cuvinte din exil [Conversations in Exile]*, Translated by Orlando Balaș, Iași, Polirom, 2011, p. 55.

<sup>7</sup> Constantin Eretescu, "Exilul ca inadecvare" ["Exile as inadequacy"], in *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil [Between Homelands. Testimonies about Identity and Exile]*, coord. Mirela Florian and Ioana Popescu, Iași, Polirom, 2006, pp.191-192.

<sup>8</sup> Norman Manea, *The drawers of Exile: a Dialogue with Leon Volovici*, ed. cit., p. 315.

weighed down by the years of communism, which condemned him to withdraw into himself, leading him to reconsider his options:

I never wanted, despite the unfortunate calendar of the era and the meridian which I was facing, to leave the place and the language of birth of so many wanderings and infantile rebirths. I did it when it seemed to me that the choice was only between suicide and hospice. I thus belatedly fulfilled the destiny of a perpetual wanderer foretold for a long time.<sup>9</sup> (my translation)

The creation of the image of the hooligan is part of an important tradition of Romanian literature, the issue being defined before Norman Manea by Mircea Eliade and Mihail Sebastian. If for Eliade being a hooligan means “To be able to forget the truths, to have so much life in you that the truths can no longer penetrate or intimidate you”<sup>10</sup> (my translation), for Manea the term does not imply being emotionally ruthless, but it represents a typology of the eternal outlaw, a notion that he takes over from Mihail Sebastian. The encounter with Sebastian’s theory is intimate and it foreshadows the theme of exile, as Manea found the essay *How I Became a Hooligan* in the library of his family. In Norman Manea’s text, the figure of the hooligan belongs to external perception, representing a mask formed by society. The uprooted exile is the real person hiding under the mask of the dissident hooligan. The writer adheres to the marginal identity of the hooligan because it represents alterity, a strange and alienated other, and Augustus the Fool who will forever be an alien figure. By deconstructing his paradigm, the author describes the concept of hooliganism, insisting on its nomadic dimension:

A hooligan? What is a hooligan? A rootless, nonaligned, non-defined vagabond? An exile? Or is it what the *Oxford Dictionary of the English Language* says it is: ‘The name of an Irish family in South East London conspicuous for ruffianism’? In the Romanian novel *The Hooligans*, by Mircea Eliade, one character says that ‘there is one single productive start in life—hooliganism,’ meaning rebellion unto death, ‘militia and assault battalions, legions and armies linked together by ... togetherness in death [...]. Rootless, exiled, and a dissident, was this the archetypal Jewish hooligan? And the homeless cosmopolitan talking to you now, what sort of hooligan would he make?’<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Norman Manea, in *Norman Manea – a Life*, ed. cit, p. 191.

<sup>10</sup> Mircea Eliade, *Huliganii* [*The Hooligans*], Bucharest, Rum-Irina, 1992, p. 182.

<sup>11</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, translated by Angela Jianu, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003, pp. 23-24.

By positioning himself in a position of alterity, Manea recomposes his past in an impersonal manner, sometimes seeming to identify with an onlooker who observes the game that is his own life. Anamaria Fălăuș states that the return is built through a detachment typical for an alienated exile:

The entire analysis is made from an outsider's point of view, exile giving the writer the opportunity and the possibility of a detailed and panoramic view of a period in Romania's history and society. It is no longer the image of an insider, but the image of an exile, the image of a representative of Otherness, everything being transformed and interpreted through the eyes of someone who lost contact with his homeland.<sup>12</sup>

A recurring image in the rhetoric of *The Hooligan's Return* is that of the *old child*. Manea's existence is mirrored in a twisted spyglass through which he examines a child capable of verbalization. This choice of perspective is natural, considering that the deportation to the concentration camps for Jews in Transnistria and the anti-Semitic horrors deprived the child of the right to a happy childhood. Corin Braga also asserts the fact that Norman Manea is obsessively enthralled by the image of the child:

by being dealt with at a time of complete malleability, the persecution from the anti-Semitic regime had been experienced and expanded into a complex of the aborted child, not only being abandoned by his mother and his family but by society, by nature, by the universe, by God.<sup>13</sup> (my translation)

This childhood memory is pushed even further, the reader is transported to the “beginning before the beginning”, more precisely into a space of the uncreated, a foretime during which his parents met. Far from delineating an undifferentiated psychological existence of the fetal stage, Manea offers an adult's perception of life before life through a surprising *regressus ad uterum*. For him, the birth of their child did not represent a happy moment in the life of his young parents, but an amorphous and mundane event. The game of remembrance is playful and carries the reader into a space of improbable possibilities:

My earliest memory is linked to this road. A memory preceding my birth, a memory of the being I was before I came into being—the legend of a past before the past. [...]. What was I like before they met? I am not Chinese enough to remember the

<sup>12</sup> Anamaria Fălăuș, *Exilic Reconstructions in Norman Manea and Andrei Codrescu's Diasporic Narratives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 60.

<sup>13</sup> Corin Braga, *Psihobiografii [Psychobiographies]*, Iași, Polirom, 2011, p. 206.

past before the past, but I can see the beginning before the beginning, that interval between July 1933 and July 1936, from the meeting on the bus to the arrival, more dead than alive, of their only offspring.<sup>14</sup>

This restoration of the family tree sends us deep into the history of the Manea family lineage. His damned existence is also signaled by the premature birth, which the narrator recounts with regret, the regret that he did not die:

Paradoxically enough, the premature birth of their only child, in July 1936, on the eve of St. Elias Day—the day of the Fälticeni fair—was no indication of impatience but rather of reluctance. The unborn refused in fact to be born, refused to activate his innate and acquired contradictions.<sup>15</sup>

The refusal to be born can be correlated with the traumatic manifestation of the destiny of a community contorted by identity segregation and totalitarian regimes. The child is the bearer of an inherited burden, as he is unable to rise from the weight weighing on his shoulders. Drawing on Marcu Manea's meeting with Janeta Braunstein, the parents of the rebel child, Manea also displays the socio-political context in which fascism was established and identifies the "hooligan years" that signaled unfortunate events. The remembrance of the expatriation of 1941 and the repatriation of 1945 becomes a testimony of the absurd society of the time when people were deported without further explanation, like puppets in the hands of a mad puppeteer. At nine years old, Manea considered himself an old child, having already gone through brutal experiences. The vision of the Holocaust, as seen through the eyes of a child, is focused on a few overwhelming depictions, such as the execution scenes, hunger, cold and despair in the eyes of the Jews. Braga believes that the fragments of the deportation are revealed in a hypocoristic manner, as the broad framework of history gives way to infantile subjectivity: "the big picture of the Holocaust thus seems to be viewed through a few small privileged peepholes, which reveal tiny but disturbing corners of the scene"<sup>16</sup> (my translation). The child is old and unable to withdraw into himself, as he is dehumanized and alienated. Thus, everything gravitates around him, as in a hypnotic performance. Gradually moving away from his homeland, Manea also moved away from his family. The image of his aging mother does not soften him up, but it triggers a glacial indifference. Only in adulthood can the two reconnect and open up to each other, although

<sup>14</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, ed. cit., pp. 62-63.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>16</sup> Corin Braga, *op. cit.*, p. 207.

the conversation still takes place under the auspices of the horrors of the past. By “manipulating nostalgia”, the wandering son reopens the door of the past, whilst also being upset by the choice he makes:

Transnistria had not been much of a topic of conversation in our home. The Holocaust had not yet become the popular subject of later years, and suffering was not cured through public confession. Usually, these ghetto lamentations irritated me. But were we now reconciled, with the passing of time? Could the bitter, intractable conflict become the stuff of humor?<sup>17</sup>

Isolation makes Manea unable to fulfill a promise that he made to his mother, that of coming back home for her funeral, a concern that comes back to him intensely when he returns to the country. The writer captures humanity from all its angles, stepping beyond what simple perception allows. Brîndușa Nicolaescu considers that the author is a representative of a twisted humanity that can detect danger everywhere: “Norman Manea wrote and still writes about the potential evil of humanity from anywhere and at any time, with an acute sense of possible, latent dangers”<sup>18</sup> (my translation).

In the writer's autobiography, nothing is *comme il faut*, existence is composed progressively, through a dense identity game, at the end of which Manea's personality is clearly defined and assumed. Far from being directed towards pathos and self-pity, the discourse is imbued with detachment and irony. The tone is tempered, emphasizing a mature conscience and a tacit acceptance of a past that cannot be changed. In an observation on the traumatic role of the exile, literary critic Claudiu Turcuș concludes that the ungrateful standpoint of the alienated connects him to a perspectivist ambivalence: the tense, often unpredictable game between *memory* (the decanted biography) and *discovery* (the biography in progress) burdens the exile who ends up being nostalgic, undermining his adaptation to the new universe, or an illusionist who evades his own past<sup>19</sup> (my translation).

Norman Manea does not place himself completely in either of these two radical positions, but subdues them, creating a blend between the nostalgic hints dictated by the natural call of the past and the desire to temporarily exit the eclectic universe of

<sup>17</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, ed. cit., p. 95.

<sup>18</sup> Brîndușa Nicolaescu, *Imaginea condiției umane în opera de ficțiune a prozatorului Norman Manea* [*The Portrayal of Human Condition in the Fictional Works of writer Norman Manea*], Bucharest, Editura Universității București, 2014, p. 43.

<sup>19</sup> Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea* [*Norman Manea: Aesthetics as East Ethics*], Bucharest, Cartea Românească, 2012, p. 130.



an America of all opportunities. The journey to the past, to “Jormania”, a term taken from Culianu, becomes an opportunity for liberation from the identity turmoil. The return in time and space is meant to cure what the writer's friend, Philip Roth, calls the *Eastern European syndrome*. Once the decision to return is made, in an instant of Kierkegaardian madness, concerns and anxieties appear. The writer confesses that his fears are related to the feeling of inadequacy: “I did not know if I feared meeting my old self there, or if I feared bringing back my new image, complete with the expatriate's laurels and the homeland's curses”<sup>20</sup>. Finally, faced with the inability to adapt to the old, Manea remains grateful to the host country, which welcomed him and recognized his value, unlike communist Romania, “Jormania”, which subjected him to suffocating censorship and persecution.

Apart from the feeling of belonging to a homeland, what really prompts the prose writer to return to the much-hated Jormania is the Romanian language. For Manea, language is an overwhelming identity construct without which one cannot define oneself, a personal expression of identity. The writer often states in the text that he does not live in a country but in a language. From this perspective, Manea puts English under the stigma of the language of expatriates, a commonplace of interpersonal communication and globalization, devoid of the affectivity of the national language. However, the utopian perspective of an America where all the people speak Romanian soon turns into a dystopia, as the novelist realizes that what he likes about the United States is precisely the anonymity and detachment offered by distance. In this sense, Cynthia's wish that one morning all mankind would wake up speaking, reading, and writing Romanian soon turns into a nightmare:

Does a foreigner win his linguistic citizenship, like an outlaw bursting in? When the motherland orders you out, do you take the language and run? What does the “Home of Being” really mean, Herr Professor Heidegger? Is it language, disabled alienated language, insomniac language, or the Greek *hypocrino*? Is language simulation, dissimulation, or lies? [...] Romanian turned into a global language, with nobody having any difficulty understanding and speaking it. Had exile become universal exile? Was everybody now a performer in Hypocrino's circus?<sup>21</sup>

Had he been given the opportunity not to abandon his language at the start of his exile, the young wanderer would have adhered to his new existence more easily, as a pact of the newly formed identity. However, the mature adult no longer finds

<sup>20</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, ed. cit., p. 10.

<sup>21</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, ed. cit., p. 324.



frustration in the use of the host language, since two different existences have been homogeneously amalgamated within himself:

But now, everything had got mixed up. I was no longer the infant who is just learning, through gestures and babbling, its way into language. The new language to which I had exiled myself had, in the meantime, infiltrated itself into the interstices of the old. I had become *hypocrino*, a hybrid. Nothing in me remained pure or whole.<sup>22</sup>

This dislocation of the self into the oppressed expatriate and the creative exile merged into a purified identity, that occurred with the clarification of the impossible return. Although Manea ends up assuming and assimilating his new status, he continues to be a “Romanian who thinks in Romanian”. Language is the piece that made the exile whole, the one that restored his human integrity.

By adopting the myth of the eternal return and the myth of the nostalgic exile embodied by the Homeric hero Odysseus, Norman Manea makes use of the mechanisms of postmodern rewriting to render the Odyssean journey as an equivalent of perpetual alienation. Manea’s rewriting is twofold, as it is inspired by the novel *Ulysses*, by the Irish writer James Joyce, with the narrator identifying himself with the bookish protagonist, Leopold Bloom. For his part, Joyce also rewrites the Homeric epic, using Odysseus as a nodal character. Norman Manea’s departure from Romania marks a deliberate, long-calculated odyssey, unlike the wanderlust of childhood and adolescence, in which the writer was cast without consent. Convinced that he should not serve a country in which he no longer believes, the new Ulysses decides to leave:

I was finally leaving, I refused to become a mere fictional character in the place where I had hoped to be counted as a writer, and I had accepted the fact that I was not going to die in the place where I had been born. And yet, in exile, what else was I about to become but a character in fiction—a Ulysses without country and language?<sup>23</sup>

Reluctant at first, convinced that leaving would kill a part of himself and distrustful of the possibility of a future in exile, Manea ends up finding his true Ithaca. The return to the “Land of childhood”, the “Land of Dada”, the “Black Land” becomes only a stopover in the true return to the healed self. Meetings with the past, with the old self, do nothing but strengthen his conviction that time is irreversible. Although the image of the *Eastern European syndrome* cannot be removed from the exile’s nature, the rupture with the past manifests itself as a redemption of his personality. Corin

<sup>22</sup> Ibidem, p. 325.

<sup>23</sup> Norman Manea, *The Hooligan’s Return*, ed. cit., p. 127.

Braga observes the writer's sense of liberation that comes with the detachment from the oppressive native space and getting rid of the oppressive shells that covered his whole life, one by one: "traumatic writing ends when the author himself comes out of the dungeons in which the dehumanized societies had cloistered him"<sup>24</sup> (my translation). At the end of his odyssey, the wandering Odysseus can close a disturbing chapter in his life. As the only mediator between life and death, Manea pays his last tribute to his mother and his Homeland:

I had to give her this last bit of important information before leaving the graveyard of the past, that Father, freed at last from solitude, was now, without any thoughts or worries, in the tender care of a young German seeking to redeem his country's honor. At last, nine years too late, I had finally showed up for my mother's funeral, and my motherland's, too.<sup>25</sup>

Augustus the Fool's wanderings come to an end, but the dilemmas last. Far from putting an end to the identity tumult, the writer doubts that the return was an answer to his biographical problems:

Were the past and the future only good-humored winks of the great void? Is our biography located within ourselves and nowhere else? Is the nomadic motherland also within ourselves? Had I freed myself of the burden of trying to be something, anything? Was I finally free? Does the scapegoat, driven into the wilderness, really carry away with everyone else's sins? Had I taken the side of the world in my confrontation with it?<sup>26</sup>

In the end, the new Odysseus comes to the comforting conclusion that home means the land of exile, an island of the nymph Calypso. Only now can he appreciate the words of Leon, who warned him that his luck was born out of misfortune. Paradise was born from wandering, and the needed exile turned into an exile of choice. Formed by continuous dislocations, the deported child Noah, the rebel August, the young conformist engineer, and the reputed writer all merged to form his ultimate identity. Norman Manea's self-observation goes so far as to acutely identify every side of his existence. Claudiu Turcuș states that, "coming out of himself, like a bystander of his own memory [...], Manea gives universality to his approach"<sup>27</sup> (my translation). The microhistory of an individual becomes exponential for humanity. Norman Manea cannot distance himself from the collective destiny reserved for

<sup>24</sup> Corin Braga, *op. cit.*, p. 217.

<sup>25</sup> Norman Manea, *The Hooligan's Return*, ed. cit., pp. 378-379.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 382.

<sup>27</sup> Claudiu Turcuș, *op. cit.*, pp. 153-154.

those captives in the chimera of totalitarian regimes, endlessly identifying with his peers who are oppressed by social reality.

The traumatic past constantly returns to the memory of the exiled Manea. The nostalgia of the past transforms him into a modern Ulysses, capable of making his own choices. Healed by time and by the burning desire to return, the writer transforms the identity rupture into completeness. The “vagrant”, the “alien”, the “hooligan” Manea manages to defeat the past. The island of Ogygia is camouflaged under the flag of the United States of America, a space that becomes a freedom paradise and a place for creativity. As it is an eclectic and colorful space, the new country offers him the possibility of perfecting his writing. From a persecuted, threatened, and censored character, Manea becomes a brilliant writer of exile and an exponent of healed humanity.

*The Hooligan's Return* is a key text for the image of the exile as a figure of otherness, who is captive in a *vita contemplativa*. Double-coded, the text is a rewriting of the Odyssean myth and a writing of a life. Norman Manea's autobiography brings forward a perspective of the impossible return to his native Ithaca and the myth of eternal exile, by capitalizing on the Homeric hypotext and enriching it with the modern reality of the Romanian fascist regime, Soviet oppression, and an infertile communism environment for the artist and intellectual. Although time has distanced Manea from the cruelty of his own past, the long period of forced uprooting and dehumanization led the writer to be sceptic about the future: “What could await, in old age, the wanderer, the acrobat of vanity? The absurdity of other masquerades? The tombs of the stranger, shipwrecked among strangers? The code of a renaissance pedagogy?”<sup>28</sup> (my translation) Like Ulysses, Norman Manea is a *homme-récit*, a hero of the speech and an apostle of life in exile.

## Bibliography

- BRAGA, Corin, *Psihobiografii [Psychobiographies]*, Iași, Polirom, 2011.
- ELIADE, Mircea, *Huliganii [The Hooligans]*, Bucharest, Rum-Irina, 1992.
- FĂLĂUȘ, Anamaria, *Exilic Reconstructions in Norman Manea and Andrei Codrescu's Diasporic Narratives*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- FLORIAN, Mirela, POPESCU, Ioana (coord.), *Între patrii. Mărturii despre identitate și exil [Between Homelands. Testimonies about Identity and Exile]*, Iași, Polirom, 2006.

<sup>28</sup> Norman Manea, *Despre clovni: dictatorul și artistul [About Clowns: The Dictator and the Artist]*, 3<sup>rd</sup> ed., Iași, Polirom, 2013, p. 86.

- MANEA, Norman, "Imperfecțiunea și instabilitatea libertății" ["The Imperfection and Instability of Freedom"], in *Observator cultural*, no. 851, 2016, <https://www.observatorcultural.ro/articol/imperfectiunea-si-instabilitatea-libertatii/>.
- MANEA, Norman, *Despre clovni: dictatorul și artistul* [*About Clowns: The Dictator and the Artist*], 3<sup>rd</sup> Edition, Iași, Polirom, 2013.
- MANEA, Norman, STEIN, Hannes, *Cuvinte din exil* [*Conversations in Exile*], Iași, Polirom, 2011.
- MANEA, Norman, *Sertarele exilului: dialog cu Leon Volovici* [*The Drawers of Exile: a Dialogue with Leon Volovici*], Iași, Polirom, 2008.
- MANEA, Norman, *The Hooligan's Return*, translated by Angela Jianu, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- MUȘAT, Carmen (coord.), *Norman Manea – o viață* [*Norman Manea – a Life*], Iași, Polirom, 2018.
- NICOLAESCU, Brîndușa, *Imaginea condiției umane în opera de ficțiune a prozatorului Norman Manea* [*The Portrayal of the Human Condition in the Fictional Works of the Writer Norman Manea*], Bucharest, Bucharest University Press, 2014.
- PETREU, Marta, "Conversații cu Norman Manea" ["Conversations with Norman Manea"], in *Apostrof*, Cluj-Napoca, no. 7-8, 2001, p. 14.
- STAN, Aurica, *Exilul ca traumă. Trauma ca exil în opera lui Norman Manea* [*Exile as Trauma. Trauma as Exile in Norman Manea's Work*], Iași, Lumen, 2009.
- TURCUȘ, Claudiu, *Estetica lui Norman Manea* [*Norman Manea: Aesthetics as East Ethics*], Bucharest, Cartea Românească, 2012.

# POLITICAL HEGEMONY OVER THE PUBLIC INTELLECTUAL IN COMMUNIST ROMANIA: MONICA LOVINESCU AND HER MISREPRESENTED PORTRAYAL IN THE PRINT PRESS

Daniela Vizireanu\*

---

*Abstract:* In the last decades of the Romanian communist regime, a few leading propaganda newspapers and publications such as *Luceafărul* and *Săptămîna* violently targeted Monica Lovinescu. This article aims to briefly explore several texts written against her by nationalist supporters of the regime between 1979 and 1989. For example, Artur Silvestri and Eugen Barbu wrote a tremendous number of articles against Monica Lovinescu, brought together in the series “Pseudo-culture on Short Waves” and “The Strategies and Tactics of Radio Free Europe”. Also, various articles from Romanian newspapers would become topics for discussion in the Parisian broadcasts of Radio Free Europe. The Communist Party paid attention to Lovinescu’s criticism of the Romanian regime in her weekly radiophonic program. Press campaigns, particularly in the 1980s, forcibly misinterpreted her journalistic and literary career, portraying her as an enemy of Romania from the West.

*Keywords:* print press, Monica Lovinescu, Radio Free Europe, Romanian communism, exile.

---

The sociological dimension of literature is not only useful but necessary in order to see in a new light Monica Lovinescu’s literary and journalistic work because the very concept she uses, *east-ethics*, represents an approach to reconcile two sides of the literary field: aesthetic (text) and ethical (context). This concept was borrowed from British historian Timothy Garton Ash seeking to call attention to the ethics of the East – the Eastern Bloc of countries that were under Soviet domination during the Cold War. In an article from 2010, Romanian literary critic Paul Cernat explains the principles behind this concept:

---

\* Universitatea din București [University of Bucharest], d.vizireanu@yahoo.com

Atât poziția *moral-națională* a lui E. Lovinescu din timpul Primului Război Mondial, cât și cea *est-etică* a Monicăi Lovinescu din timpul Războiului Rece au avut la bază două principii directoare: ordinea priorităților contextuale, respectiv suprapunerea deliberată între noțiunea de *scriitor* și cea de *intelectual public*, de instanță civico-morală.<sup>1</sup>

During the totalitarianism of the 20th Century (and not only), cohesion between the two sides is imminent. Literature and art must remain free and gratuitous, but contextualization (historical, geographical, biographical, institutional, discursive) is perhaps the most effective and honest angle to understand the epoch. The Soviet model and the policy of Russification, the socialist realism artistic movement, court poets, and partisan readings bring into view the close link between culture and politics in a communist state. In *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)* [*The Strange History of Romanian Communism (and its unfortunate consequences)*], Romanian historian Lucian Boia discusses the ideas proposed by the communist ideology, built on utopian principles: class equality and overall modernization of society.<sup>2</sup> It's not surprising the communist regime tried to abolish the Romanian Faculties of Psychology, Sociology, and Philosophy by merging them into minor education sections. Communism did not need sociologists to analyze society thoroughly, or intellectuals to create a real pole for outstanding resistance from the part of native intelligentsia.

In *National Ideology under Socialism*, Katherine Verdery speaks about how Romanian writers and intellectuals under Ceaușescu's leadership produced cultural actions in which they constructed relevant discursive fields about the nation. Thus, everything that was culturally representative had to be related to national identity simply because the culture was being centralized by the political apparatus. In a totalitarian state, the political sphere inevitably hegemonizes the socio-cultural one: "Some conversion was possible between these dimensions, but there was a systemic tendency for the political dimension to engulf the cultural one."<sup>3</sup> This can explain the

<sup>1</sup> Paul Cernat, „Iluziile revizionismului est-etic (I)” [“The illusions of the east-ethics revisionism (I)”], in *Observator cultural*, no. 539, 27 August 2010: “Both the *moral* and *national* positions of E. Lovinescu during the First World War, as well as Monica Lovinescu's *east-ethical* position during the Cold War, relied on two guiding principles: the structure of contextual priorities, respectively the intentional overlap between the notion of the *writer* and that of *public intellectual*, of civic and moral authority.” (my translation)

<sup>2</sup> Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)* [*The Strange History of Romanian Communism (and its unfortunate consequences)*], București, Editura Humanitas, 2016, p. 52.

<sup>3</sup> Katherine Verdery, *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991, p. 302.

long-lasting campaigns against Monica Lovinescu and Radio Free Europe taken by communist writers in the printing press. As Andrew Wachtel analyzes in *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*<sup>4</sup>, it would be no exaggeration to say that in communist countries, writers have occupied the second-most-privileged position in these social systems. Using their symbolic capital as a resource, many have adopted a state-sponsored official position from which they gained prestige, generous salaries, gifts, freedom, and noteworthy positions in the hierarchical strings of command.

Monica Lovinescu's weekly broadcast "Theses and Antitheses in Paris"<sup>5</sup> was one of the most notable European anti-communist initiatives in the 20<sup>th</sup> Century. The broadcasts transmitted on the short waves of the radio were clandestinely listened to by Romanian citizens, trapped under Ceaușescu's ideological structures and behind the Iron Curtain. In addition to the files successively opened and closed between 1949-1989 by the Department of State Security (Romanian "Securitate",<sup>6</sup> the secret police agency of the Socialist Republic of Romania), the communist agency was doubled by the offensive discourses launched by local newspapers and magazines: *Săptămîna*, *Luceafărul*, *Flacăra*, *Scînteia*. The series "Pseudo-culture on Short Waves" in *Luceafărul* and "The Strategies and Tactics of Radio Free Europe" in *Săptămîna* are the most prominent responses from propaganda-oriented print press against Romanian intellectual elite exiled to the West. Italian Marxist thinker Antonio Gramsci developed his theory of cultural hegemony referring to the way of ruling by consent rather than force via intellectual and moral leadership<sup>7</sup>, achieved through social and educational institutions allowing those in positions of power to legitimate general norms, ideas, and behavior for the rest of society. The hostile press campaigns against Monica Lovinescu were carried out by journalists and state protégés Eugen Barbu, Artur Silvestri, Corneliu Vadim Tudor, Ion Lăncrănjan, Dan Ciachir, Nicolae Dragoș, along with others. They worked as a collective force of active persuasion, a cultural alliance in which public discourses and practices were reinforced for the benefit of communist ideology and authority.

<sup>4</sup> Andrew Baruch Wachtel, *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006.

<sup>5</sup> Another Lovinescu's weekly radio show was called „Actualitatea culturală românească” [“Romanian Nowadays Culture”]. (my translation)

<sup>6</sup> Iulia Vladimirov explores in depth the files of espionage in her book: *Monica Lovinescu în documentele Securității, 1949-1989* [*Monica Lovinescu in Romanian “Securitate” files, 1949-1989*], București, Editura Humanitas, 2012.

<sup>7</sup> Joseph V. Femia, *Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process*, Chapter 2. “The Concept of Hegemony”, New York, Oxford University Press, 1981, p. 24.



In 1979, Ion Lăncrăjan wrote an enraged article against Monica Lovinescu in which he refers to her as an infertile female dog:

O aud lătrînd de vreo opt sau zece ani. Din cîte am aflat însă, ea latră de mai mult, de treizeci de ani, depășind astfel vîrsta tuturor cățelelor de pe pămînt. [...] Cățeaua la care mă refer, pe care n-o cunosc decît după glas, adică după lătrat, n-a zămislit nici o așchie de puiantru, n-a rodit niciodată, nici în planul acesta, să-i zicem fiziologic, nici în planul mai înalt al sentimentelor și ideilor. Cățeaua aceasta este o simplă și cam abjectă sterpăciune – sterpăciune fiziologică, sterpăciune filozofică, sterpăciune ideologică.<sup>8</sup>

Perhaps the most intriguing question that arises after reading this text is how it was possible to use such a distasteful language in a public newspaper. Lăncrăjan's violent attack shows precisely how ideology can replace any moral values, intellectual justice, or the slightest respect between people. This article appears only two years after the assassination attack. On November 18<sup>th</sup> of 1977, Monica Lovinescu was severely beaten by two Palestinian citizens sent by dictator Nicolae Ceaușescu. She was in a coma for five days at the Saint Louis Hospital in Paris. The writer bravely recounts this event in the radiophonic broadcast on the 23<sup>rd</sup> of November, frankly called "An Aggression"<sup>9</sup>. The primary intention of the attack would be revealed later by former General Ion Mihai Pacepa in his memoir<sup>10</sup>.

Apart from the physical aggression, the attacks from the press and the Securitate's close surveillance throughout the years have only increased over time in a bound and determined attempt to diminish Lovinescu's powerful voice regarding the harsh Romanian socio-political and cultural realities.

On Radio Free Europe/Radio Liberty, Monica Lovinescu has exposed two notorious cases of plagiarism laying the blame on Eugen Barbu and Ion Gheorghe for their intellectual theft. In the radiophonic program called "The Writers Union

<sup>8</sup> Ion Lăncrăjan: „Cățeaua” [“Infertile female dog”], in *Flacăra*, no. 29, Bucharest, 19 July 1979: “I’ve been hearing her barking for about eight or ten years. However, from what I found out, she has been barking for more than thirty years, thus surpassing the age of all the female dogs on earth. [...] The female dog I’m referring to, whom I only know by her voice, has not conceived a single living creature, she has never given birth, neither at this level, let’s say physiological, nor at the higher level of feelings and ideas. This female dog is a simple and rather wretched barrenness – physiological barrenness, philosophical barrenness, ideological barrenness.” (my translation)

<sup>9</sup> Monica Lovinescu, *Seismograme. Unde scurte*, II [*Seismograms. Short waves*, II], București, Editura Humanitas, 1992, p. 254.

<sup>10</sup> Ion Mihai Pacepa, *Orizonturi roșii: Memoriile unui fost general de securitate* [*Red Horizons: Chronicles of a Communist Chief Spy*], București, Editura Venus, 1992.

and the Plagiarism in *Incognito III*" (on the 2<sup>nd</sup> of March, 1979), Eugen Barbu was accused of having appropriated more than eighty-two pages from the memoirs of the Russian writer Konstantin Paustovski, from André Malraux's *L'Espoir*, and other authors like Ilia Ehrenberg and Mikhail Koltsov.<sup>11</sup> Barbu quickly reacted to these accusations by publishing several articles in *Săptămîna*, a newspaper that he led with Corneliu Vadim Tudor between 1970 and 1989. For Barbu, plagiarism allegations were taken as a misrepresentation deliberately made up by RFE to give him a bad reputation both locally and internationally. As a derisive and *applied* solution, he concluded that in the future he would create a bibliography attached to the novel containing names and titles from which he drew inspiration. In the second case, on April 30<sup>th</sup> 1982, in the broadcast titled "Ion Gheorghe's Plagiarism Revealed by Dorin Tudoran", Lovinescu reinforced Tudoran's claims according to which the Romanian poet used his signature for Lao Zi's poems. Artur Silvestri defended Gheorghe's talent and originality in „Un caz inexistent”, an article published on the first page of *Luceafărul* where he seeks to justify the poet's innocence: „Nu mai provoacă de mult stupefacție sforțarea aproape disperată a *Europei libere* de a *lichida*, prin calomniile, prin comentariile injurioase, prin semidocte *analize literare* de școală primară pe unii dintre cei mai valoroși scriitori ai României.”<sup>12</sup> Furthermore, Silvestri argues that plagiarism is irrelevant as long as it appears in magazines but not in already published books: „Caz fără precedent: un autor e învinuit de *plagiat* în baza unei publicații în revistă, deși, precum bine se știe, aceea e un laborator, o foaie de temperatură a unui proces creator în plină acumulare.”<sup>13</sup> In this case, “the process of accumulation” refers to Ion Gheorghe's poetry book, *Zicere la zicere*, published by Albatros Publishing House that same year and the plagiarized poems were published four years before in *România literară*. Between 1982-1985, Artur Silvestri published several texts making up a series of articles under the name: “Pseudo-cultura pe unde scurte”<sup>14</sup>. The title refers to the broadcasts of the Munich-based radio. The polemical texts signed by Silvestri will continue in similar articles: „Denigratoarea clasicilor” (1 August 1983), „Experimente de laborator” (1 October 1983), „Istorismul ipocrit” (5 November

<sup>11</sup> Monica Lovinescu, *Posteritatea contemporană. Unde scurte, III*. [*Contemporary Posterity. Short waves, III*], București, Editura Humanitas, 1994, p. 75.

<sup>12</sup> Artur Silvestri, „Un caz inexistent” [“A nonexistent case”], in *Luceafărul*, no. 15 April 1982, p. 1: “Radio Free Europe's frantic efforts to wipe out some of Romania's most valuable writers, through slander, insulting comments, through half-educated primary school *literary analyses*, no longer cause astonishment.” (my translation)

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 3: “Unprecedented case: an author is accused of *plagiarism* based on a magazine publication, although, as we all know, that's a laboratory, a road map of a creative process in full progress.” (my translation)

<sup>14</sup> “Pseudo-culture on Short Waves” (my translation)

1983), „Recapitulări (I)” (28 September 1985), „Epilog” (2 November 1985)<sup>15</sup>. Despite some violent attacks by Lăncrănjan or Silvestri, Nicolae Dragoș (up to 1980 the editor-in-chief of the *Luceafărul*) signs an extensive article, written in a relatively peaceful manner about Virgil Ierunca – Monica Lovinescu and the dissident case of Paul Goma.<sup>16</sup> Also, in 1979, Dan Ciachir published on the front-page the article „Murături de Paris”<sup>17</sup>, in an almost Rabelaisian manner, an extravagant caricature full of culinary analogies, a mockery of any journalistic discourse.

At the end of 1981, Eugen Barbu opens a series of articles, often published on the front page. In „Ce mai face mămica Lovinescu?”<sup>18</sup>, Barbu starts from the cases of Ion Caraion and Paul Goma to speak ironically about Lovinescu’s literary points of view. He dedicates dozens of articles to Monica Lovinescu. In many of them, Barbu accuses Virgil Ierunca and Monica Lovinescu of distorting the country’s economic prosperity and wealth, progress, living standards, cultural evolution, and freedom by keeping the populace isolated from external events. In many cases, Barbu’s attitude against Monica Lovinescu represented only a good opportunity to give voice to his own vainglory, *unique* cultural importance.

In the last few years of the communist regime, articles against Monica Lovinescu drastically reduced, both in *Luceafărul* and in *Săptămîna*, even if Lovinescu worked at RFE until 1992. In January 1990, all Romanian newspapers definitively changed their editorial staff, aesthetic, and ideological options, given the fall of the communist regime, as if nothing had happened in the more than forty years of communist dictatorship. For example, in May 1990, Eugen Barbu and Corneliu Vadim Tudor published *România Mare*, a presumed democratic newspaper centered on cultural, social, and political subjects.

The discourse in the print journalism of the last communist decade directed against Monica Lovinescu is an example of the methods and language used during this totalitarian regime to face the opponent elements: programmatic, violent, excessive, grotesque, devoid of aesthetic sense and devoid of ethics. Official print press can serve as a good example of what communist ideology meant in practice, a hierarchical, hegemonic structure of authority trying to suppress the voice of the exiled public intellectual.

<sup>15</sup> “The Defamation of the Classics”, “Laboratory Experiments”, “The Hypocritical *Historism*”, “Recapitulations (I)”, “Epilogue”. (my translations)

<sup>16</sup> Nicolae Dragoș, „Delapidorii de adevăruri”, [“The truths embezzlers”] (my translation), in *Luceafărul*, no. 28, 14 July 1979, p. 7.

<sup>17</sup> Dan Ciachir, “Parisian pickles” (my translation), in *Săptămîna*, no. 449, 13 July 1979, p. 1.

<sup>18</sup> “How is Mommy Lovinescu doing?” (my translation)

## Bibliography

- BOIA, Lucian, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)* [*The Strange History of Romanian Communism (and its unfortunate consequences)*], București, Editura Humanitas 2016.
- CERNAT, Paul, „Iluziile revizionismului est-etic (I)” [“The illusions of the east-ethics revisionism (I)”], in *Observator cultural*, no. 539, 27 august 2010.
- CIACHIR, Dan, „Murături de Paris” [“Parisian pickels”], in *Săptămîna*, no. 449, 13 July 1979.
- DRAGOȘ, Nicolae, „Delapidorii de adevăruri” [“The truths embezzlers”], in *Lucașfărul*, no. 28, 14 July 1979.
- FEMIA, Joseph V., *Gramsci's Political Thought: Hegemony, Consciousness, and the Revolutionary Process*, New York, Oxford University Press, 1981.
- LĂNCRĂNجان, Ion, „Cățeaua” [“Infertile female dog”], in *Flacăra*, no. 29, 19 July 1979.
- LOVINESCU, Monica, *Seismograme. Unde scurte, II* [*Seismograms. Short waves, II*], București, Editura Humanitas, 1992.
- LOVINESCU, Monica, *Posteritatea contemporană. Unde scurte, III* [*Contemporary Posterity, III*], București, Editura Humanitas, 1994.
- PACEPA Ion Mihai, *Orizonturi roșii: Memoriile unui fost general de securitate*. [*Red Horizons: Chronicles of a Communist Spy Chief*], București, Editura Venus, 1992.
- SILVESTRI, Artur, „Un caz inexistent” [“A nonexistent case”], in *Lucașfărul*, no. 15 April 1982.
- VERDERY, Katherine, *National Ideology Under Socialism. Identity and Cultural Politics in Ceaușescu's Romania*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1991.
- VLADIMIROV, Iulia, *Monica Lovinescu în documentele Securității, 1949-1989* [*Monica Lovinescu in the Securitate's files, 1949-1989*], București, Editura Humanitas, 2012.
- WACHTEL, Andrew Baruch, *Remaining Relevant after Communism. The Role of the Writer in Eastern Europe*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 2006.

*Reviews*

Balázs Trencsényi, *The Politics of “National Character”. A Study in Interwar East European Thought*, London & New York: Routledge, Routledge Studies in Comparative Political Thought, 2012, 228 p.

Though not invoked *expressis verbis*, Tötösy de Zepetnek’s paradigm of comparative cultural studies is richly illustrated throughout this study, first published in 2012, and reissued in paperback in 2013. Initially designed as a research juxtaposing the Hungarian and Romanian interwar narratives of the “national character”, it finally comprised a third, substantial, chapter dedicated to the Bulgarian case, while some other discourses relevant to the Central-East European space (i.e., Polish, Yugoslav, and Czech) are sketched in a few lines in the introduction. The intention to provide a regional framework to map the similarities and dissimilarities between the three identity discourses is thus made obvious. The book should be read in the context of the author’s long-term interest in the (conceptual) history of the region, which resulted in a series of articles and books, overviewing the development in time of identity discourses, from the early modern, through the 19<sup>th</sup> Century. Romantic, to the late 20<sup>th</sup> Century post-Communist discourses. (For instance, he co-edited the collective volumes *Narratives Unbound: Historical Studies in Post-Communist Eastern Europe*, 2007, *Whose Love of Which Country? Composite States, National Histories and Patriotic Discourses in Early Modern East Central Europe*, 2011, or *European Regions and Boundaries*, 2017, and authored articles like “History and Character. Visions of National Peculiarity in the Romanian Political Discourse of the 19<sup>th</sup> Century”, 2011). Also, his approach should be related to the ambitious project of the C.E.U. Press of editing the four-volume series of *Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945*, started in 1999, as a research venture hosted by the Centre for Advanced Studies Sofia, in which Trencsényi also took part.

The flourishing of “national characterologies” in interwar Central-East Europe is a (belated) effect of a wide array of Western influences, originating in the overlapping of various para-scientific fields, such as social Darwinism, metaphysical positivism, mass psychology, *Völkerpsychologie*, or cultural morphology. 20<sup>th</sup> Century sources range from Frobenius and Klages to Spengler, Keyserling, and Schmitt, or from Berdyaev to the ideologists of *L’Action Française*, to name but a few of the references that the reader comes across. More moderate (partially socialist) versions drawback to the positivist episteme and Marxist patterns. A whole transnational literature illustrating the genre, known by the interwar Eastern authors directly or indirectly, helped build the infrastructure of various narratives of national identity. To situate the radical narratives in a common framework, Trencsényi resorts to such concepts as

“conservative revolution” (Armin Mohler), “political Romanticism” (Carl Schmitt), but also “reactionary modernism” (Jeffrey Herf), “political religion” (Emilio Gentile), “programmatically modernism” (Roger Griffin), or “antimodernism” (Antoine Compagnon). However, as the research does not focus on a reconfiguration of the interpretative framework, references to these theoretical constructions are rather scant, except for the few expository pages in the introduction (p. 4-8). The coordinates, by and large, remain the ones set by the collective volume edited by Ivo Banac and Katherine Verdery, *National Character and National Ideology in Interwar Eastern Europe* (1995). A comprehensive list of books on the subject, issued in Bulgaria, the Czech Republic, Hungary, or Romania since 1990 is also given (p. 186-187).

In a comparative approach to (semi)peripheral cultures, a challenge is always striking the right balance between intra- and extra-regional influences. In this respect, Trencsényi contends that “the formative processes of transfer were usually not intra-regional” (p. 3), which posits a common axis from source to target, i.e. from West to East, from the start. A very useful concept codifying the relationship between (semi)peripheral target cultures is “mimetic competition”: oscillating between denial and emulative envy of the regional other, this relationship might be compared to that between rival athletes engaged in a race, always looking ahead, i.e. to the West, while hardly, if ever, side-glancing. The competitor who draws closer to the Western model(s) hits the highest recognition, which seems to be the overt or covert political end at stake. Building convincingly an identity narrative on (mainly) German patterns, related to the paradigm of the essentialist cultural morphology, amounts to putting one’s country on the map, and gaining a status of strategic leadership over the Balkans, in the typical far-right nationalist rhetoric. Indeed, there is an ostensible equivalence between the radical national ontological projects in Hungary, Romania, and Bulgaria. Emil Cioran imagines Romania as the “Spain” of the Balkans, Nayden Sheytanov forges the concept of “Balkano-Bulgarian Titanism”, and Tibor Baráth talks about the Hungarian predestination to play a leading part in the region, in roughly the same timespan (from the 1930s to the early 1940s). Finally, all these projects, amply debated by the pro-Fascist press, with their quasi-similar routines of auto- and hetero-stereotyping, are meant to pave the way to narratives of regional hegemony. It is only exceptional that competitors find out about each other’s parallel endeavors: thus, Cioran, while in Berlin with a Humboldt scholarship, in 1934, drops in at a conference on Bulgarianness, held by Janko Janeff, which makes him deplore his compatriots’ relative awkwardness in promoting their own identity; Baráth, while teaching history at the University of Kolozsvár, after the Second Vienna Award, invokes Nichifor Crainic’s takes on Romanianness, to engage his students into developing a more competitive Hungarian geo-philosophical framework (this



latter example is provided by Trencsényi, at p. 105). Intra-regional communication, hindered by stereotypes reinforced by all sides, more than often comes down to a confrontational pattern, in the far-right end of the ideological spectrum.

As Trencsényi consistently illustrates through the three main chapters of his book, the road from the end of 19<sup>th</sup> Century historicism does not necessarily lead to cultural ontology, ethno-metaphysics or -mythopoetics. Moreover, it is only rarely that these radical varieties rise to leading positions in the interwar Central-East European cultural systems. The most academically acclaimed discourses remain embedded in the national liberal tradition, more often than not. Here, the author sketches a perceivable asymmetry between the three spaces: while historicism keeps a stronghold in Hungary and Bulgaria, it tends to an “almost complete dissolution” in Romania, during the 1930s. The differing civilizational backgrounds account for this dissimilarity: the process of institutionalizing the mainstream historicist paradigm is performed at different paces, in different circumstances (pp. 174-175). More than once, national characterologies interfere with left-wing social agendas, being remolded into progressivist, democratic projects. Such is the case of some representatives of Dimitrie Gusti’s school of sociology (like Henri H. Stahl), Dimitar Mihalchev, Ivan Hadzhiyski, István Bibó, Zoltán Szabó a.s.o.

At the end of his study, Trencsényi takes a glance into the paradoxical after-life of national characterologies after de-Stalinization, with the re-emergence of nationalist discourses, in the Communist block. Again, facts familiar to cultural historians make up an insightful, if not surprising, regional picture, when put into perspective. Re-enactments of the interwar high and low cultural patterns occur, at the crossroads between existential (Heideggerian) philosophy, cultural morphology, and populist nationalism. Notwithstanding their particulars, the author places in the same wide ideological context Constantin Noica’s takes on Romanianness and protochronism, Béla Hamvas’s theory of the “five geniuses” and the Hungarian neo-populist revival of the 1960-70s, Marko Semov’s re-appropriation of *narodopsihologija* and the para-historical narrative of Thracianism, supported, among others, by the Bulgarian First Secretary’s daughter, Lyudmila Zhivkova, in the 1970s. Once more, predictably, ideologemes from the interwar national characterologies were interspersed in the (semi-)official narrative of authoritarian political regimes.

Trencsényi’s research is intended neither to put forward a theoretical re-design of the problem, nor to delve in too many (discursive) details, but to simply provide an accurate and rich overview of the field. After more than a few recent individual and collective works on what the author calls the “interwar East European thought”, this book is another step toward the moment called for by Tötösy de Zepetnek,

when comparative cultural and literary studies should merge methodologies into an integrative approach. Even more so, the interdisciplinary identity-branding discourses need to be addressed by taking a good look at the strategies of storytelling, after the “narrative turn”, as Maureen Whitebrook put it. Interwar texts enact a rich repertoire of *topoi*, catchphrases, and rhetorical devices that surely call for further cross-investigation, especially since, as Trencsényi shows (p. 6), the Central-East European versions of identity discourses display strong aesthetic components.

Ștefan Firică

Anca Parvulescu and Manuela Boatcă, *Creolizing the Modern: Transylvania across Empires*, NY: Cornell University Press, 2022, 270 p.

One of the most theoretically up-to-date and singular approaches to Liviu Rebreanu’s novel, *Ion*, was published in 2022 at Cornell University Press. In *Creolizing the Modern: Transylvania across Empires*, Anca Parvulescu and Manuela Boatcă propose to exhaustively argue, from both a sociological and a historical perspective, the history of positions and the integration of Transylvania in the system of world-economy. In this vein, authors mobilize *inter-imperialism* as the main methodological tool. Liviu Rebreanu’s novel, *Ion*, deemed one of the most relevant Romanian modern novels, illustrates the routes of the Transylvanian modernization and its inter-imperial position across the empires and its insertion into the world-system. In this vein, *Ion* represents a fruitful historical material that embeds the multi-ethnic (as the area is populated equally by Saxons, Szeklers, Hungarians, and Romanians alongside other marginalized minorities such as Jews, Armenians, and Romani) and multilinguistic structure of Transylvania through the local history of the village and fortunes of the characters from Pripas. As such, the creolization of the modern brings to attention this hierarchical and eclectic profile of this imbricated socio-linguistic matrix. The question of creolization is brought up in the novel from the beginning through the image of the dogs’ encounter: “The little dog claims intimacy with the sheepdog but is immediately violently reminded of its mongrel status. The sheepdog cannot possibly allow sexual intimacy with the mongrel [...] The opening of the novel thus announces a story about how things mix – or do not. This book collects such instances under the umbrella term *creolization*” (p. 25).

The power that resides in the holding of land constitutes the main conflictual mobile of the novel. A poor peasant who aims for the status of land ownership gets married to a landowner's daughter from the village, thus ensuring his social mobility via marriage. According to the authors, the question of landownership has to do with the Transylvanian history of economic and territorial restructuring. More important is how they identify Ion's desire for land as a gesture of spatial recovery, a path that is specific to colonial spaces. As the colonial territories were seized by colonizers, the colonial literature is an act of reimagination of territories, this is what happening in *Ion*. As Transylvania was entirely capitalized by the influence of empires (especially the Habsburg, later the Austro-Hungarian Empire), there emerges a nationalist dimension of the discussion which is well-nuanced in the book – and rigorous sociological and historical explanations serve to highlight the historical value and social engagement of the book. Starting with the 19th Century, the question of land constitutes a real issue reverberating through the friction between the labor regime and the property regime, a fact which coincides with the moment of Transylvania becoming an estate-based principality. As Ion belongs to an impoverished family from the village, which does not own any land, his desire for it directly results from serf exploitation. The land is strongly anthropomorphized and gendered feminine; moreover, “gendered theme depict Ion as conqueror flips the colonial horizon in favor of an inter-imperial nationalism” (p. 46). And, finally, it should not be overlooked that the access to land also meant the access to rights and citizenship in Transylvania during the beginning of the 20th Century.

Liviu Rebreanu's novel illustrates the historical condition of Transylvania that leads to the economic and social tensions rendered in the novel. Situated across empires, Transylvania had known an uneven integration into the world-system and capitalist world-economy during the last centuries. No wonder researchers are talking about “backward capitalism” in the case of Transylvania. As such, Anca Parvulescu and Manuela Boatcă identify four modalities of Transylvanian insertion in the capitalist world-economy that could be also recognized in Rebreanu's novel. The first path is related to the trade world-economy, and especially to agriculture; while the second one is tied to the finances. For instance, “Someșana Bank” plays an active role in the novel, a fact that demonstrates the connection of the Transylvanian peasantry to the international banking system. The third model of integration has to do with the imperial bureaucracy, also strongly represented in the novel. The Austro-Hungarian bureaucratic system, imposed in Transylvania, means to register important social events (births, marriages, deaths) while the deployment of the census (introduced in 1881) works as an imperial and colonial tool that delimits the German, Hungarian, Romanian, Jews, Romani or Armenian populations after their

mother tongue. Finally, the fourth mode of integration is related to social mobility, the immediate solution for poverty being labor-immigration, which is related to the development of the railroad system and the insertion of Transylvania in the international system of information (for instance, the dissemination of news in the village occurs via the modern postal system).

Moreover, *Creolizing the Modern...* analyses the novel through the lens of the main social, economic, political, and historical references for Transylvania. As such, Rebreanu's novel is read through a sociological sketch focused on the power relationships, racial (racism and antisemitism), and ethnic aspects, as well as gender, across the imbricated contexts imposed by Transylvanian history. No doubt that Anca Parvulescu and Manuela Boatcă's survey has opened a fruitful theoretical dialogue about questions which arise from the uneven strategies of positioning in the world system of a neglected part of Central Europe, which is so ingenuously represented in a Romanian canonical and worldly marginal novel, mobilizing both cultural and sociological standpoints.

*Ioana Moroșan*

Roberto Scagno, *Libertà e terrore della storia. Con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2022, 423 p.

L'anno scorso è stato pubblicato dalla casa editrice piemontese Edizioni dell'Orso, ad Alessandria, il libro firmato da Roberto Scagno, *Libertà e terrore della storia. Con altri studi sull'opera e il pensiero di Mircea Eliade*. Il professor Scagno è uno dei grandi specialisti dell'opera di Mircea Eliade, essendo attivo da oltre quarant'anni, durante i quali ha pubblicato numerosi volumi, studi e articoli. Inoltre, ha curato e tradotto numerose edizioni dell'opera di Eliade, sia scientifiche che letterarie. Il presente volume è ampio, con oltre quattrocento pagine, essendo di fatto una silloge dei testi più importanti firmati dal professor Scagno durante la sua attività. Il testo più antico è del 1982, il più recente del 2018. Il testo che dà anche il titolo al volume, *Libertà e terrore della storia. Genesis e significato dell'antistoricismo di Mircea Eliade*, ci sembra il suo capolavoro, essendo appunto la tesi di laurea magistrale dell'autore, pubblicata nel 1982. Questa edizione è stata curata da Alvaro Barbieri, Dan Octavian Cexpraga, Iulia Cosma e Nicola Perencin.

Gli altri testi sono di dimensioni più ridotte, essendo raggruppati tematicamente in quattro sezioni: *Eliade storico delle religioni e morfologo del sacro*; *Nel secolo di fuoco: Eliade e la cultura politica romena del periodo interbellico*; *Soglie e avantesti: scritti introduttivi alla saggistica e alla pubblicistica scientifica di Eliade*; *Ermeneutica paratestuale: prefazioni e postfazioni alle opere letterarie, autobiografiche e diaristiche di Eliade*. In ognuno di essi il professor Scagno ha svolto un lavoro pionieristico nel campo degli studi dedicati all'opera di Mircea Eliade, aprendo nuove strade nella sua interpretazione. Ottimo conoscitore della lingua romena, che ha insegnato all'Università di Padova dal 1993 al 2016, ha avuto accesso anche agli scritti del "primo" Eliade, quelli pubblicati in romeno, fino all'esilio. La conoscenza di questi testi è indispensabile per una comprensione ottimale del pensiero di Mircea Eliade, e in questo senso gli studi di R. Scagno hanno anticipato l'importante monografia di Mac Linscott Ricketts (*Mircea Eliade: the Romanian Roots (1907-1945)*, New York, East European Monographs / Columbia University Press, 1988).

Roberto Scagno è anche curatore di due tra i più consistenti volumi collettivi di studi dedicati alla storia delle religioni: *Mircea Eliade e l'Italia* (in collaborazione con Marin Mincu) e *Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica* (in collaborazione con Luciano Arcella e Paola Pisi). Dai due volumi sono estratti i due studi firmati dal Professor Scagno, inclusi anche nel presente volume: *L'ermeneutica creativa di Mircea Eliade e la cultura italiana*, in *Mircea Eliade e l'Italia*, p.155-170, e *Mircea Eliade: un Ulisse romano tra Oriente e Occidente*, in *Confronto con Mircea Eliade...*, pp.9-26. Vale la pena ricordare alcune importanti caratteristiche degli studi raccolti in questo volume: l'autore è tra i pochi specialisti che possono coprire l'opera di Eliade nella sua interezza, sia scientifica, sia letteraria, sia diaristica, ma anche giornalistica del periodo tra le due guerre; inoltre, attraverso i suoi studi, Scagno ha ricostruito questo *nisus formativus* del giovane Eliade, senza però ridurlo allo spazio culturale romeno, ma seguendolo anche in Italia o in India; la ricostruzione non è sommaria, ma segue nel dettaglio le ramificazioni e gli influssi che l'hanno guidata, nei tre spazi citati. Il volume è dunque il risultato di uno sforzo molto laborioso, perché la stesura degli studi che lo compongono ha comportato una conoscenza approfondita non solo dell'opera di Mircea Eliade, ma anche delle opere di molti altri scrittori, filosofi, storici delle religioni, che lo studioso incontrato per tutta la vita o che ha appena letto.

A Scagno va anche il merito di aver affrontato con obiettività la spinosa questione del legionarismo del giovane Eliade, argomento ampiamente dibattuto alla fine del secolo scorso, dopo la comparsa del dossier Toladot nel 1972. Essendo stato tra i primi ricercatori ad analizzare il caso partendo anzitutto dai documenti, ma soprattutto seguendo il principio *sine ira et studio* (ignorato da molti altri critici), Scagno è

riuscito a smantellare gran parte delle sovrainterpretazioni causate dal modo sofisticato di argomentare e dagli orientamenti politici dei detrattori di Eliade.

Tornando alla tesi del 1982, essa costituisce il testo più consistente di questo volume, essendo dedicato a un importante filone del pensiero di Eliade, fino a quella data poco studiato. L'antistoricismo di Eliade era un tema tabù per la Scuola Romana di Storia delle Religioni, e Scagno fu il primo studioso italiano a studiare la genesi del concetto da una prospettiva oggettiva e non polemica. Le tesi che egli si proponeva di dimostrare nel volume erano le seguenti: si può parlare di una "antropologia filosofica" riconducibile ad Eliade, nonostante non abbia scritto una grande opera teorica, ma piuttosto studi su temi distinti: la logica dei simboli, ermeneutica creativa, struttura dei fenomeni religiosi, ecc. ?

In secondo luogo, Scagno ritiene che nella filigrana delle grandi opere sullo yoga, lo sciamanesimo, l'alchimia e altri temi specifici, ci sia un nesso che collega tutte queste opere apparentemente eterogenee: la vena antistorica, cioè il rapporto dialettico tra libertà e storia umana, libertà che può essere conquistata attraverso le tecniche proposte da Eliade: ermeneutica creativa, morfologia e ricerca storico-comparativa. Nella prima parte dell'opera, Scagno combatte le errate interpretazioni dell'antistoricismo di Eliade nello spazio italiano: la tesi di Furio Jesi, secondo cui la storia delle religioni appartenerrebbe a un orientamento esoterico di "destra tradizionale"; poi le posizioni storiciste dei ricercatori italiani (idealisti o marxisti), che si trovavano in una posizione inflessibile rispetto alla metodologia proposta da Eliade, che definivano o espressione di irrazionalismo o di misticismo. Successivamente Pettazzoni, de Martino, Brelich, Lanternari, Di Nola criticarono l'antistoricismo di Eliade, in ampie ed ottimamente argomentate recensioni (tranne quella di Di Nola). La seconda parte del lavoro è dedicata ad alcuni grandi temi del pensiero di Eliade: il concetto di *homo religiosus* e la sua ricezione critica nello spazio italiano (Fulvio Ricardi, Ugo Bianchi); la "nostalgia delle origini" come fonte dell'esperienza religiosa e il simbolismo del paradiso perduto. A questi temi si contrappone il "terrore della storia", come condizione inevitabile per l'esistenza dell'uomo moderno, fatto meno evidente in tempo di pace, ma pienamente vissuto da Eliade durante gli anni della seconda guerra mondiale.

In conclusione, la comparsa di questa antologia di studi è un evento editoriale speciale, per diversi motivi: il lettore può avere accesso alla tesi del 1982, che fino ad ora era difficile trovare, anche nelle grandi biblioteche italiane; il volume offre una panoramica della ricezione dell'opera di Eliade nello spazio italiano, riunendo testi che hanno aperto nuove direzioni interpretative nel campo dell'"Eliadologia", non solo in Italia, ma anche in altri spazi culturali (USA, Romania, Francia, Israele e.a.). Certo, gli allori sono stati raccolti dalle due importanti monografie firmate



da Ricketts e Țurcanu, ma altrettanto pregevoli sono gli studi firmati dal professor Scagno, scritti in un periodo in cui l'accesso ai manoscritti o ai testi originali era assai difficoltoso, soprattutto per motivi ideologici e politici. Concludiamo con l'auspicio che i futuri studi dedicati all'opera di Eliade si avvicinino al livello di questa importante opera, che fornisce non solo informazioni bio-bibliografiche, ma anche un ideale metodo di ricerca, improntato a obiettività, brevità e stile.

*Gabriel Badea*

Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (eds), *Romanian Literature as World Literature*, New York: Bloomsbury Academic, 2018, 376 p.

Although we would not be wrong to state that the primary focus of the volume *Romanian Literature as World Literature* is to bring the literature of Romania into the limelight and to deliver it within the form of a critical framework accessible to the foreign reader, both the ambitions and the accomplishments of the volume exceed this desire.

A new method of approaching literature has been brought forth, not necessarily regarding its historicity, but its applicability within Romanian academic environment. The whole suite of concepts taken from world literature launched by planetary critics, such as “the nodal epistemology” (Cornis-Pope, Mario J. Valdés), “a literature for the planet” (Dimock), “cultural mobility” (Greenblatt) or “liquid world” (Zygmunt Bauman) become keywords that reorganize the discourse. A methodological inadequacy is however worth mentioning since the entire range of critical instruments are artificially employed without precise applicability to the works of the Romanian authors they considered.

The editors of this volume, Mircea Martin, Christian Moraru, and Andrei Terian, distinguish two questions they intend to answer, namely: “Is Romanian literature a world literature” and “Are all literatures world literatures?” The affirmative answers to both questions imply a certain type of reading which assumes that literature is “read as world” and “read with the world”. Therefore, the question is how is Romanian literature “presented” as “world literature”? The answer would be offered from the perspective of a world-systemic interconnectedness if we apply the terminology adopted by the authors of the book.



The multi-voiced volume is articulated around the junction points of “collage and collision of words and worlds”, and around “a reading of Romanian literature in the bigger planetary networks as a literary-cultural router” (p. 21). Embracing Dimock’s view of a “literature for the planet” where linguistic and territorial limitations dissipate, the book is centered on the overcoming of local literary interpretations labeled as mere ideological, politically determined, as well as of the “obsessions” of axiological criticism relying only on the relevance of “aesthetic criteria”. This globalist approach directly interferes with canonical selection whose main purpose seems to be to support inter-literary juxtapositions, the nodal points of the world’s literature.

Perhaps the most significant gain of the volume is that the sixteen studies signed by Romanian scholars such as Paul Cernat, Bogdan Crețu, Mircea A. Diaconu, Caius Dobrescu, Teodora Dumitru, Alex Goldiș, Mihai Iovănel, Balázs Imre József, Mircea Martin, Doris Mironescu, Ovidiu Morar, Christian Moraru, Carmen Mușat, Bogdan Ștefănescu, Mihaela Ursa, and Andrei Terian, in their approach towards a “worldly revisiting of Romanian literature”, manage to reveal those mechanisms – mainly found in all Eastern Europe – that aimed at “instrumentalizing” the national literature. It appears that the volumes edited by Eastern European literary historians outline literary maps contradictory to the geopolitical maps aggressively imposed after the World Wars. The territorial losses triggered the emergence of a methodological nationalism in which the spoken language legitimized a nation and, next to it, the specificity of literature. The contiguity between aesthetic production and reception and the territorial reorganization of national states explains both the hesitation of Eastern European literary historians to examine national literature using an analogue-comparative approach concerning extraterritorial literatures, as well as their disregard for the diversity of micro-literatures, for the epos of minorities.

The starting point for the case study is the position of one of the most influential Romanian literary historians, G. Călinescu. In the *History of Romanian Literature*, 1941, issued one year after the significant territorial losses suffered by the Romanian state, he declares the ethno-racial superiority of Romanians which would represent the basis of literary exceptionalism and specificity. Within the context of these processes of isolation of national literatures as reactions to external threats to national identity, the present volume develops “a reading of Romanian literature in the larger planetary networks”, as well as recovers literary historiography that minimized foreign literary influences. This does not mean that from the “organic character of national culture,” the critical approach of this study falls into the extreme /?/ of engaging in a quest for influences, affiliations, and analogies that reduce literary works to a simple derivative

mix. Additionally, a simple listing of mimicry would not be of interest to either the Romanian reader or the target reader, namely the foreign one.

By revealing the key moments of the birth / in the building? / of modern Romanian literature through a reinterpretation of traditional Romanian historiography to broader geo-cultural hermeneutics, the reader will discover unexpected affiliations and interactional patterns between Romanian literature and the so-called “central” literary cultures, as well as the “marginal” ones.

*Senida Poenariu*