



STUDIA UNIVERSITATIS
BABEȘ-BOLYAI



PHILOLOGIA

2/2012

YEAR
MONTH
ISSUE

Volume 57 (LVII) 2012
JUNE
2

S T U D I A
UNIVERSITATIS BABEȘ-BOLYAI
PHILOLOGIA

2

EDITORIAL OFFICE: 51st B.P.Hasdeu Street, Cluj-Napoca, Romania, Phone + 40 264 405352

SUMAR - SOMMAIRE - CONTENTS – INHALT

ANGELA TARANTINO, Quando la letteratura gioca con i numeri * <i>When Literature Plays with Numbers</i> * Când literatura se joacă cu numerele	3
SANDA TOMESCU BACIU, Norwegian Distinctiveness. A Cultural Construction * <i>Specificitate norvegiană. O construcție culturală</i>	13
IOANA BOTH, Des effets rhetoriques ou de l'histoire dans la littérature * <i>Rhetorical Devices or On How History Enters Literature</i> * Efectele retorice sau despre Istorie in Literatura	21
SZABÓ T. LEVENTE, Negotiating World Literature in the First International Journal of Comparative Literary Studies. The Albanian Case * <i>Negocierea ideii de literatură universală în primul jurnal internațional de literatură comparată. Cazul literaturii albaneze</i> ...	33
OANA FOTACHE, Troubled Heritage. Monica Lovinescu and the Aesthetical Tradition in Romanian Literary Historiography * <i>Refuzul descendenței. Monica Lovinescu și tradiția estetică în istoriografia literară românească</i>	53
MAGDALENA RĂDUȚĂ, « Ils sont tous mes fils ! » L'institution du parrainage littéraire et la génération 1980 * <i>'They are My Sons, All of them!'. The Mentor Figure and the 80 Literary Generation</i> * „Ăștia sunt băieții mei!” –mentorul de cenaclu și generația 80	63
BALÁZS IMRE-JÓZSEF, Mal d'ombre: a Surrealist Interpretation of the Gothic Film <i>Malombra</i> * <i>Mal d'ombre: o interpretare suprarealistă a filmului gotic Malombra</i>	73
ADRIAN TUDURACHI, L'appropriation de l'avant-garde en roumanie: entre politique et utopie * <i>Appropriating the Avant-Garde in Romania: Between Politics and Utopia</i> * <i>Aproprierea avangardei în România: între politică și utopie</i>	79
ANGELO MITCHIEVICI, Art and Nation: Romanian Arts and Crafts (1898-1910) * <i>Artă și Națiune: Artele aplicate în România (1898 – 1910)</i>	93

ANA-MARIA STAN, Prolégomènes pour une chronologie transdisciplinaire des avant-gardes littéraires roumaines * <i>Preliminary Remarks for an Interdisciplinary Chronology of the Romanian Literary Avant-Gardes</i> * <i>Prolegomene pentru o cronologie transdisciplinară a avangardelor literare românești</i>	107
LIGIA TUDURACHI, Un théâtre de la parole. Lecture en groupe et performance publique dans le cénacle « Sburătorul » * <i>A Theatre of the Utterance. Group Reading and the Public Performance at the Sburătorul Literary Circle</i> * <i>Un teatru al rostirii. Lectură colectivă și performanță publică la cenaclul Sburătorul</i>	121
EUGENIA BÎRLEA, A Case Of Misreading: Caracostea Reading His Predecessors * <i>Un caz de răstălmăcire: Caracostea citindu-și precursorii</i>	133
GABRIEL MAREȘ, Caragiale vu par les élites totalitaires tchèques des années 50 * <i>Caragiale from the Perspective of the Totalitarian Czech Cultural Elite of the '50's</i> * <i>Caragiale din perspectiva elitei culturale totalitare cehe a anilor cincizeci</i>	143
ALEXANDRA CĂTANĂ, Les voies parisiennes de l'évasion : Frontières nationales et frontières linguistique chez Isidore Isou * <i>Paris' Escaping Routes: National and Linguistic Frontiers at Isidore Isou</i> * <i>Căile pariziene ale evadării: frontiere naționale și frontiere lingvistice la Isidore Isou</i>	151
IONUȚ MILOI, The Ideologies of Rewriting * <i>Ideologiile rescrierii</i>	163
NAGY ZABÁN MÁRTA, A Few Aspects of the Professionalization of the 19 th Century Theatrical Review from the Approach of the History of Genre 8 * <i>Câteva aspecte ale profesionalizării criticii teatrale din secolul al 19-lea din perspectiva istoriei genurilor literare</i>	171

RECENZII - COMPTES RENDUS - BOOK REVIEWS

Mihai Zamfir, <i>Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române (Short History. The Alternative Panorama of Romanian Literature)</i> , Bucharest, Cartea Românească, 2011, 448 p. (CARMEN MUNTEAN)	183
Angelo Mitchievici, <i>Umbrele Paradisului. Scriitori români și francezi în Uniunea Sovietică (The Shadows of Paradise. Romanian and French Writers into Soviet Union)</i> , Bucharest, Humanitas, 2011, 572 p. (CRISTINA GOGĂȚĂ)	184
Andrei Oișteanu, <i>Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură (Narcotics in Romanian culture. History, religion and literature)</i> , Ediție ilustrată, Iași, Polirom, 2010, 504 p. (ediția a II-a, revăzută, adăugită și ilustrată, 2011, 568 p.) (OANA RUSU)	185
Gisèle Vanhese, <i>Luceafărul de Mihai Eminescu. Portrait d'un dieu obscur (Mihai Eminescu's Evening Star. Portrait of an Obscure God)</i> , Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », 2011, 130 p. (MIRELA TOMOIAGĂ)	187
<i>20 Years After the Collapse of Communism. Expectations, Achievements and Disillusions of 1989</i> , Nicolas Hayoz, Leszek Jeniseń and Daniela Koleva (Eds.), Bern; New York: Peter Lang, 2011, 679 p. (CRISTINA GOGĂȚĂ)	188
Lucian Boia, „ <i>Germanofili</i> ” – <i>elita intelectuală românească în anii primului război mondial (The Germanophiles – the Romanian intellectual elite from the years of the First World War)</i> (2009), Bucharest, Humanitas Publishing House, col. „Serii de autor”, 2010, 375 p. (ALEXANDRA CĂTANĂ)	190

Număr coordonat de:

Prof. dr. Ioana BOT

QUANDO LA LETTERATURA GIOCA CON I NUMERI

ANGELA TARANTINO*

ABSTRACT. *When Literature Plays with Numbers.* The present paper has as its theme the five tales of Florin Manolescu: “The Magician” (published in *The Mystery of the Locked Room*, Humanitas, 2009); “A Christmas Tale”, “A Scandal in Bucarest”; “The Serendipity” and “The Last Tale” (all published in *The Mentalist*, Cartea Românească, 2009). The subject of all these tales is constituted by the adventures of a very special protagonist: the cat Motaș, whose supernatural powers let him interact, as equals, with his “human” friend, Albert Jochemko, an astronomer. The present paper examines the first two of the tales of the “Motaș cycle”: “The Magician” and “A Christmas Tale”, in which some of the most interesting 20th century theories of mathematics and physics are used as the narrative frame within which take place the adventures of a book of Dimov, lost between the past and the future.

Key words: Florin Manolescu, naratology, Leonid Dimov, imaginary, Motaș, uchrony.

REZUMAT. *Când literatura se joacă cu numerele.* Studiul de față are în vedere cinci povestiri ale lui Florin Manolescu: *Magicianul*, publicat în volumul *Misterul camerei închise* (Humanitas, 2009); *O poveste de Crăciun*; *Un scandal la București*; *Serendipity*; *Ultima poveste*, publicate în volumul *Mentaliștii* (Cartea Românească, 2009). În economia celor două volume, cele cinci povestiri parcurg un ciclu închis, având în centrul lor aventurile unui protagonist nu tocmai comun, motanul Motaș, dotat cu puteri telepatice care îl fac capabil de a interacționa, în mod absolut egal, cu prietenul său “uman”, astronomul Albert Jochemko. În special, ne vom îndrepta atenția asupra celor două povestiri ale “ciclului lui Motaș”: *Magicianul* și *O poveste de Crăciun*, în care unele dintre cele mai interesante teorii elaborate în domeniul fizicii și al matematicii, teorii care au marcat dezbaterile științifice ale secolului al XX-lea, devin cadrul narativ în care se desfășoară “aventura” unei cărți dimoviene, pierdută între trecut și viitor.

Cuvinte cheie: Florin Manolescu, naratologie, Leonid Dimov, imaginar, Motaș, uchronie.

* Angela Tarantino è professore associato di Lingua e Letteratura rumena presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Firenze. La sua attività di ricerca è volta privilegiatamente allo studio della letteratura medievale e premoderna, con particolare attenzione alla storia del romanzo nel XVIII secolo. Traduce prosa e poesia rumena contemporanea; in particolare, ha curato l'edizione italiana dei volumi: Lena Constante, *L'evasione silenziosa*, Nutrimenti, Roma 2007; Floarea Țuțuianu, *Non voglio invecchiare nel sonno*, Mobydick, Faenza 2012. E-mail: angela.tarantino@unifi.it.

Risulta che le condizioni temporali di questi universi mostrano (...) caratteristiche sorprendenti, che rafforzano la visione idealista (secondo cui tutto il cambiamento è effettivamente un'illusione non oggettiva). Vale a dire che, facendo un viaggio in tondo su una navetta spaziale, seguendo una curva sufficientemente ampia, in questi mondi è possibile viaggiare in qualsiasi regione del passato, del presente e del futuro, e indietro ancora, esattamente come in altri modi è possibile viaggiare verso parti distanti dello spazio¹

Le avventure di un gatto dotato di poteri magici e di un solitario astronomo, che divide la sua esistenza fra l'Osservatorio Astronomico e la casa di *Strada Argentina*, costituiscono l'asse narrativo intorno cui sono costruite le due raccolte di racconti pubblicati da Florin Manolescu a distanza di alcuni anni una dall'altra: la prima, *Misterul camerei închise. Nouă povestiri incredibile*, nel 2002; la seconda, *Mentaliștii. Alte nouă povestiri incredibile*, nel 2009². Ciascuna raccolta, come recitano i sottotitoli, contiene nove racconti, alcuni dei quali dialogano a distanza di anni attraverso il ricorso ai medesimi personaggi coinvolti in situazioni "incredibili".

Di fatto, come è stato notato da Carmen Mușat, la ricorsività di alcuni personaggi - fra i quali il gatto Motaș e il suo amico-coinquilino, l'astronomo Albert Jochemko, occupano un posto speciale - istituiscono una sorta di circolarità narrativa che lega in modo ricorsivo tutti i 18 racconti: "Și nu e deloc întâmplător că atât prima, cât și ultima secvență narativă din *Mentaliștii* reiau personajele centrale din prima și ultima povestire din *Misterul camerei închise*, potențând astfel impresia de circularitate a universului ficțional construit de autor"³.

¹ Kurt Gödel, *A Remark About the Relationship Between Relativity Theory and Idealistic Philosophy* citato in Rebecca Goldstein, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di Kurt Gödel*, Torino, Codice, 2006, p. 192.

² Fl. Manolescu, *Misterul camerei închise. Nouă povestiri incredibile* (Il mistero della camera chiusa. Nove racconti incredibili), Bucuresti, Ed. Humanitas, 2002; Id., *Mentaliștii. Alte nouă povestiri incredibile*, Bucuresti, Ed. Cartea Românească, 2009. In particolare i racconti che hanno come protagonista Motaș sono *Magicianul* (Il mago), pubblicato in *Misterul camerei închise, O poveste de Crăciun* (Una storia di Natale), *Un scandal la București* (Un scandalo a Bucarest), *Serendipity* e *Ultima poveste* (L'ultimo racconto) in *Mentaliștii* (I mentalisti). Tutte le citazioni presenti nel contributo sono tratte da queste due edizioni.

³ C. Mușat, "Suprafața românească a realității și construcția intelectuală a lumii" ("La superficie rumena della realtà e la costruzione intellettuale del mondo"), in *Observator cultural*, 480, 2009 (www.observatorcultural.ro). Cfr. anche L. Marcu, "Florin Manolescu și Florin Manolescu" ("Florin Manolescu e Florin Manolescu"), in *România Literară*, 9, 2002 (www.romlit.ro); T. Radu, "Dirijabile și motani (Chenzina literară)" ("Dirigibili e gatti..."), in 22, 2 iunie 2009 (www.revista22.ro); A. Terian, "O carte pentru cei care s-au plictisit de sudoku" ("Un libro per chi si è annoiato del sudoku"), in *ZF. Ziarul de duminică*, 4 august 2009 (www.zf.ro/ziarul-de-duminica); M. Chivu, "Istorii & istorie" ("Storie e storia"), in *Dilema veche*, 323, 22-28 aprilie 2010 (www.dilemaveche.ro).

Nelle pagine che seguono saranno presentati in modo sintetico le tracce tematiche di quello che a tutti gli effetti può essere definito il ciclo di Motaş, soffermandosi più distesamente sui due primi racconti del ciclo, *Magicianul* e *O poveste de Crăciun*, la cui traduzione italiana curata da chi scrive è in corso di pubblicazione nella rivista *România Orientale*⁴.

Lo spazio-tempo di Motaş

I cinque racconti di Motaş, pur se autonomi sul piano della trama, presentano una traccia narrativa unificante: il concetto dello tempo e dello spazio colto nell'intreccio inestricabile con i concetti di vero e falso.

La questione dello spazio-tempo trova il suo punto di origine nel nome stesso del protagonista a quattro zampe. A una prima lettura, infatti, Motaş sembrerebbe una forma lessicale concorrente del diminutivo/vezzeggiativo *motănaş*. Ma se si passa dalla forma scritta in un libro destinato alla stampa, di norma rispettosa dell'ortografia del rumeno, a quella scritta in uno spazio cibernetico, il gatto Motaş molto probabilmente perderebbe la cediglia. Ed è nella rete che si nasconde il segreto di questo curioso quadrupede che sfida in arguzia nientemeno che Sherlock Holmes⁵. Google, interrogato su “motas”, riesce infatti a svelare la natura segreta del felino: “An interactive online point-and-click graphic adventure game”. Seguendo la traccia informatica, si viene a scoprire che Motaş è l'acronimo di *Mystery of Time and Space*, un videogioco creato da Jan Albartus, organizzato in 19 livelli in cui

the adventurer has to solve riddles and puzzles, find and use objects, escape from locked rooms, find hidden passages and be a detective and examine everything to unlock the doors of the mystery of time and space⁶.

I poteri di Motaş iniziano a delinearsi: Motaş è un gatto che nasconde nel proprio nome la natura “giocosa” delle sue capacità magiche, una delle quali, ad esempio, è quella di essere composto di più parti:

Partea din mine care se uită pe fereastră nu are nici o legătură cu partea care stă de vorbă cu tine! (...) De aceea, imediat după ce ieşi pe geamul dinspre stradă, o parte din el o porni spre Muzeul Antipa, în căutarea Albertinei, care îi vorbise în repetate rânduri despre colecțiile de fluturi expuse aici, cealaltă parte începu să repete poezia în gând, în timp ce o a treia parte se adâncea în analiza teoremei lui Gödel⁷.

⁴ Cfr. *Il mago e Un racconto di Natale* in A. Tarantino, “Il ciclo di Motaş” in *România Orientale*, XXIV, 2011 [in corso di stampa].

⁵ Sulla sfida lanciata da Motaş a Sherlock Holmes si veda il racconto *Un scandal la Bucureşti* in cui viene ripresa la traccia narrativa di *A scandal in Bohemia* di A. Conan Doyle.

⁶ Cfr. www.albartus.com/motas.

⁷ *O poveste de Crăciun*, pp. 76, 93.

L'elemento del gioco d'altro canto compare anche nel nome del suo amico Albert Jochemko, il cui patronimico contiene la parola *joc* [gioco]⁸. Il creatore e la sua creatura, Albartus e MOTAS, dalla realtà virtuale della rete sono trasferiti, ciascuno con un cambio di lettera⁹, nella realtà "fittizia" della letteratura, confermando la fitta rete di rimandi istituiti dall'autore di "carta" fra universi legati da diversi gradi di artificiosità.

Il gioco virtuale MOTAS introduce il lettore nell'universo dello spazio e del tempo in cui sono immersi i due protagonisti: uno spazio-tempo che rimanda al modello cosmologico elaborato da K.Gödel e alla conseguente possibilità di rendere "pensabile" il viaggio nel tempo¹⁰:

Il tempo come era inteso prima della relatività - Gödel lo chiama kantiano o pre-relativistico - ha la caratteristica che il suo 'scorrere' o 'passare' viene sperimentato direttamente e implica un cambiamento in ciò che esiste. La realtà è un susseguirsi di 'adesso' che vengono successivamente in esistenza. Lo scorrere oggettivo del tempo è dominato dall'adesso. In particolare ciò che esiste è adesso, e non ieri, e non domani; in questo senso il tempo non è assimilabile allo spazio.

Nella teoria della relatività ristretta il tempo è geometrizzato e diventa statico. Non c'è spazio per il tempo della nostra vita quotidiana che scorre, o passa. (...) Nella relatività generale invece, dove la forma dello spazio-tempo è determinata dalla materia dell'universo, emerge la possibilità che alcuni sistemi di riferimento possano essere privilegiati: sono quelli che seguono, dice Gödel, il moto medio della materia nell'universo. Il tempo relativo a quei sistemi di riferimento viene designato come tempo cosmico assoluto. Quello che resta della realtà oggettiva del tempo non ha tuttavia la struttura di un ordine lineare, e certamente non il carattere di un flusso. Gödel scopre infatti soluzioni delle equazioni cosmologiche che non erano note - e questo è il suo contributo importante alla teoria della relatività. Sono universi rotanti, e tra di essi anche alcuni in espansione.

In questi universi, detti "di Gödel", non c'è neanche il tempo cosmico. La geometria dello spazio-tempo è così incurvata che esistono curve dello spazio-tempo che si chiudono su se stesse, con percorsi impensabili in quello che crediamo il nostro universo familiare. Se esistono curve chiuse di tipo tempo tali che si può arrivare al passato pur viaggiando verso il futuro, allora il passato non è

⁸ Sulla funzione dei nomi nel ciclo di Motaş si ritornerà nelle pagine seguenti.

⁹ Albartus è uno dei nomi con cui Motaş si rivolge a Albert; il cambio di lettera è un gioco enigmistico e l'enigmistica è uno dei passatempi cui sono dediti Albert e Motaş: "Instalat comod în fotoliu galben din bibliotecă, Albert Jochemko dezlega cuvinte încrucişate şi sorbea din când în când din ceşcuţa cu cafea aşezată pe o măsuţă din apropiere. Cocoţat în mijlocul biroului, domnul Motaş îl urmărea cu atenţie, pregătit să-i sară în ajutor..." (*Serendipity*, p. 221).

¹⁰ Il viaggio nel tempo è uno dei temi di sutura dei 18 racconti, di cui si accennava all'inizio. In particolare cfr. *Califatul* (Il califato), in *Misterul camerei închise* oppure i viaggi di Motaş ricordati da Albert Jochemko nell'*Ultimo racconto* di *Mentalişti*.

realmente passato e un tempo simile non può corrispondere al tempo vero intuitivo. Il fatto che un'astronave possa riportare i passeggeri nel passato dimostra che la velocità e il moto, insieme al tempo, sono un'illusione. Se possiamo rivisitare il passato, esso esiste, e quindi il tempo non esiste¹¹.

L'universo "gödeliano" di Motaș e Albert, nel quale il "tempo non esiste", è riconoscibile in *Magicianul*, ma ancora di più in *O poveste de Crăciun*.

Motaș fra Gödel e Dimov

Il primo racconto, diviso in due parti, è strutturato in modo tale che lo stesso evento – il gol di Pelé che segna la sconfitta della nazionale rumena nella partita Brasile-Romania¹² – venga (ri)vissuto in una condizione di spazio-tempo altro, differito, rispetto al tempo-spazio "reale". La sospensione del tempo lineare consente di (ri)vivere il passato, se a questo si aggiungono le facoltà magiche di Motaș - convinto come Eraclito che "ceva este și nu este în același timp [c. di F.M.]" – la possibilità di riscrivere la storia è a portata di mano.

Il "viaggio nel tempo" ritorna con più forza nel secondo racconto, *O poveste de Crăciun*, dove i due amici devono risolvere l'enigma di una lettera cifrata, scritta da Tiberiu, un compagno di scuola di Jochemko, alla signorina Betina, sorella di Tiberiu e, nei desideri di Motaș, possibile pretendente alla mano di Albertus¹³. Lo scioglimento del mistero racchiuso nella sfilza di cifre che

¹¹ G. Lolli, *Sotto il segno di Gödel*, Bologna, Il Mulino, 2007, pp. 106-107. Per un approccio amichevole alla logica gödeliana e alle ricadute sulla cultura contemporanea cfr. R. Goldstein, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di Kurt Gödel*, Codice, Torino 2006; F. Berto, *Tutti pazzi per Gödel. La guida completa al Teorema di Incompletezza*, Bari, Laterza, 2008.

¹² La partita Brasile-Romania, svoltasi durante i campionati mondiali di calcio del 1970 (Messico), finita 3 a 2 a favore dei brasiliani, costò la mancata qualificazione della nazionale rumena al girone successivo. L'episodio è ripreso alla fine di *Ultima poveste*, quando Albert, ricordando gli episodi salienti della sua vita insieme a Motaș, accenna a quando "împreună au calificat echipa României, cu Rădicanu în poartă și Dobrin la mijlocul terenului, în finala Campionatului Mondial de Fotbal." Cfr. *Ultima poveste*, p. 274. Il riferimento a una partita che nella realtà non è stata mai giocata rinforza l'ipotesi che Motaș e Albert si muovano nello spazio-tempo di un videogioco, in questo caso uno che simula il gioco del calcio.

¹³ „Dragă Beti, sunt cât se poate de mâhnit că nu ne-am mai putut vedea de atâta timp ! Probabil că așa a vrut Dumnezeu. Și ca și cum asta n-ar fi fost de ajuns, constat că în ultimele luni nici puținele noastre rânduri nu mai ajung la destinație. De aceea, am recurs la serviciile unui bun prieten, despre care nu-ți pot da alte detalii dar care îți va aduce această scrisoare. Nu te mira de conținutul ei! Dar iată despre ce este vorba. Încearcă te rog să-mi procuri următoarele cărți, pe care aș vrea să le citească împreună cu băiatul (care a început să se intereseze de literatura română și mă roagă ca nu cumva să uit să-ți transmit și din partea lui mii de sărutări). Din câte îmi amintesc, aproape toate volumele de mai jos au apărut în colecția Clasicilor români comentați de N. Cartoian: Mihail Kogălniceanu, *Opere*, Vasile Alecsandri, *Călătorii*, *Misiuni diplomatice*, Leonid Dimov, *Carte de vise*, Al. Odobescu, *Pseudo-kynghetikos*. După ce vei reuși să le găsești, dă-le, te rog, prietenului nostru Albert; împreună cu această scrisoare. El va ști ce are de făcut. 95, 82, 27, 114, 145, 96, 111, 80, 17, 90, 17, 122, 173, 80, 7, 24, 165, 62, 243, 48, 93, 78, 37, 50, 225, 66, 175, 78, 57, 10, 237, 44, 59, 54, 43, 79. Te îmbrățișez și, te rog mult, nu-ți pierde curajul! Cu drag, Tiberiu” (*O poveste de Crăciun*, pp. 78-79).

chiudono la lettera sembra condurre a conseguenze paradossali. Con una dimostrazione che fa appello alla storia della crittografia dall'antichità classica al Novecento, al modello cosmologico elaborato da Gödel, alle macchine universali di Turing e alla teoria del caos o della farfalla di Lorenz, Jochemko cerca di convincere il suo amico a quattro zampe che

unu, viitorul, invocat de Tiberiu în mesajul cifrat, trebuia să joace un rol deosebit în toată această poveste și, doi, că cifrele cu soț, ascunse printre toate celelalte cifre, reprezintă un mesaj ascuns într-un alt mesaj (...) Tiberiu a reușit să ascundă o anumită carte printre titlurile celorlate cărți citate de el. Și asta pentru că la data la care scrisoarea a fost expediată din Anglia, cartea respectivă nu apăruse încă!"¹⁴.

Secondo Jochemko il riferimento a *Carte de vise*, il volume di Dimov apparso nel 1970, starebbe a dimostrare che "inglezii și americanii au ajuns încă din timpul celui de-Al Doilea Război Mondial să anticipeze viitorul și poate chiar unele cărți care urmau să apară abia în zilele noastre." A onor del vero, bisogna aggiungere che la spiegazione affascinante ancorché fantasiosa non convince il pragmatico felino che ne suggerisce una più realistica: "Alberts, lasă-mă te rog să-ți mai ofer eu una. Nu s-ar putea, oare, ca poetul Leonid Dimov să-i fi trimis lui Tiberiu în Anglia manuscrisul viitoarei sale *Cărți de vise*?"¹⁵.

Ciò che interessante notare nella trama del racconto, tuttavia, non sono gli assunti logico-scientifici su cui poggia la storia, ma i riferimenti letterari disseminati dall'autore nel tessuto narrativo quasi a voler attirare ancora una volta il lettore in un gioco di decrittazione costruito su più livelli¹⁶.

Si inizia con l'elenco degli autori e dei relativi titoli delle opere in cui si nasconde la chiave per decifrare il messaggio di Tiberiu. La presenza fra i titoli di *Pseudokynegetikòs* di Al. Odobescu rimanda evidentemente ai concetti di vero/falso cui si accennava all'inizio. Questa volta, tuttavia, l'intenzione autoriale non sembra rivolta a sollecitare nel lettore la curiosità per i risvolti filosofici del principio di non contraddizione, quanto a metterlo di fronte all'enigma finzione/verità in letteratura e alla capacità dello scrittore di "manipolare" la verità:

¹⁴ *Ibidem*, pp. 84, 92.

¹⁵ *Ibidem*, p. 92.

¹⁶ Sulla sfida che l'autore lancia al lettore, si rimanda allo scambio di battute fra Albert e Moțaș in *Un scandal la București*:

- ...În *Misterul din Boscombe Valley* (Il mistero di Boscombe Valley), "mașina de gândit, cum îl numește Watson pe Sherlock Holmes, face la un moment dat încă una dintre extravagantele ei demonstrații de perspicacitate, menite să-i lase pe cititori cu gura căscată. Demonstrații care după umila mea părere sunt de cele mai multe ori artificiale și false.
- Să-i lase cu gura căscată pe cititori sau pe doctorul Watson?
- Am spus în mod intenționat "cititori" și nu "Watson", pentru că pe acesta din urmă nu e prea greu să-l lași cu gura căscată. Țsta e rolul lui! De aceea a fost inventat. Dar cititorul ar trebui să aibă ceva mai multă perspicacitatea și, mai ales, ceva mai mult spirit critic" (191).

Lipsit de invenție, fără vână epică, el [Odobescu] nu excelează în creația de ficțiune (...). Deopotrivă om de litere și istoric al artelor și culturii, dar nu excesiv, nici măcar concomitent, ci într-o fuziune, într-o interferență a domeniilor, azi desuetă, căreia însă veacul nostru îi păstrează nostalgia. Odobescu nu se rezumă să comunice adevărul, ci (...) vrea să-l împărtășească într-o formă memorabilă: printre detalii savante presară anecdotă și cuvinte de spirit, cu expresia se răfuește pentru a o face fiabilă și elegantă, textului întreg îi dă organizarea armonioasă a unui discurs care manipulează diversele mijloace ale persuasiunii colocviale (...) ori academice¹⁷.

Sempre nella lista di Tiberiu si cela il secondo indizio suggerito al lettore. Anche questa volta si ricorre a una modalità di incifrimento di “secondo grado”. Il nome di L. Dimov, unico poeta contemporaneo inserito in una sequenza di autori del XIX secolo, è abbastanza semplice da individuare per un qualsiasi lettore di letteratura rumena; ciò che cela il nome di Dimov – in un procedimento assimilabile alla cifra nascosta nel nome di Motaș – è il rimando al “gioco” e al modello “aritmetico” nascosto nella poesia *Rondelul veacului trecut*, recitata da un commosso Albert.

L’acostamento dell’immaginario poetico demoviano al “gioco” è portato a compimento da I. Pop, il quale riconosce nel “mondo *immaginato* [c. di I.P.]” da Dimov una “«replica» onirica al «gioco del mondo»”, individuando nella sua poesia

o altă ipoztază a “jucătorului”, cu un statut, în principiu, privilegiat: aceea a *iluzionistului* [c. di I. P.] care, participând ca “actor” și spectator la “panorama” și “Bâlcium” universal, îi îmbogățește strălucirea, creând el însuși noi miraje – precum barbianul Nastratim Hogeia ori Vrăciul arghezian. În noul Isarlık, din poemul *A.B.C.*, se desfășoară, în săptămâna-i simbolică, “forfotele de bâlcium și oboruri”, cu pitorescul lor strălucitor sub care se insinuează fiorul morții, “*magicianul*” [c.m.] pregătit să “înșire piscurile pe ață” trăiește, însă, sentimentul înfrângerii¹⁸.

L’altro indizio cui si accennava, il modello “aritmetico” nascosto in *Rondelul veacului trecut*, potrebbe essere letto come il legame trasparente fra l’universo “gödeliano”, in cui si muovono Motaș e Albert, e un modello di scrittura formalizzato quale quello esemplificato dal testo dimoviano.

Rondelul veacului trecut fa parte del volume *Semne cerești*, una raccolta di poesie in forma fissa, segnatamente 40 rondò¹⁹. A sua volta il rondò, nell’ambito dei componimenti in forma fissa, è una forma

¹⁷ Cfr. P. Cornea, v. *Odobescu* in M. Zăciu, M. Papahagi-A. Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români* (Dizionario degli scrittori rumeni), M-Q, București, Ed. Albatros, 2001, p. 505.

¹⁸ Ion Pop, *O replică onirică a “jocului lumii”*: *Leonid Dimov* (Una replica onirica al “gioco del mondo”) in Idem, *Jocul poeziei* (Il gioco della poesia), Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2006, pp. 338-354, in particolare 346, 350.

¹⁹ “Cu volumul *Semne cerești* (1970), Dimov revine la formele fixe ale poeziei (aici rondelul), făcând dovada unei particulare virtuozități constructive. în macrostructura asamblului (...) se reflectă, la scară mărită, microstructura pieselor componente: cele treisprezece versuri obligatorii pentru rondel

legată de un principiu al *circularității* [c.m.], formale, dar și tematice (...) Efectul estetic deosebit se datorează îmbinării de grație și rigoare din construcția acestui text scurt și aparent sărac (pe două rime), care generează o impresie de densitate semantică, dar și de fascinantă «*întoarcere*» [c.m.] laitmotică; aceeași temă, reluată iarăși și iarăși, sugerează identitatea esențială în diversitatea formei”²⁰.

In breve, nella costruzione del rondò può essere individuato un modello circolare su base aritmetica (il numero dei versi è fondamentale perché sia data questa peculiare forma fissa e non un'altra), in cui il tema ritorna su se stesso.

L'universo gödeliano, che appare come un sistema circolare con “le curve dello spazio-tempo che si chiudono su se stesse”, è un modello cosmologico dimostrato per via matematica, la cui esistenza è inestricabilmente legata alla sua aritmetica.

Ebbene, anche Motaș senza cediglia è un costrutto matematico, il prodotto di formule fisse che rendono possibile la sua esistenza “virtuale”.

Ecco perché si può ipotizzare che i numeri, nelle loro infinite combinazioni, siano uno dei fili trasparenti che tiene legati Motaș e il suo amico Albert a Gödel e Dimov.

Nomen omen

Un altro filo di cui è intessuta la costruzione dell'ennesimo gioco nel quale è attirato il lettore è quello che lega i nomi propri dei protagonisti che agiscono il racconto o che da questi ultimi vengono evocati. In questo caso, sembra prevalere il desiderio autoriale di riannodare in unico filo la scrittura del critico letterario e quella dello scrittore di “fantasia”, facendo confluire nella narrazione di finzione echi delle proprie passioni letterarie. D'altro canto, come non riconoscere nel triangolo affettivo che lega la signorina Betina, il fratello Tiberiu e Albert Jochemko, un altro celebre triangolo di affetti che ha in Bettina Brentano, “l'infaticabile scrittrice di lettere”, sorella del poeta Clemens e moglie dello scrittore Achim von Arnim, uno dei suoi vertici²¹. Oppure in Albertina, l'elegante e sfuggente gattina desiderata da Motaș, l'altra e ben più celebre fuggitiva letteraria, l'Albertine di proustiana memoria.

se regăsesc în multiplul de 13 (39) al pieselor cărții, cărora li se adaugă ultima, ca o emblemă, amintind de «neclătinatul idol ELGAHEL» din finalul *Jocului secund* barbian.” Cfr. Ion Pop, v. Dimov in *Dicționarul scriitorilor români*, D-L, București, Editura Fundației Culturale Române, 1998, p. 95. Un'ampia e accurata disamina delle costruzioni letterarie a forma fissa nel contesto non solo rumeno ma anche europeo, segnatamente italiano in Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii* (Sensi della perfezione), Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2006.

²⁰ Ioana Bot, *Sensuri ale perfecțiunii*, ed. cit., pp. 234, 236.

²¹ Elisabetta Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 2003, pp. 75-78.

Al nome del compagno di Motaș, l'astronomo Albert Jochemko, Manolescu affida il segreto del suo doppio mestiere, per continuare a giocare a nascondino con i lettori, disseminando indizi del proprio vissuto autobiografico nella costruzione dei suoi racconti di "fantasia". Si è già detto della componente ludica nascosta nel patronimico Jochemko, ma Jochemko è anche il nome da ragazza della madre dell'autore, Hermina. Nell'accento al QI dei professori della Facoltà di Lettere dell'Università di Bucarest ("[Motaș] avea un IQ mai mare decât al multor profesori universitari de la Facultatea de Litere și Filozofie din București", *Magicianul*, p. 179) riaffiora la memoria del periodo vissuto come professore di Letteratura rumena nell'università bucarestina. Tuttavia, l'indizio dirimente che conduce il lettore spedito verso la soluzione è la citazione che Manolescu scrittore fa del Manolescu critico, autocitazione in cui è racchiusa probabilmente la chiave (di lettura) in grado di aprire lo spazio chiuso della scrittura di finzione. In *O poveste de Crăciun*, infatti, Albert Jochemko per spiegare a Motaș chi è Dimov, riprende il parallelismo che il suo alias, Florin Manolescu, nel 1991, aveva utilizzato in una recensione dell'antologia dimoviana *Carte de vise*:

Dimov este un mare, un foarte, foarte mare poet! Mai mare decât Magritte sau decât de Chirico sau decât Rousseau Vameșul! (...) Numai dacă l-ai citit pe Dimov, îi ai pe toți acești trei pictori la tine acasă! (*O poveste de Crăciun*)²²

...toată această poezie nu face decât să treacă printr-o viziune nouă, pe care Leonid Dimov a numit-o *onirică* [c. di F.M.], un număr de sentimente și de întâmplări eterne, iubirea, amintirea, dorința, moartea. Rezultatul e un univers tipic dimovian, un amestec de Ev Mediu fictiv, de lumi paralele, în genul ficțiunilor numite *sword and sorcery*, și de mari tablouri suprealiste, ca la de Chirico, Magritte, Tanguy (*Un vrăjitor blând*)²³.

Il parallelismo fra il poeta e la pittura surrealista - che il "realista" Motaș assumerà come un audace paradosso - è esemplificato dal *Rondò del secolo passato*, la poesia che Jochemko reciterà "vizibil emozionat". Infine, nel commento del critico alla poetica dimoviana è racchiuso probabilmente il "movente" estetico che lo ha determinato a trasformarsi in scrittore ("în poezia lui Leonid Dimov lumile se fac și se desfac atinse de bagheta fermecată a unui vrăjitor cordial, capabil el însuși să-și schimbe, după dorință, înfățișarea"²⁴): costruire uno spazio analogo a quello della poesia di uno dei suoi autori preferiti, uno spazio così vicino agli universi rotanti di Gödel, dove al gatto dai poteri magici e al suo amico, l'astronomo Jochemko, fosse concesso di condividere le medesime passioni, fino all'*ultimo racconto*.

²² *O poveste de Crăciun*, p. 87.

²³ Fl. Manolescu, *Un vrăjitor blând* (Un mago mite) in *Luceafărul*, 39, 1991 citato da Id, *Litere în tranziție* (Lettere in transizione), Bucuresti, Ed. Cartea Românească, 1998, p. 234.

²⁴ *Ibidem*.

BIBLIOGRAFIA

- Berto, F., *Tutti pazzi per Gödel. La guida completa al Teorema di Incompletezza*, Bari, Laterza, 2008.
- Bot, Ioana, *Sensuri ale perfecțiunii. Literatură cu formă fixă ca încercare asupra limitelor limbajului* (Sensi della perfezione), Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2006.
- Chivu, Marius, "Istorie & istorie" ("Storie e storia"), in *Dilema veche*, 323, 22-28 aprilie 2010 (www.dilemaveche.ro).
- Goldstein, Rebecca, *Incompletezza. La dimostrazione e il paradosso di K. Gödel*, Torino, Codice, 2006.
- Lolli, Giuseppe, *Sotto il segno di Gödel*, Bologna, Il Mulino, 2007.
- Manolescu, Florin, *Litere în tranziție* (Lettere in transizione), Bucuresti, Ed. Cartea Românească, 1998.
- Marcu, Luminița, "Florin Manolescu și Florin Manolescu" (Florin Manolescu e Florin Manolescu), in *România Literară*, 9, 2002 (www.romlit.ro).
- Mușat, Carmen, *Suprafața românească a realității și construcția intelectuală a lumii in Observator cultural*, 480, 2009 (www.observatorcultural.ro).
- Pop, Ion, *Jocul poeziei* (Il gioco della poesia), Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință, 2006.
- Idem, *Dimov*, in Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (eds.), *Dicționarul scriitorilor români* (Dizionario degli scrittori rumeni), D-L, Bucuresti, Ed. Fundației Culturale Române, 1998.
- Radu, Tania, "Dirijabile și motani" (Dirigibili e gatti..), in 22, 2 iunie 2009 (www.revista22.ro).
- Rasy, Elisabetta, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 2003.
- Terian, Andrei, "O carte pentru cei care s-au plictisit de sudoku" (Un libro per chi si è annoiato del sudoku), in *ZF. Ziarul de duminică*, 4 august 2009.
- Tarantino, Angela, "Il ciclo di Motaș", in *România Orientale*, XXIV, 2011 (in corso di stampa).

NORWEGIAN DISTINCTIVENESS. A CULTURAL CONSTRUCTION

SANDA TOMESCU BACIU*

ABSTRACT. *Norwegian Distinctiveness. A Cultural Construction.* The article aims to present the correlation between ideology and culture / literature during the Norwegian nation building endeavour whose result was the creation of the Norwegian nation-state after almost four hundred years of Danish rule, in 1814. Still, it was only in 1905 that the Norwegian nation-state gained its full independence. In this context, it will be argued how the political and cultural strategies of the nation builders of 19th century Norway, in search for the distinct “national character”, resulted in what can be perceived as the distinctiveness of the Norwegian culture having two Norwegian standard written languages, and consequently two Norwegian “literatures” – the Nynorsk (New Norwegian) literature and the Bokmål (literally “Book language”) literature.

Key words: distinctiveness, identity, literature, national construct, national character, nation-state, Norwegian.

REZUMAT. *Specificitate norvegiană. O construcție culturală.* Articolul își propune să prezinte corelația dintre ideologie și cultură / literatură în procesul de construcție națională a Norvegiei în urma dizolvării uniunii cu Danemarca în anul 1814 după aproximativ patru sute de ani de guvernare daneză. Totuși abia în anul 1905 Norvegia își câștigă deplina independență prin desprinderea de uniunea cu Suedia. În acest context, strategiile politice și culturale promovate de constructorii națiunii norvegiene în decursul secolului al XIX-lea, aflați în căutarea “caracterului național” distinct, au creat o “specificitate” culturală norvegiană, o cultură cu două limbi oficiale scrise și în consecință două “literaturi”, în limba Nynorsk (neonorvegiană) și în limba Bokmål (literal, limba cărții).

Cuvinte cheie: caracter național, construcție națională, specificitate, identitate, literatură, norvegian, stat-națiune.

In the following pursuit we will rely on Hobsbawm’s “initial working assumption” according to which “any sufficiently large body of people whose members regard themselves as members of a ‘nation’, will be treated as such”¹. On this

* Professor, “Babeș-Bolyai” University; founder of the Norwegian Program (1991), and of the Department of Scandinavian Languages and Literatures (2001) at the Faculty of Letters of the same university. She published books and articles on Nordic literature and culture and translated Scandinavian literature into Romanian. E-mail: sanda.tomescu@yahoo.com.

¹ E.J. Hobsbawm, *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, Second Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p. 8.

background the article will give no *a priori* definition of what identifies a nation. We will focus on the coordinates of the *national ideas* that animated the Norwegian elite in resonance with the masses during the 19th century thus constructing in the course of time the Norwegian nation, which can “only be recognized *a posteriori*”².

In order “to understand ‘the nation’ of the classical liberal era it is thus essential to bear in mind that ‘nation-building’, however central a process to nineteenth-century history, applied only to some nations. And indeed the demand to apply the ‘principle of nationality’ was not universal, either. [...] Apart from the Balkans, the only change in the European map between the creation of the German Empire and World War I was the separation of Norway from Sweden”³.

When discussing this issue, one has to bear in mind that “ ‘the principle of nationality’ which changed the map of Europe in the period from 1830 to 1878 was thus different from the political phenomenon of nationalism which became increasingly central in the era of European democratization and mass politics”⁴. In this context, the Norwegian scholar Gudleiv Bø operates with ‘the principle of nationality’ and suggests replacing the ambivalent concept of *nationalism* (nasjonalisme) - in the case of Norway - with a more accurate one - that of *nationality ideas* (najonalitetsidéer). Sørensen makes use of the concept *nationalism* under the reserve that nationalism has become an extremely composite phenomenon that could give misleading interpretations. According to Sørensen, *nationalism*⁵ became the most important trend of the Norwegian 19th century⁶ that kept the Norwegians together. Sørensen places the concept of nationalism in a historical context, both political and cultural. The imperative of political nationalism was connected to an independent political rule: one nation – one state. Cultural nationalism focused on creating and defending a national culture: one common language, one common history, one folklore, common symbols, common institutions etc.⁷

Against this background, achieving a distinctive Norwegian language became de facto the main concern of nationalism in the 19th century.

One nation

19th century practice shows that there were several criteria to consider when defining nation, strongly connected with the concept of language, like, for example, “the historic association with a current state”, or “the existence of a long established cultural elite”⁸, which was the case for the Norwegians during the

² *Ibidem*, p. 9.

³ *Ibidem*, p. 42.

⁴ *Ibidem*, p. 44.

⁵ Øystein Sørensen, “Kampen om Norges sjel” (“The Battle for the Norwegian Soul”) in *Norsk Idéhistorie*. (The Norwegian History of Ideas). Ed. Trond Berg Eriksen; Øystein Sørensen. Oslo, Aschehoug, 2001, vol.3, p.10.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*, p.12.

⁸ E.J. Hobsbawm, *op.cit.*, p. 37.

Viking times. The greatness of the Viking age reminded the Norwegians about their unity achieved by King Harald Haarfagre, who gathered the Norwegians in one state for the first time in history.

The Norwegian nation-state as a construct was fully shaped only after the long 19th century that came after over 400 years of Danish rule that ended in 1814. Norway had been a peripheral province of the Danish kingdom for more than four centuries. Until the 20th century, Norway was still a peripheral country in Europe, without a strong feudal tradition.

According to Neuman (*Norge - En kritikk / Norway – A Critique*) the nation building concept in the Norwegian imagery underwent three different representations throughout the 19th century. Whereas the first reading of nationhood belongs to the public servants, a contract-based group organised around a body of electors, for whom it was the state's duty to lead the nation, the second reading dominant after "the national breakthrough" of the 1840s was a highly romantic nationalistic approach focused upon the *free peasant*, according to which the state played a paternalistic role for the nation. There were the urban and educated individuals who supported the idea of Norwegianhood defined as a rural form of life. The third approach, which Neuman calls populist-nationalistic, was launched by Ivar Aasen (1813-1896) in the 1840s and reached its peak in the 1880s. It is this very set of symbols of the rural society and of the peasants as carriers of the national identity that created, in the epoch, the distinctiveness that had greatly been needed to differentiate Norway from its neighbours. At that moment the rural society was the depository of the archaic Norwegian language (Neuman) and consequently, the Norwegian society resonated to these nation-building ideas of the elite.

Against this historical background Norwegianhood needed to be defined in order to significantly distinguish itself from its neighbours - former or present union partners, Denmark and Sweden - in terms of language and history. In fact, what was a nation without its own language? And how could a nation claim to exist without having its own language? How could Norwegians apply the principle of nationality in the absence of a common language immediately after the dissolution of the union with Denmark in 1814?

National languages

Gudleiv Bø explains that the concept of "the national" embodies an almost metaphysical reality. Some of the Romantic writers combined the national Romantic heritage with Plato's concept of "idea". In this way, the historical phenomenon the nation represents acquires its transcendental nature. The task of the elites was to identify the "national idea" and to contribute to the development of the nation in this sense⁹. According to Sørensen, there existed a resonance

⁹ Gudleiv Bø, *Å dikte Norge. Dikterne om det norske* (Poeticizing Norway. Poets about Norwegianhood), Bergen, Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning, 2006, p. 27.

between the elites and the population which made it possible for the ideas of Norwegian nationhood implanted by the elite to find an echo with the people. The Norwegian population accepted passively the imaginary of Norwegian nationhood. It was a complete resonance for a cultural construction of nationhood, although there was also a constant inner ideological struggle among the elites¹⁰. Sørensen shows that the development of nationhood was actually a hegemony fight among several nation-building projects that were either competing, related, opposing or even inspired by each other¹¹.

The imaginary of Norwegian nationhood was inspired by the Enlightenment and Romanticism. As the Enlightenment was strong in the tradition of late 18th century Norway, it must be stressed that ideals of the Enlightenment such as freedom and equality were achieved in Norway through a peaceful development, marked by pragmatism and compromise, as opposed to Europe where revolution and bloodshed were characteristic. The Norwegian peasant became a national symbol supporting freedom and equality, formation and education. The Enlightenment ideas became more pragmatic and familiar to the peasants as bearers of the Norwegian identity. These developments were enhanced by national Romanticism that was centred on the peasant.

We share Gudleiv Bø's view that the cultural construct of the Norwegian nation is a historical product¹². The Norwegian national ideas were already present in the Danish-Norwegian literature of the Enlightenment. One symptomatic example, given by Bø, that shaped national ideas is the history book written in Latin about the Northern people by the Swede Olaus Magnus in the 16th century, *Historia de gentibus septentrionalibus*, where nature and rough winter conditions shape the robustness of the human body and spirit. In this context, the *old European climatic theory* played a very important role for the national identity. This can also be explained by the fact that traditionally, in Norway, most of the land was owned by the independent free peasants and not by the great landowners, as it was the case in Denmark and the rest of Europe. In Norway, the land was owned by the free peasants who worked their own land that could be inherited by their own children ("odelsrett"). Thus, for the Norwegian nation-builders, *nature* and the *free peasant* became implicitly the bearers of the Norwegian identity and of the Norwegian national character, differentiating the Norwegian province from Denmark. The national idea was a recurrent theme in the Norwegian literature about nature, in Norwegian culture as well as in the specific Norwegian character (nasjonalkarakter / folkeånd).

Under the Danish rule, during the 16th century, the Norwegian national ideas took various shapes in the literary topographical works by the Norwegian writers grouped in *Det norske Selskabet*. Absalon Pedersøn Beyer (1528-1575), in his book *Om Norigs Rige* (1567), although faithful to the Danish crown, expressed

¹⁰ Øystein Sørensen, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibidem*, p. 16.

¹² Gudleiv Bø, *op. cit.*, p.23-24.

his admiration for the greatness of the old Norwegian history prior to the country's union with Denmark. Petter Dass (1647-1707), in his *Nordlands Trompet* (1739), identifies himself with the region of Northern Norway, differentiating himself from Pedersøn Beyer, thus proving that there existed a certain feeling of national identity in the elites, without being characteristic for the rest of the people, except when confronted with the foreign¹³. During Romanticism, the writers' spirit of national assertion was more intent on consolidating and insisting on that which differentiated the Norwegian nationhood from the other nations. (Henrik Wergeland). Later, with the turn from Romanticism to Realism, Norwegian literature became more interested in the directions emphasising *the specifically regional*, which did not endanger the national discourse in the course of history. The specific Norwegian characteristic resides in building national identity also through regional diversity, both linguistically and culturally. The national construct in Norway distinguishes Norway by the fact that nation building resides eventually in accepting the diversity of the idioms and cultural regions, and thus in constructing an identity in diversity.

Wergeland's imaginary of the Old Norway (Gamle Norge) constitutes a good example of a cultural construction today, where, to a great extent, contemporary ideas are projected on old historical times as it is shown by Sørensen. In the case of Wergeland it was his belief in reviving the special national Norwegian Spirit. He was actually reviving the ideals of the Enlightenment that he called the specific national Spirit¹⁴. As for Ivar Aasen, he was a reformer of the Norwegian language with a more modern perspective upon the idea of nation, of a sociological character, not preoccupied by the national Norwegian Spirit (folkeånd). Aasen was certainly not a Romantic; he was rather closer to the Enlightenment than to Romanticism. Ivar Aasen created the ground for a new national language for the Norwegian literature (Landsmål, today called Nynorsk) that has run parallel with the literature written in the language of Ibsen (namely Riksmål, today called Bokmål).

Norwegian national ideas of the 20th century and of the early 21st century, as opposed to the nationalism of the 19th century, has undergone mutations, from an exclusive attitude, towards an inclusive one, in defining the term *foreign*.

The linguistic construct

Einar Haugen points out: "In Norway the nationalist Wergeland (1808-1845) demanded a more purely Norwegian Norwegian, as distinct from the excessively Danicized written language, and such a language was promptly constructed (Landsmål, known today as Nynorsk). In spite of official support after Norway became independent, it has never established itself as more than a minority language of the country, which, since 1947, has been *de facto* bilingual in writing, Nynorsk being confined to 20% of Norwegians, especially those living in Western

¹³ *Ibidem*, p. 33.

¹⁴ Øystein Sørensen, *op. cit.*, p.146.

and central Norway”¹⁵. A linguistic unity was needed in order to make the ancient Norwegian culture prevail through *language* in opposition to Danish and Swedish. Thus, the preoccupation for the nation’s unity became as well the issue of what the Norwegian language should become as a means of marking the distinctiveness of the group as nation. Danish (which was the official language under the Danish rule in the Norwegian province) and Swedish were related to Norwegian, endangering its linguistic distinctiveness after the dissolution of the union with Denmark. The language used in Norway after 1814 in public administration was a Danicized written language, while Norwegians continued to speak various local Norwegian idioms/dialects. These local idioms were more or less the only source for reconstructing a linguistic identity that had partially been lost during the Danish rule.

As opposed to the Danicized written language currently in use after the dissolution of the union with Denmark in 1814, Ivar Aasen constructed a New Norwegian language which was called Landsmål. Thus, the linguistic project of Landsmål is included in the nation-building construct, according to which the nation is based on its the ethnic character of a group living within the same borders and speaking the same language.

The Norwegian linguistic construct was not, in this case, a choice of only one spoken idiom to become the base of a standardized and homogenized language. In Norway, this construct of Landsmål does did not claim a *regional base* but a mixture of several related spoken idioms, closer to the structure of the Old Norse, that were to be standardized and homogenized in a national grammar and orthography. This new linguistic creation was used ideologically as a means of (re)constructing the Norwegian nation and identity. Aasen’s construct mirrored the rural part of Norway, especially Western and Central Norway, with its various local idioms, some of them more or less archaic, close to the Old Norwegian language (norrønt). In this absolute pursuit Ivar Aasen adopted an exclusive attitude towards foreign elements in the language, either Danish, German or Swedish, constructing a written language based on those local idioms closer to Old Norwegian and differing from the Danish idiom. Ivar Aasen was also the first one to prove that this written form of Norwegian could be fully adopted as a literary language. In contemporary Norway, famous Norwegian writers, such as Jon Fosse, write in Nynorsk.

However, Aasen’s linguistic project of the eighteen-fifties had an important alternative, promoted by the Norwegian philologist Knud Knudsen: *the gradual/progressive Norwegianisation of the Danish language*, a concept which did not regard the written languages as two opposed closed systems. This pragmatic approach, eventually also sustained by the former Landsmål promoter, Ole Vig (1824-1857), resulted in the end in Bokmål, the language of the book, the most widely used as written language today.

¹⁵ Einar Haugen qtd. in Hobsbawm, *op. cit.*, p. 55.

The process of cultural construction and nation building lasted for almost a century, from 1814 (when Sweden obtained Norway from Denmark after Denmark lost the Napoleonic wars) until around 1905, when Norway gained its full independence from Sweden. The project of achieving a distinct Norwegian language construct continued to be of actuality in the cultural and political discourse of the 20th century as well, and resulted in what makes Norway so distinct today, namely one nationality officially bilingual in writing. One language with two different standardized written forms, as we can read in any reference to the Norwegian language, or experience in the academic, public, political Norwegian environment nowadays. One literature in two different standardized written forms of Norwegian.

The linguistic diversity is even greater when dealing with spoken Norwegian, where the standardized norm has no power over the speaker, since the free dialectal form of expression gives the identity of each individual. At a closer look, the aim of achieving distinctiveness through one language has turned into a far more subtle distinctiveness, namely the linguistic unity in diversity, a common language with two standardized written forms and a multitude of local idioms of the spoken language. This diversity has been ideologically promoted, defended and supported by the Norwegian state ever since. The case of Norway might be an example of the fact that national languages are a sort of semi-artificial construct¹⁶.

Despite the division between the two official forms of Norwegian, today called Nynorsk and Bokmål, the Norwegians are preoccupied to preserve their own distinctiveness; moreover, most of them insist that they are a single people¹⁷. If the distinctiveness of the Norwegian people as defined by Kiel Eriksen is rendered by “egalitarian individualism”, “consensus, compromise and formal justice”, “the rural connection”, “nature and culture” “decentralization” etc., one can ask oneself whether the Norwegian distinctiveness is nothing but might be the sum of all the achievements made throughout the 19th and the 20th centuries, after the dissolution of the unions with Denmark and then Sweden. After approximately two centuries of constructing the imaginary of the Norwegian nationhood, the Norwegian nation is recognizable *a posteriori*.¹⁸

We started from the premise that the two written forms of the Norwegian language, Landsmål (Nynorsk since 1929) and Riksmål (Bokmål since 1929), represent functional linguistic and ideological constructs, specific to Norway, providing unity through diversity, and as such achieving the Norwegian distinctiveness. It has been proved that in connection to this special linguistic feature the strong preoccupation and concern of the Norwegians for the imaginary of the Norwegian nationhood has ever since united them consciously as a nation.

¹⁶ E.J. Hobsbawm, *op. cit.* p. 54.

¹⁷ Thomas Hylland Eriksen, “Being Norwegian in a Shrinking World” in Anne Cohen Kiel (ed.), *Continuity and Change. Aspects of Contemporary Norway*, Oxford-New York-Toronto, Scandinavian University Press, 1993, p. 16.

¹⁸ see E.J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 8-9.

BIBLIOGRAPHY

- Bø, Gudleiv, *Å dikte Norge. Dikterne om det norske* (Poeticizing Norway. Poets about Norwegianhood), Bergen, Fagbokforlaget. Landslaget for norskundervisning, 2006.
- Eriksen, Thomas Hylland, "Being Norwegian in a Shrinking World" in Anne Cohen Kiel (ed.), *Continuity and Change. Aspects of Contemporary Norway*, Oxford - New York - Toronto, Scandinavian University Press, 1993, pp. 11-37.
- Hastings, Adrian, *The Construction of Nationhood. Ethnicity, Religion and Nationalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Haugen, Einar, *The Scandinavian languages: An Introduction*, London, 1976. Here cited in Hobsbawm, E.J., *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, 2nd Edition, [1st Edition 1990], Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p.55.
- Hobsbawm, E.J., *Nations and Nationalism since 1780: Programme, Myth, Reality*, 2nd Edition, [1st Edition 1990], Cambridge, Cambridge University Press, 2008.
- Neuman, Iver B., *Norge – en kritikk; Begrepsmakt i Europa-debatten* (Norway – A Critique. The Concept of Power in the Europe-Debate), Oslo, Pax Forlag A/S, 2001. (Sixth printing).
- Sørensen, Øystein, "Kampen om Norges sjel" ("The Battle for the Norwegian Soul") in *Norsk Idéhistorie (The Norwegian History of Ideas)*, eds. Trond Berg Eriksen; Øystein Sørensen, Aschehoug, 2001. Vol. 3. pp. 7-433.

DES EFFETS RHETORIQUES OU DE L'HISTOIRE DANS LA LITTÉRATURE

IOANA BOTH*

ABSTRACT. *Rhetorical Devices or On How History Enters Literature.* Starting from an ampler reflection on the ways contemporary Romanian literature addresses its recent (dictatorial and traumatic) past alongside its murky and indefinitely-subject-to-transition present, the following study focuses on the prose of a great writer, Radu Cosașu, and on the rhetorical strategies he resorts to in order to figure (and, by the same token, disfigure) History. Consistently ironic vis-à-vis political ideologies, his literature lures history into a rhetorical trap where it can expose its ideological inconsistencies by means of writing, revealing History's indecidability and suspending the compulsory ideological choice by means of dilemma-ridden poetics. Literature is written in the absence - and *on* the absence - of the substance of ideological options at "the end of history". Quite atypical for current Romanian literature, Radu Cosașu's rhetoric solution addresses just as ironically the figurative functioning of language in general.

Key words: ideology, rhetoric, Radu Cosașu, close reading, literary, history, contemporary Romanian literature.

REZUMAT. *Efectele retorice sau despre Istorie în Literatură.* Plecând de la o reflecție mai amplă asupra modurilor în care literatura română contemporană își „metabolizează” trecutul recent (dictatorial și traumatic), dar și prezentul tulbure și indefinit tranzitoriu, studiul de față focalizează asupra prozei unui mare scriitor, Radu Cosașu, și asupra strategiilor retorice de a figura (și totodată de a desfigura) Istoria, pe care le utilizează acesta. Întotdeauna ironică în raport cu ideologiile politice, literatura lui atrage istoria într-o capcană retorică în care îi poate denunța inconsistența ideologică, prin intermediul unei scriituri care relevă indecidabilitatea Istoriei și suspendă alegerea ideologică obligată, cu ajutorul unei poetici „dilematice”. Literatura se scrie în absența – și despre absența – substanței opțiunilor ideologice de la „sfârșitul istoriei”. Atipică pentru literatura română actuală, soluția retorică a lui Radu Cosașu se raportează ironic, de asemenea, la funcționarea figurativă a limbajului în general.

Cuvinte cheie : ideologie, retorică, Radu Cosașu, *close reading*, istorie literară, literatură română contemporană.

* Ioana Both est professeur de littérature roumaine à l'Université "Babes-Bolyai" de Cluj-Napoca, traductrice et éditrice. Elle s'occupe notamment de littérature moderne et contemporaine, ainsi que de l'histoire des idées littéraires. E-mail : iboth@lett.ubbcluj.ro.

« Des faits divers de tous les jours, avec des serviteurs et des empereurs, des rêves et des pensées, des habits et des secrets, des objets et des êtres, des jours et des nuits, des dégoûts et des bibelots, des jalousies et des murmures, tout ce qui fait une vie, s’amasse, se mélange sans sujet précis, avec des titres de temps en temps clairs. »

(Radu Cosașu)

En partant d’un questionnement plus ample, qui porte sur les façons dont la littérature roumaine contemporaine entend « métaboliser » son passé récent (dictatorial et traumatique), ainsi que son présent trouble et indéfiniment transitoire, cette étude focalise sur la prose d’un des plus importants écrivains et journalistes actuels, Radu Cosașu, et sur les manières rhétoriques de celui-ci de figurer l’histoire dans ses écrits. Toujours ironique par rapport aux idéologies politiques, la littérature de Radu Cosașu entend « piéger » l’histoire comme narration fondatrice et exposer son inconsistance idéologique, par le biais d’une écriture qui met en oxymore l’indicible de l’Histoire et suspend le choix idéologique obligé, à l’aide d’une poétique « dilemmatique », qu’il appelle lui-même « extrémisme de centre ». Comme le dit un de ses commentateurs récents, « avec sa façon de dédramatiser l’histoire, de l’ignorer ou de la prendre en fiction, il frise, aux yeux d’un lecteur conformiste, l’arrogance : mais comment peut-il se permettre de... ? mais où est son sens de l’héroïsme ? comment ose-t-il... ? autant de questions dont la prose de Cosașu dénonce, implicitement, le manque de nuances. A ses yeux, l’histoire est tellement grave qu’elle est invivable en dehors d’une perspective qui dénoncerait son tragique. Sa prose transforme *la survie à l’histoire* en *survivances* (titre de toute une série de nouvelles de l’auteur. L’histoire récente de l’Europe Centrale se joue, dans ses écrits, entre la fiction non-héroïque et la sérénité du désespoir, sur une gamme de nuances aux accents incommodes et aux accords symphoniques »¹.

Du point de vue biographique, Radu Cosașu est un écrivain qui a bien fait le parcours du combattant, au fil de l’histoire du communisme roumain (d’une dictature l’autre, comme on dirait...), en allant du jeune communiste engagé (dans les années staliniennes), à l’écrivain indésirable aux yeux du Pouvoir, interdit de publication pour un certain temps, marginalisé et étiqueté de « bourgeois » – « ennemi du prolétariat ». De nos jours, il s’est toujours placé en spectateur des commotions historiques du postcommunisme, en « nouvelliste » ayant la mémoire mélancolique de la culture européenne et la méfiance toujours en éveil pour tout ce qui est des idéologies et des engagements.

¹ Kazimierz Jurczak, „De la littérature et autres nuances”, Postface à Radu Cosașu, *Tangoisses*, Genève, Editions Metispresses, 2011, p. 114.

Dans la Roumanie actuelle, où la vie littéraire connaît surtout l'attraction des barricades et des choix radicaux, ainsi que la violence des polémiques destructrices, il demeure un écrivain atypique – et par cela beaucoup plus illustratif pour un certain rapport de la littérature au contexte historique qui la traverse. Sa posture d'écrivain se construit à partir de la rhétoriques de ses textes – justement parce que l'écriture en soi, le texte dans le grain de sa peau stylistique, est bien la seule « posture » qui lui reste, après qu'il ait refusé la théâtralité de toute posture (ressentie comme un engagement obligé, à droite ou à gauche sur l'échiquier de guerres lui demeurant étrangères). La littérature de Cosașu ne vise pas à donner corps de paroles à un discours idéologique, elle entend plutôt subvenir à un manque (le manque de substance des choix idéologiques après « la fin de l'histoire »), tout en le dénonçant en même temps. D'une certaine manière, sa posture relie avec celle des écrivains roumains de la première modernité : quand, à la fin du XIX^e siècle, à l'âge critique du dernier romantisme, nos premiers « grands classiques » remplaçaient le messianisme romantique et « salutaire » par la posture dénonciatrice et destructive d'une révolte qui savait dès le début qu'elle était vouée à l'échec de par sa nature même. Cette fois-ci, même si le contexte historique de la transition entre dictature et démocratie permettrait une explication analogique, la posture est redevable plutôt à un choix tempéramental, que l'auteur résume ironiquement par la formule d'un de ses maîtres (un des « grands classiques » invoqués auparavant), Ion Luca Caragiale : « je suis ancien, mon cher ! ». Un moderne, donc, qui se pose en ancien, nous voilà de retour aux oxymores définitoires et à jamais indéfinis dont sa rhétorique raffole.

J'ai récemment relu le journalisme postcommuniste de Radu Cosașu en travaillant à la réalisation d'un volume de l'auteur, destiné aux lecteurs francophones², et inséré dans une collection éditoriale (« Voltiges.eu ») qui invite à réfléchir plus spécifiquement aux modèles émergents autour desquels se cristalliserait la reformulation critique des identités culturelles, ainsi que des contextualisations historiques, dans la nouvelle Europe actuelle. L'écriture de Cosașu a ceci de particulier qu'elle articule son point de vue éthique par les moyens de la rhétorique et, ce faisant, elle appuie son refus de la barricade sur l'indécidabilité définitoire de la rhétorique : une solution scripturale à un positionnement subversif par rapport à tout positionnement – et le vertige de la construction s'apprête à happer son lecteur... J'ose y lire le noyau dur du « dilemmatisme » de certains intellectuels roumains contemporains. Comme le nom l'indique (aux yeux des connaisseurs), ceux-ci appartiennent au groupe constitué autour de la revue culturelle hebdomadaire « Dilema » (fr. « *Le dilemme* », devenue ces derniers temps « Dilema veche », fr. « *L'ancien dilemme* »), dont Cosașu est un des fondateurs (en 1993). Le « dilemmatisme » donne un nom – un mot-valise – à une attitude qui définit Radu Cosașu ; son esprit

² Intitulé *Tangoisses*, le volume a été publié, dans la traduction française de Raluca Lupu Oneț, aux Editions Metispresses de Genève, en 2011.

dominé par le lyrisme ironique, par le « recours à l'autopersiflage, à l'humour et au calembour »³ scelle une perspective particulière sur le monde contemporain, vu de la distance de loge que lui offre la revue où il continue à tenir la rubrique intitulée « De la vie d'un extrémiste de centre ». Le refus des extrêmes dans un monde de plus en plus polarisé, le calme de son ton, apparemment mineur, dans une cacophonie de stridences qui invoquent leur droit au tragique, la logique du tiers inclus subrepticement dans le quotidien où il n'y a que les antinomies à trouver leur place (à cause des ego surdimensionnés), tout ceci caractérise les dernières décennies du journalisme de Radu Cosașu.

L'auteur avait intitulé la sélection proposée à l'éditeur suisse *Tangoisses* (en reprenant le titre d'un de ses textes, paru dans la revue « Dilema veche » en 2005) : allusion au balancement passionnel, populaire et exotique, celui qui fait danser et nos peurs les plus profondes, et nos angoisses quotidiennes, existentielles et mineures (qui seront englouties par le métabolisme énorme de l'Histoire) : « Je suis obsédé par le *solsolsolmibémol*, depuis que j'ai vu Enescu, à l'Athénée, bossu, attaquer avec énergie la Cinquième. Je suis hanté par le motif principal – ce spasme des plus mélodieux qu'on ait jamais entendu – de la *Fantaisie en fa mineur* de Schubert... [...] Je me pétrifie quand me traverse – comme maintenant, au milieu d'une phrase, assis à ma table de travail – la polka du rondo final du triple concerto beethovénien, avec Oïstrakh au violon, Richter au piano et Rostropovitch au violoncelle. Masochiste et *mezzoman*, je fais des crises quand je brouille *Les feuilles mortes* de Kosma avec *Le vol du bourdon* de Rimski-Korsakov. [...] De toutes les mélodies du monde, je refuse depuis des années d'imprimer dans la mémoire de mon cœur l'imromptu que j'ai joué à ma prof en lui annonçant, enfin, que je renonçais au piano, et elle qui me répliqua seulement : *tu es un imbécile !*. Enfin, il y a des jours où le *solsolsolmibémol* s'adoucit en *trois petites notes de musique* de Gréco et par dessus tout s'élève, impitoyable, puis retombe le *Boléro* de Ravel, dont rien ne modère la puissance, à entendre le hurlement de la modulation finale – *ainsi va la vie* »⁴. Comme pour sa rubrique de « Dilema veche », Cosașu a choisi comme titre de son volume un mot-valise, crée par l'auteur et « nommant » en premier lieu un texte où il nous confesse son désir d'écrire sans paroles (« L'idée d'écrire des articles sans mots me harcèle, à l'exemple de ces *Lieder ohne Worte*, chansons sans mots de Mendelssohn-Bartholshy », p. 110). Mais, si le terme comparatif d'une pareille écriture qui suspendrait le langage sont les mélodies « sans paroles » de Mendelssohn, je ne peux m'empêcher de remarquer que ces dernières, tout en étant *sans paroles*, ont comme support expressif la musique – et, par conséquent, de me demander quel serait le support expressif des « articles sans paroles » auxquels aspire cet

³ Ion Vartic, „Radu Cosașu”, in Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (eds.), *Dicționarul Scriitorilor Români* (Dictionnaire des Ecrivains Roumains), vol. I, Bucarest, Editions FCR, 1995, p. 669.

⁴ Radu Cosașu, *Tangoisses*, ed. cit., p. 109-110. Comme toutes les citations de Cosașu renvoient à cette édition suisse, nous indiquerons simplement entre parenthèses dans le texte les pages respectives.

extrémiste du centre, dans sa critique implicite du langage qu'il a à disposition ? Car un langage qui accède au sens du réel *exclusivement* par le biais de (ou *surtout* par le biais de) figures oxymores, comme dans la plupart des articles de la rubrique de Cosașu, est bien un langage mis en crise, porté à ses dernières ressources signifiantes. Le « dilemmatisme » comme posture intellectuelle cherche à découvrir les ressources signifiantes d'un discours qui a connu les extrêmes et les a épuisées lors d'une (préalable) hystérie de la signifiante. Le « dilemmatisme » ne choisit pas (ni même entre les termes de l'oxymore, quels qu'ils seraient), car il se refuse à l'obligation du choix – mais, ce faisant, il refuse du même coup le principe de fonctionnement du langage dénominateur : on dit « oui » en choisissant de ne pas dire « non », on dit « blanc » - ce qui implique en premier qu'on rejette le « noir » etc.

Les titres du sommaire définitif du volume, si on les lit comme une liste, semblent composer à eux seuls un texte de Cosașu, pour la même rubrique. Ce qui m'amène à questionner les ressources de cet effet – pourquoi, autrement dit, la liste des titres fonctionne-t-elle comme une mise en abîme de la manière « dilemmatique » de voir le monde, pour cet « extrémiste du centre » ? Voici la liste des titres :

Auto-dénonciation
 Précis d'idées dominantes dans la société de mon temps
 Les intelligences de dernière heure
 Le ceaușisme sans Ceaușescu
 L'indignation totalitaire
 Note informative et tant bien que mal explicative
 Brèves notes informatives sur l'état de la notion
 Pendant que je faisais la file, dans un supermarché, pour passer à la caisse
 Déclaration renouvelée de transparence
 Où je vais et ce que je fais en cas de crise
 Les services secrets
 Une prophétie de 1935
 Une proposition
 Le long montage du jour vers la nuit
 ...et arrêtez de vous plaindre !
 Encore un scotch pour Scott
 Pourquoi je préfère mon pull à ma chemise
 Exercices d'auto-perfectionnement
As times goes by
 A propos de russophobie et russophilie
 Clairvoyances de Bucarestois universel
 Marilyn Monroe au Koweït
 « Place Dalida » et nos années sixties
 Un exagéré
 Une dame je ne sais comment
 Mise à jour : 50 ans depuis le ukulélé
 A l'occasion du Nouvel An chez les Juifs
Kinoskustvo – l'art filmique, en russe

Qui m'envahit en cette fin d'août
 Fragments d'une pensée gélatineuse
 La politesse comme nonconformisme
 Sérénité
 Les tangoisses

Rien qu'à les lire, on saisit une rythmicité plus profonde que l'enchaînement des phrases-titre (celles qui disparaîtraient, lors d'un « article sans paroles », comme en rêve leur auteur), un vertige fascinant que provoque le caractère elliptique de ces constructions denses par leur artificialité.

Et si l'on tentait une définition de cette posture de l'écrivain dans l'histoire – de cet « extrémisme de centre » - en partant de la « musique de fond » de ses textes ? Donc – en prenant appui sur leur rhétorique, plutôt que sur leur idéologie (...sans idéologie) ? Je reviens par conséquent, dans la liste, sur quelques textes où la présence d'une contrainte rhétorique densifie et clôt l'expression, augmentant ainsi la charge signifiante de cette dernière. La cadence de cette succession « d'expressions symboliques » est semblable à celle du (par exemple) *Long montage du jour vers la nuit* : « L'esthéticien qui court chaque samedi matin pour acheter *Der Spiegel* au centre commercial. La philharmonique de New York en concert à Pyongyang avec Dvorak, Wagner et Gershwin au programme. Condoleezza Rice à Pékin pour convaincre les Chinois de presser la Corée du Nord dans le désarmement nucléaire. Le philosophe jadis maoïste Glucksmann content que la France ait enfin un président républicain, après la réplique de Sarkozy 'casse-toi, pauvre con' adressée à un citoyen qui l'avait injurié. L'inscription sur les t-shirts de l'équipe allemande de foot Schalke 04 : Gazprom... » etc., etc. Le texte y est construit à partir d'une succession d'énoncés symboliques, allégorisés par une tension surréaliste du discours (découpage, dictée automatique, bricolage, rassemblement d'éléments disparates etc.), qui les isole du contexte, à force du regard que l'écrivain entend poser sur les détails d'un déroulement linéaire de l'histoire – et qui les circonscrit ainsi, les insérant dans une énumération théoriquement infinie. Et les articles de Cossaşu abondent littéralement en exemples pareils.

Ses commentateurs les plus nuancés, aussi, caractérisent son style toujours à l'aide d'énumérations (mimétiques par rapport à son écriture) d'éléments définitoires par leur agencement insolite. Voici Lucian Raicu, en 1976, déjà : « Viser juste (avec un détachement apparent, avec une apparente aisance, mais ceux qui connaissent la longue et difficile évolution de l'écrivain, alternant les moments de remarquable relief avec les phases d'évidente dépression, sauront comment on en est arrivé là), faire le point dans une seule phrase sur la jonction de l'histoire et du quotidien, formuler les compatibilités et les inadéquations entre la nécessité implacable et le hasard rebelle, entre la révolution et le destin individuel, entre le tragique et le grotesque, la grièveté et la bouffonnerie, le psychologique et le pittoresque, l'extraordinaire et l'ordinaire, c'est là, dès le premier abord, la

performance de Cosașu »⁵. Gelu Ionescu en fait autant, quand il écrit : « Ludique et doux, hypocondriaque et infidèle, têtu et défétiste, sentimental, généreux et imprévisible, variante copieusement bucarestoise du héros chaplinien... »⁶. A mon avis, la solution formelle que choisit Cosașu pour la représentation du réel (pour la mise en narration de l'Histoire) se greffe – et impose ainsi ses contraintes – jusque dans les textes des commentateurs. Il s'agit de la structure rhétorique qui donne le rythme fondamental de l'écriture de Radu Cosașu, celle de *l'énumération* à la fonction cumulative – nous disent les rhétoriques (classiques et modernes). Ces rhétoriques mêmes viennent guider jusqu'à la démarche récente d'un théoricien par ailleurs extrêmement innovateur, comme Umberto Eco, lorsqu'il commente copieusement, en « hédoniste », la figure de la liste infinie⁷. Un rapide résumé d'un dictionnaire de tropes va nous rappeler que l'énumération appartient aux figures de raisonnement, dites « cumulatives », et qu'elle se construit sur le principe de l'amplification oratoire. Et, à regarder de près, on constate que les formes répertoriées (« classiques ») de l'énumération sont amplement illustrées dans les textes de « l'extrémiste de centre » :

a. Ainsi la *commoratio* (l'insistance), pour la liste des associations invraisemblables desquelles l'auteur se déclare être membre, dans une *Déclaration renouvelée de transparence* (p. 43-44) : « 1. l'association de ceux qui ne savent pas refuser [...], 2. l'association de ceux qui n'ont pas encore décidé ce qui est mieux [...], 3. l'association des piteux qui n'ont aucune idée de comment réagir [...], 6. l'association de ceux qui n'ont encore jamais giflé personne, [...] 20. l'association de ceux qui veulent apporter une nouvelle approche dans un problème fondamental... ».

b. Ensuite, la *paraphrase* (...du pense-bête), celle qui met en effigie les clichés d'une langue de bois et d'une pensée tout aussi stéréotypée, dans *Le long montage du jour vers la nuit* : « Un handicapé, dans sa chaise roulante : 'Fane, je te souhaite de la santé et que tu aimes ce que tu fais, quand même. [...] La dernière synthèse de la xénophobie roumaine : 'Les tziganes, en Palestine !'. La dernière solution – message de nos téléspectateurs : 'Debout Roumain, car c'est la lutte finale !'. Père Gică P., chauffeur de taxi anti-intellectualiste : 'La raison est une maladie de l'homme !'. [...] La nuit, un cri dans un rêve confus : 'Ce monde n'est pas comme l'autre !' » (p. 56-57).

c. On y identifie, facilement, la danse (le tango ?) en trois temps du *incrementum – climax – gradatio*, dans une énumération des reproches qu'on fait à l'auteur à propos de sa nature placide face à tout événementiel du quotidien (un des topoï de sa prose) : « Comment ça se fait que tu aies pu chanter *L'internationale* ? Comment ça se fait que, depuis ton enfance, tu aies pu aimer ces crétins de Laurel

⁵ Lucian Raicu, "Radu Cosașu: Supraviețuiri", in Idem, *Critica – formă de viață* (La critique – forme de vie), Bucarest, Editions Cartea Românească, 1976, p. 140.

⁶ Gelu Ionescu, in Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (eds.), *Dicționarul Scriitorilor Români*, vol. I, ed. cit., p. 667.

⁷ Umberto Eco, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

et Hardy ? Comment ça se fait que tu n'aies jamais vu de ta vie Paris ? ni Londres ! ? ni Berlin ! ? (J'y réponds vite : ni Reykjavik !). Comment ça se fait que tu ne parles jamais en ta faveur ? Comment ça se fait que tu sois aussi lâche de n'avoir jamais claqué la porte au nez de quelqu'un ? » (p. 36). Le *climax* est marqué par le changement d'interrogatif (et de rythme, avec cela) – mais la question y dénonce, obliquement, en fait, un refus de posture : « Pourquoi ne passes-tu pas à la télé ? » (p. 36). La *gradatio* poursuit cette ascension (« Pourquoi n'accordes-tu pas d'interviews ? Pourquoi es-tu toujours aimable ? Pourquoi n'en as-tu jamais assez de ta politesse petite-bourgeoise ? », p. 36) vers l'hystérie de la question finale, celle qui nous donne à voir la posture de l'auteur, biaisée par la deuxième personne du pronom : « Pourquoi, lorsqu'on te dit 'tu es sympa !' n'hurles-tu pas, comme tu le voudrais ? » (p. 36).

d. Les variantes rhétoriques de la liste y semblent être toutes présentes, jusqu'au discret *asindéton* (l'énumération sans conjonction entre les termes) qui émiette le réel pour nous suggérer son infinitude : « J'aime énormément le chou, les pommes de terre, le pois, l'ail, les champignons, les salades, je préfère les légumes aux fruits, mais je suis un carnivore intraitable » (p. 20). Ou bien : « Le tragique – une farce du mélodrame. L'abyssal – ce qui nous manque absolument. Le bien – toujours rétroactif. Le mal – comme chez les Français, une certitude. Les intellectuels – les plus grands démerdeurs. » etc. (p. 21). Et, certes, son pendent, le *polisindéton* (l'énumération avec conjonction entre les termes) : « mais je n'ai jamais rencontré de femme belle ou laide, mariée ou éternellement fiancée, simple citoyenne ou PDG, aimée ou seulement appréciée, mordante ou douce, huppée ou retraitée, qui aime ma, notre Marilyn Monroe... » (p. 88-89).

La fascination de la liste (potentiellement infinie et effectivement close) sous-entend ces constructions rhétoriques vertigineuses, et Radu Cosașu en fait toute une poétique lorsqu'il assume explicitement le modèle de l'écriture de Dame Sei Shonagon, à laquelle il rêve de donner la réplique en amoureux ... du style de celle-ci : « J'aime depuis mille ans Dame Sei Shonagon, celle qui a écrit à la fin du premier millénaire les *Notes de chevet* [...] Je n'ai jamais perdu Dame Sei Shonagon, ni son livre, le plus bizarre et le plus beau que l'on aie écrit depuis mille ans. Peu de ceux que je connais – je devrais écrire : aucun – tiennent à leur chevet ces 'notes', écrites à la cour de l'impératrice Sadako, Sei Shonagon étant sa dame de compagnie et écrivant, je le répète, en l'an 1000, tout ce qu'elle vivait, observait et pensait, dans une prose dont je ne sais pas en quoi elle se distinguerait de la poésie, tout comme le bonheur ne se démêle pas du malheur. Des faits divers de tous les jours, avec des serviteurs et des empereurs, des rêves et des pensées, des habits et des secrets, des objets et des êtres, des jours et des nuits, des dégoûts et des bibelots, des jalousies et des murmures, tout ce qui fait une vie, s'amasse, se mélange sans sujet précis, avec des titres de temps en temps clairs » (p. 53). Mais le quotidien noté (il y a mille ans) par Dame Sei Shonagon est une métaphore du quotidien de l'auteur, tout comme les notes de chevet se voient muer en notes de

journal, découpées aux ciseaux (un brin surréalistes, ces dernières, à ordonner le réel en le transformant en Histoire...). Radu Cosașu y construit une scène (de l'offrande amoureuse d'une liste faite de morceaux de texte découpés) qui met en abîme sa poétique. Il y est question de réordonner le chaos du monde non pas pour en faire une histoire (l'Histoire, que l'auteur refuse ainsi subrepticement), sinon une liste de notes destinés à un journal – encore une métaphore de la périssabilité subvertissant l'Histoire : « Depuis mille ans je ne veux pas écrire à Sei Shonagon des poèmes ou des lettres d'amour de mon pays, celui du citoyen ivre, je veux seulement ramasser des notes pour un journal juste à elle, à nous deux, un journal de chevet qu'elle établit, titre et met en page, des notes qu'elle jette à la poubelle, quand elle sont mauvaises et faibles, qu'elle maquette, un journal dont elle soit le rédacteur en chef, secrétaire général de rédaction, censeur et correcteur, et moi, journaliste insignifiant et orgueilleux... » (p. 54).

Il semble que nous nous trouvons en territoire rhétorique familier – et que cette familiarité même de l'ordre du discours subvient à l'émiettement du réel, duquel l'écrivain est censé témoigner : « la liste » nomme la figure de l'énumération cumulative, elle fonctionne en support rhétorique du topos de l'inexprimable⁸. L'énumération n'épuise jamais ses composantes, elle les donne à voir – les mon(s)tre, en fait des « *mostrations* », à partir desquelles le lecteur devrait imaginer tout seul le reste, continuant dans la logique initiée par l'auteur. Mais, est-on certain de pouvoir continuer à filer les énumérations qui articulent l'écriture de Radu Cosașu ? J'en doute : et ce, à cause de leur inventivité figurale, qui surclasse la contrainte de la « liste » (id est, de l'énumération potentiellement infinie) par une autre contrainte, tenant d'un déchaînement « contrôlé » de l'imaginaire. Figures, phrases, objets et qualités des plus disparates sont mises en liste, en révélant ainsi des ressemblances surprenantes. Comme dans les rimaires de l'ancienne littérature européenne, la figure de la liste est révélatrice de la coïncidence secrète des éléments disparates de ce monde. De l'harmonie du monde (pour laquelle Radu Cosașu a depuis longtemps trouvé le sigle ironique du « Comité Mondial d'Organisation des Coïncidences »), en sa plénitude signifiante. La façon particulière de Radu Cosașu de se poser en écrivain par rapport à l'histoire contemporaine (« *ce qui m'arrive* un jour de... »), comme souvent les notes de sa rubrique s'amorcent [n.s.] le fait redécouvrir, au niveau des textes, des stratégies rhétoriques classiques, que sa pratique scripturale dénonce. Car les « listes de ce qui m'arrive » de Radu Cosașu ne suivent pas la définition donnée par Eco dans son ouvrage, elles ne sont pas « la mise en scène de l'hétérogénéité absolue » ; tout le contraire, elles obligent à un travail signifiant au bout duquel le lecteur devrait justement trouver les points communs des objets mis ensemble, les essences

⁸ A v. le commentaire de Eco sur le texte de Homère : „Con il catalogo delle navi Omero non ci dà solo un bellissimo esempio di elenco [...] egli mette anche in scena quello che è stato detto il *topos dell'indicibilità*.” (*Ibidem*, p. 49).

monadiques identiques de ces accumulations qui ont l'aspect de l'hétérogénéité absolue et le sens d'une identité substantielle tout aussi absolue. Ce que je me permets d'appeler, au bénéfice d'inventaire, « les listes de Cosașu » sont autant de constructions littéraires en oxymore. En synthétisant les théories rhétoriques anciennes et modernes, dans son étude, Eco distinguait (et opposait de façon radicale) deux modes de la signifiante rhétorique : *la figure de l'effigie* (« tout s'y trouve dedans »⁹), respectivement *la figure de la liste* (« et ainsi de suite »¹⁰), irréconciliables en tant que « modes distincts de connaître et de définir les choses du monde »¹¹. Or, si cela est bien la *doxa* de la rhétorique, voilà que les textes « d'un extrémiste de centre » viennent la mettre en cause. Les énumérations à l'aide desquelles Cosașu entend représenter l'événementiel, ses « listes » ont valeur d'effigie pour un réel autrement inexprimable, qui se refuse à tout agencement narratif. Qui se refuse à l'Histoire – ou pour lequel le modèle narratif qui fondait jadis l'Histoire s'avère désormais inopérant.

Qui plus est, si la liste (comme ordre rhétorique) est par principe infinie, les dimensions de la rubrique dilemmatique (environ 4000 signes pour un article) obligent à une délimitation de l'énumération, ayant pour effet la densification du signifié – qui en fait figure là où la liste comme « simple énumération » aurait porté le littéral à l'infini (avec un faible effet signifiant). Aussi, chacune des listes de Cosașu propose une lecture indécidable de ses composantes : sens littéral ou sens figuré ? absurde ou logique ? Comme dans cette réflexion menée (« je fus textuellement harcelé par l'arithmétique suivante », p. 41) dans une file à la caisse du supermarché :

« Cervantès n'a pas connu le train.
 Shakespeare n'a jamais vu de caméra.
 Eminescu n'a jamais vu d'alunissage.
 Tacite d'a jamais ouvert le journal.
 Kant n'a jamais pris le métro.
 Dumas n'a pas su ce que c'est qu'un cosmonaute.
 Balzac n'a jamais pris la file devant un guichet automatique.
 Sei Shonagon n'a jamais lu de texte postmoderniste.
 Proust n'a pas envoyé, ni reçu, de courriel.
 Rembrandt n'est jamais entré dans un cinéma... » etc., etc. (p. 41)

Plus la syntaxe du texte est tenue et l'expression limpide, plus l'agencement des termes – de par son absurde – dénonce un vide général de sens de ce monde dont la liste construit ainsi l'effigie. Cosașu raffole effectivement d'énumérer des lieux communs ou des clichés de la pensée « de bois » :

⁹ L'effigie exemplaire dont parle Umberto Eco est le bouclier: „[...] lo scudo abbia una struttura realisticamente riproducibile: per la sua natura circolare perfetta, esso non lascia supporre che altro ci sia al di fuori dei suoi bordi; esso è una forma *finita*.” (*Ibidem*, p.12).

¹⁰ La liste est, elle, explicitement et uniquement rhétorique, „[...] un altro modo di rappresentazione artistica, quando di ciò che si vuole rappresentare non si conoscono i confini [...] o quando ancora di qualcosa non si riesce a dare una definizione per essenza e quindi [...] se ne elencano le proprietà [...]” (*Ibidem*, p. 15).

¹¹ *Ibidem*, p. 217.

« Les Russes – un enquinquement.
Les Américains – regarde Seinfeld, les plus idiots !
Les Allemands – les plus antipathiques.
Les Anglais – les plus hypocrites depuis le début du monde.
Les Français – jamais à la hauteur de leur culture.
Les Israéliens – c'est-à-dire les Juifs... » (p. 22)

...Ce qui nous ramène à l'oxymore et à ses possibilités subversives. Les « listes de Cosașu » prennent le lecteur au piège de sa propre confiance dans la rhétorique de la langue, qui encourage ses présomptions interprétantes. Une figure rhétorique réalise le sens d'une autre figure rhétorique – et encore de celle avec laquelle elle est censée fonctionner en antithèse ! L'énumération se mue en effigie – et l'on ne sait plus quoi y lire ; effectivement – l'auteur se refuse (à nous), en faisant semblant de tout (nous) dire. Et l'Histoire demeure inénarrable malgré l'agencement de ses composantes « en miettes ». Tout comme le fameux Marcel faisait l'éloge de la métaphore dans un texte en métonymie (en cherchant la mémoire de la lanterne magique de son enfance, à jamais perdue), de même Radu Cosașu réalise ses effigies de notre actualité (en train de devenir Histoire) à l'aide de listes apparemment infinies : idées, souvenirs, films, personnages, auteurs, amours, répliques et boutades, associations fantomatiques – et cette liste pourrait se poursuivre, elle aussi, à l'infini, inépuisable. Non seulement nous vivons dans un monde aux structures d'oxymore – tel que Cosașu se plaît à le dénoncer – mais l'effigie de ce monde est, à son tour, impossible, forgée aux limites de l'exprimable. La liste devient effigie et l'effigie n'est qu'une liste mise en page, mise en rubrique – tel que Cosașu rêvait de Sei Shonagon, qui lui aurait paginé ses découpages chaotiques, en faisant des idéogrammes japonais. En bon moderniste, Radu Cosașu écrit une chose pour en dire une autre – et pour nous signifier que rien ne peut être dit avec la certitude d'en saisir le sens. Sa subversion de l'Histoire commence par la rhétorique.

BIBLIOGRAPHIE

- Cosașu, Radu, *Tangoisses*, traduction française de Raluca Lupu Oneț, préface de Sanda Cordoș, postface de Kazimierz Jurczak, Genève, Metispresses, 2011.
- Eco, Umberto, *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- Meizoz, Jérôme, *Postures littéraires*, Genève, Slatkine, 2007.
- Raicu, Lucian *Critica – formă de viață*, (La critique – forme de vie), Bucarest, Editions Cartea Românească, 1976.
- Vartic, Ion, „Radu Cosașu”, in Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (eds.), *Dicționarul Scriitorilor Români* (Dictionnaire des Écrivains Roumains), vol. I, Bucarest, Editions FCR, 1995.

NEGOTIATING WORLD LITERATURE IN THE FIRST INTERNATIONAL JOURNAL OF COMPARATIVE LITERARY STUDIES. THE ALBANIAN CASE

SZABÓ T. LEVENTE*

ABSTRACT. *Negotiating world literature in the first international journal of comparative literary studies. The Albanian case.* Former research on the first international journal of comparative literary studies, the *Acta Comparationis Litterarum Universarum* edited in Cluj, has often been to general and consequently avoided to tackle the basic question of the nature of the large scholarly network that made this journal unique. Through the case study of Thimi / Euthyme Mitko and the presence of the Albanian literature in ACLU the paper foregrounds the subtle, often almost invisible, but important negotiation of visions that came to frame the often neglected and less analysed dynamics of the journal.

Key words: Acta Comparationis Litterarum Universarum, Brassai Sámuel, Hugo von Meltzl, Thimi Mitko, Dora d'Istria, Albanian literature, scholarly networks of collaborators.

REZUMAT. *Negocierea ideii de literatură universală în primul jurnal internațional de literatură comparată. Cazul literaturii albaneze.* Studiile legate de *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, primul organ internațional de literatură comparată, au fost de multe ori prea generale, iar detaliile legate de rețeaua vastă de colaboratori a ajuns pe planul al doilea. Lucrarea prezintă o analiză detaliată a modului în care figura carismatică a naționalismului albanez, Thimi Mitko (Euthyme Mitko) din Cairo, a fost cooptat în rețeaua internațională a colaboratorilor Actei. În acest proces complex de negociere dintre diferitele viziuni legate de literatura albaneză și universală, de noțiunile de națiune și cosmopolitism, soarta și repoziționarea textelor lui Mitko pot deveni un model în ceea ce privește funcționarea rețelelor de colaboratori în jurul *Actei Comparationis Litterarum Universarum*.

Cuvinte cheie: Acta Comparationis Litterarum Universarum, Brassai Sámuel, Hugo von Meltzl, Thimi Mitko, Dora d'Istria, literatură albaneză, analiză de rețele literare.

* Levente T. Szabó (b. 1977) works as a university lecturer at the Department of Hungarian Literary Studies of the Babes-Bolyai University. Author of a successful monographic work on the literary modernity paradigms initiated by Kálmán Mikszáth and a collection of studies on nineteenth-century Hungarian literary nation-building, he has written extensively upon the rhetorics of literary ideologies in the long nineteenth century. E-mail: tszabo.levente@ubbcluj.ro.

It is probably striking, but the history of the first journal in international comparative literary studies is more like a history of oblivion. Typically to be the first in the archeology of a discipline, in this case the first journal of comparative literary history, seems evidently valuable. But having been a physically and linguistically hardly accessible "Eastern European case" this primeval role seemed to be not so obvious for the first international journal of comparative literary studies. Even though it has been a standard occurrence in international scholarship (including reference books, cyclopedia and companions to comparative literature), it has never been thoroughly investigated in the context of local and transnational literary culture. It was only a few years ago that Horst Fassel (in a volume of edited essays)¹ and David Damrosch (in an essay published in *Comparative Critical Studies* in 2006)² charted the multiple European beginnings – including the Eastern European ones – of comparative literary studies. Both highlighted the role of a review that – ten years before the 1887 start of Max Koch's *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* – seemed to be the first international review dedicated to the newly emerging field of comparative literary studies / comparative literary history, but both of them neglected the rich archival material and sometimes even the review itself.

In spite of this recent attention received by international scholars, the role and concept posed by "Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok" (or later "Acta Comparationis Litterarum Universarum") still needs to be clarified: there are few complete editions available, and only one programmatic essay is usually in international circulation (this is the one selected also for the *Princeton Sourcebook in Comparative Literature*³), there is a huge amount of archive materials never taken into account, and usually only one of the editors (the German-Hungarian Hugo von Meltzl) is discussed. Moreover, while scholars usually speak only about the review that has been published by Hugo Meltzl and by Sámuel Brassai (the latter being co-editor till 1872), there was a whole series of appendices and off-prints that differ from the materials published in the review.⁴ This makes even the philology of the review published between 1877 and 1888 in a polyglotte version even more complex. And the philological situation becomes even more complex if we take into account that the private correspondence of the review with the huge network scholars from all over the world has rarely been discussed, and that the complex relationship between the review and the local, newly established university and the local, Hungarian literary culture have been largely neglected. The former is especially important, since the review was

¹ Horst Fassel (Hg.), *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2005.

² David Damrosch, "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies", in *Comparative Critical Studies* 3. 1-2, 2006, pp. 99-112.

³ David Damrosch, Natalie Melas, Mbongiseni Buthelezi (eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton-Oxford, Princeton U.P., 2009, pp. 41-49.

⁴ This consists not only of the so-called *Fontes* series, but also of calls for papers, broadsheets and broadsides that were issues by the editors, respectively of the Hungarian versions of their publications often published, in parallel, in local or national newspapers.

also a university project: Meltzl was appointed professor of German (later, also French and Italian) studies, Brassai was professor of Mathematics, Sanskrit language and comparative linguistics, and instead of teaching along the conventions of their disciplines, they both started teaching what they termed “comparative view of languages and literatures“.

Recovering this fascinating story can shed new light not only to one spot of the global beginnings of comparative literature, but especially to the interplay of the local and the global, and the specific characteristics of this partly Central and Eastern European vision of comparative thinking. One of the basic problems that emphasizes this complex interplay brings into question the relationship of the network that surrounded ACLU. And the interpersonal relationships and narratives were not the only elements that made this venture work; one has to take into account also the labyrinthine negotiation of identities, visions, views that came to meet, intersect, pass by, and sometimes even collide to construct this founding phenomenon of comparative literary studies. How could we seize this fragile dynamics? How could we make visible the birth of professional solidarities, cleavages and even parallelisms in matters of comparative literary studies? We might have a chance of grasping this enthralling, but highly fragile and dynamic place of ACLU by focusing on the in-between situations, the transfer of ideas, the constant rewriting and recycling that occurs at the many real and virtual meetings ACLU initiated.

Thimi Mitko, the Albanian collaborator of the *Acta Comparationis Litterarum Universarum* and the interpretive risks of the „methodological cosmopolitanism“

For a long time, methodological nationalism has been dominating the reconstruction of the history of ACLU. We have been inventing the national self in and within the journal where it could have been more proper to assume hybrid identities.⁵ For instance, one of the founders of the review, Hugo von Meltzl has usually been said to be either a German or a Hungarian, depending whether the perspective is Hungarian or German. Moreover, from an orientalizing perspective the figure of “the German” Meltzl has often been considered to be “more foundational” and even exclusively important as compared with “the Hungarian” Sámuel Brassai. There is a whole tendency to tell the story of the review as a basically German or Western story, reducing the narrative to the personality and oeuvre of Meltzl and simply assuming that he was a German, “civilized” Westerner, even though there are many warning signs that this type of monolithic ethnicization and orientalizing leads to the fearful forgetting of basic and decisive part and sides of the narrative.

⁵ For deeper and larger analysis regarding methodological nationalism and its consequences, see: Joep Leerssen, *National Thought in Europe: A Cultural History*, Amsterdam; Amsterdam U.P., 2006; Joep Leerssen, “Viral Nationalism: Romantic intellectuals on the move in 19th-century Europe”, in *Nations and Nationalism* 17/2, 2010, pp. 257-271.

The other, similarly tempting fallacy, is “methodological cosmopolitanism”, i.e. the visceral verdict to categorize every collaborator of the *Acta Comparationis* as genuinely cosmopolitan, international just because the review itself envisioned the literary field in a highly cosmopolitan manner. In such a case the hundred-and-some individual collaborators come all under the umbrella term and original vision of the founders and of the review, even if their individual life-stories and oeuvres seem to contradict partly or entirely the aspirations of the review. Nay, there are many cases when this methodological cosmopolitanism goes hand in hand with the assumption that all the collaborators were involved directly, in the same manner and degree into the cosmopolitan ideals, therefore building, consenting and assisting to a clear-cut and monolithic cosmopolitan voice of the ACLU. Instead of such a homogenization, it is probably more proper to envisage the first international comparative literary review as an accommodating pool of ideas, a framework open to negotiation and at the same time, negotiating a disciplinary and institutional place for the ideas it was bringing to the forefront. Such a framework could reveal the dynamics and especially the complex inner cleavages of what is thought to be „the vision” of the ACLU on the world literature and on the study of it and would finally stir discussions on the intricate nature of the scholarly and personal network of the ACLU.

Out of the many convincing case studies, Thimi Mitko could become the protagonist of such a perspective, interested in excavating the inner dynamics of the ACLU and the failures of „methodological cosmopolitanism”. This is the more true also because the research on the history of the ACLU was primarily concerned with those collaborators who seemed to be more “international”, “cosmopolitan”, inducing the idea that “minor” figures (nay, figures with nationalist stances or well-known in the nation-building of their own cultures) are inherently less important than the others.⁶

Thimi Mitko (Euthymius Mitkos) is certainly not the most well-known figure of Albanian literary history, even though he has a well-established place and role in literary historical narratives that portray the nineteenth-century nation-building / Rilindja movement of the Albanians from Italy to Greece, and from Romania to Egypt. He is usually presented as a merchant buying and selling not only goods, but also transmitting ideas and networking from Bucharest to Plovidid and into the Ottoman Empire, or from Vienna to Egypt. After settling in Egypt he became an active intellectual hub of Albanian nation-building⁷ using his former

⁶ Already the first monographer of Meltzl and the ACLU, Kerekes Sándor reconstructed the network of the collaborators restricted only to the famous cosmopolite figures: Kerekes Sándor, *Lomnitz Meltzl Hugó 1846-1908*, Budapest, 1937, pp. 66-72.

⁷ Harry T. Norris characterized this mid-nineteenth-century Albanian community from Egypt by mapping their emergence: “the dynasty Muhammad Ali established, the affection it had for Albanians and received from them, and the haven it afforded to them as exiles from Ottoman control, victimization by Greek neighbours, or the sheer misery of Balkan poverty, meant that in time Alexandria, Cairo, Beni Suef and other Egyptian towns would harbour Albanians, who

connections from Greece to Italy for promoting the idea of a common Albanian cultural heritage. This work did not go without any conflicts. Besides his conflict with the Greek clergy after the publication of his folklore collection, Isa Blumi reports of his opposition to the Ottoman view on the Balkans: “reactions to the 1878 Berlin debacle incited a new wave of anti-Ottoman movement. Among the more aggressive opponents of the sultans regime was Thimi Mitko.”⁸ Natalie Elsie’s writings present him as a fierce nationalist figure whose collection of folklore made the Greeks raise their eyebrows (and, if we can believe the hearsay story, even burned the whole collection in public in Athens).⁹ He is said to have come into contact with Western European forms and ideals on collecting folklore during his Vienna years in the late 1850s while working as a tailor there.¹⁰ He translated and applied these by providing folklore texts for Demetrio Camarda’s collection, and finally, in 1878, he succeeded to publish his own collection consisting of 55 folk songs, 39 tales and popular sayings, mainly from his homeland region of Korça. Though the *Albanian Bee* (*Albanikë melissa*, bearing the Albanian subtitle *Bëlietta shqipëtare*) is usually thought to have been largely unknown in international literary and cultural circles (at least until Mitko’s disciple and fellow collector, Spiro Dine re-edited almost half a century later), its presence in the ACLU almost simultaneously with its publication could make us rethink the European status it had around its publication.

organized associations, published newspapers and above all wrote works in verse and prose that include significant masterpieces of modern Albanian literature. [...] Although they lived in Egypt for much of their lives, were essentially nationalists and not much influenced by the Islamic way of life that they saw around them.” (Harry T. Norris, *Islam in the Balkans: Religion and Society Between Europe and the Arab World*, University of South Carolina Press, 1993, pp. 209-210).

⁸ Isa Blumi, *Reinstating the Ottomans: Alternative Balkan Modernities. 1800-1912*, Palgrave-Macmillan, 2011, p. 117.

⁹ For instance, the *Historical Dictionary of Albania* calls him directly a nationalist figure: “The first Albanian society of Egypt was founded there in 1875, and many others followed. Nationalist figures and writers such as Thimi Mitko, Spiro Dine [...] were all active in Egypt at some point of their careers.”, or: “Folklorist and nationalist figure.” (Robert Elsie, *Historical Dictionary of Albania*, Plymouth, Scarecrow Press, 2010, pp. 125, 307. Cf. Robert Elsie, *Albanian Literature: A Short History*, London–New York, I. B. Tauris, 2005, p. 49; Robert Elsie, “The Rediscovery of Folk Literature in Albania”, in Marcel Cornis-Pope, John Neubauer (ed.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. III. The Making and Remaking of Literary Institutions*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2004, p. 337.

¹⁰ Nathalie Clayer’s wide-ranging argument suggests that Mitko’s ‘intellectual’ career was not an abrupt career change at all: from the 1850s he was already part of an Istanbul-centred network of Albanists, then he extended his networks and actually became the centre of a larger integrated net together with Dora d’Istria: “Thimi Mitko et Dora d’Istria étaient les deux personnalités les plus importantes au coeur du réseau”. She characterizes this network as based mainly upon Orthodox Albanians, this leading to a series of inner debates and conflicts and thus a strong urge to legitimize themselves even at the end of the 1870s, during the first contacts between Mitko and the editors of the ACLU. Cf. Nathalie Clayer, *Aux origines du nationalisme albanais: La naissance d’une nation majoritairement musulmane en Europe*, Editions Karthala, 2007, p. 198.

It was the Florentine Dora d'Istria¹¹ who introduced Thimi Mitko to Hugo von Meltzl, one of the editors of ACLU in a letter written to him on October 21, 1878 in a larger emphatic context underlining the importance of folklore and folklore studies that both of them seemed to share: "You, Sir, who understand so well the importance of the folklore texts not only from a literary point of view, but through the way they offer solutions to the lacking data of the characteristics of the people, will perfectly understand the endeavour of the Albanian-Egyptians (Albano-Égyptiens). The volume entitled *Albanian Bee* (Alexandria, 1878) contains songs, riddles, tales etc. Its editor, living in Cairo, is Mr Euthyme Mitko, and the book contains also several fragments of historical data: for instance, a translation of my *Nationalité albanaise d'après les chants populaires*. The Albanian texts are so rare that it is necessary to be grateful to Mr Mitko for having decided to undertake this publication and to have taken care of it with such an ardour." Meltzl was not tarrying at all, it seems that he found the Albanian connection useful in spite of having already a specialist on Albania: Dora d'Istria herself. He seemed to have expressed the intention of the review to focus also on Albania, an intention that was greeted by Dora d'Istria with a long passage, in a letter highlighting the alleged uniqueness of the Albanian community: "I find your idea of including Albanian poetry into the interesting publication you are preparing excellent. The so remarkable way in which Byron speaks of this country and its people in his *Childe Harold* justifies your decision once again. Regarded by some as Slavic, by others as Greeks, the Albanians, who actually are a branch of the Pelasgic family, are always forgotten when our Eastern Europe comes into discussion."¹² It seems that Meltzl was eager to contact him directly as soon as possible since a next letter received from Dora d'Istria began with detailed practical instructions regarding such a future correspondence: "The editor of the *Albanian Bee*, Mr Euthyme Mitko has obviously the intention to go on with his venture, he even told me in his last letter that he would prepare a second volume. [...] He corresponds with me in Greek, but he knows Italian. He could therefore offer you translations of Albanian texts."¹³ Nay, just two months and three issues after the Albanian case first

¹¹ Dora d'Istria was the pen name of Duchess Helena-Koltsova-Massalskaya. Born in the famous Romanian Ghika family, she received her education in Dresden, Vienna and Berlin. After marrying his Russian husband, she spent several years in Russia, then he headed for Switzerland, then moved to Italy, spending her final two decades (1870-1888) in Florence. She was a well-known scholar of her time, her polyglotte abilities made her an important intellectual interface especially for Greek and Albanian nation-building. For a detailed presentation and analysis of her relationship with Albanian nation-building see: Antonio D'Alessandri, *Il pensiero e l'opera di Dora d'Istria fra Oriente Europeo e Italia*, Roma, Gangemi Editore, 2007, pp. 181-193. (Curiously D'Alessandri's excellent book makes no reference to d'Istria's relationship to Thimi Mitko.) Since my monograph on ACLU will have a detailed chapter on d'Istria's contribution to ACLU, I will refrain from a detailed discussion of her oeuvre in this context.

¹² Nicolae Iorga, "Lettres de Dora d'Istria", in *Revue historique du sud-est européen*, 9/4-6 (Avril-Juin 1932), p. 153.

¹³ Dora d'Istria to Hugo von Meltzl. Florence, October 28, 1878, in Iorga 1932, p. 151.

appeared in the private correspondence of Meltzl and d'Istria, the editor already summed up not only the larger experience of the correspondence, but already seemed to have received Mitko's volume and informed his (Hungarian) readers also about the latest debates regarding the Albanian language: "On April 5, 1878 the *Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* Benloew presented a treatise with a somewhat peculiar title: *Le plan de la langue albanaise*. He reckons the major part of this language has Turkish, Slavic, Italian and Celtic origins, and the rest should be considered Pelasgian. Our esteemed colleague, Dora d'Istria, expressed a somewhat similar opinion in her letters addressed to us and in her former papers (among others, in an 1866 essay in the *Revue des deux Mondes* on *La Nationalité Albanaise d'après les chants populaires*, that made a huge stir). The nation of the famous Skanderbeg deserves as much aesthetic attention as the Bulgarian or any other nation from the Balkans. The Albanian poet Mitko Euthymio, living in Egypt, started an extremely estimable yearbook that contains Albanian folk traditions, folksongs etc. We received its first volume published in Alexandria with Greek title and introduction. We will return later to the this most interesting piece of scholarship not only in our bibliography."¹⁴ The private correspondence of Meltzl and d'Istria confirms that already in December 1878 Meltzl received a review copy of *The Albanian Bee* directly from the Alexandrian scholar he imagined would be the direct Albanian connection of ACLU: "Dear Sir, I learned with pleasure that you have received *The Albanian Bee*. Mr Mitko could be useful for you in Egypt, a country where it is hard to find an intelligent correspondent."¹⁵ Two issues later, Mitko himself appeared on the list of the collaborators.¹⁶ It took the editorial office of the ACLU only three months to learn about Mitko, to do a brief research, to contact him and, furthermore, to establish a "full collaboration" with him.

It then took a few weeks before Meltzl returned to the question of providing more space to the Albanian literature in the ACLU. Since the journal insisted on

¹⁴ "Rövid külföldi szemle / Kurze ausländische Revue", in *ACLU* vol. IV, no. XL, pp. 175-176 [in Hungarian].

¹⁵ Dora d'Istria to Hugo von Meltzl, December 14, 1878., in Iorga 1932, p. 156. In a next letter d'Istria confirms again the establishment of the direct link between Meltzl and Mitko whose ophthalmic problems seemed to impede a detailed and frequent exchange of letters: „M. Mitko m'a écrit qu'il reçu votre letter, et il semble très satisfait de la sympathie que vous montrez pour son *Abeille albanaise*. Il a seulement regretté que l'état de ses yeux ne lui ait pas permis de vous répondre plus longuement. Il y a certainement du mérite, à son âge après une existence à laquelle n'ont pas manqué les épreuves trop communes dans la vie orientale, à s'occuper, comme il le fait, de soustraire à l'oubli la poésie populaire et les traditions de sa terre natale." Iorga 158. Certainly, it could have been as well other reasons for the scarcity of letters between the two scholars. On the one hand, Dora d'Istria might have proved a too strong and central hub in matters of Albanian *scholarship* for the ACLU and for other scholarly international networks (this could be the reason why this was not the only occasion when Mitko sent word to the ACLU and Meltzl through Dora d'Istria and not bz writin directly). On the other hand, as I will argue later, the ACLU repositioned the Albanian case in a less evaluative and mononational perspective.

¹⁶ *ACLU* 1879, vol. V., nr. XLII.

publishing unprinted materials he was most likely awaiting for novel scholarly work from Mitko, and meanwhile, as an impatient editor, thought of introducing this "hot issue" based on the information he gathered in the last half year: "I think that you have every reason to believe that a short article on the folk poetry of the Albanians in the *Journal of Comparative Literature* would prepare the spirits for a more complete venture. This reminds me of having not sent the titles of the collections of songs published by the Albanians since Albanian nationality saw the lights of the day."¹⁷ At the end of June she reports again on Mitko who is to send the (promised) verses to the editors.¹⁸ But before arriving to the editorial office, the text was mediated by d'Istria, who was not just a simple intermediary, but a "cultural broker" when she translated and negotiated the meaning that was given to the first Albanian text to be published in the *ACLU*: "I am sending you a translation of Mr. Mitko's verses. The meaning of some passages might leave a few doubts, but I believed it was better to send you the translation as soon as possible so as to let you have a global view on it, and to be able to clearly separate issues of secondary importance. And there are political allusions as well, all the *Lamentation* resembles to that of Jeremiah on the sad situation of a land that seems to work in its destruction. But the substance, as the title points it out, is an appeal to the Albanians to how wrong they were of never thinking to awaken intellectual life at their premises. [...] Your translation of the small Albanian poem is excellent, I am enchanted."¹⁹ The double reference actually covered two poems: not only the *Lamentation*, but also an inedited "small" Albanian folk song Meltzl translated, too, with the help of d'Istria, and published already in September 1879.²⁰ In spite of this promising and speedy beginning that foresaw a short review and a longer paper to be published later, a poem by Mitko translated and reworked into French for the editors by d'Istria and a "short Albanian poem" translated by Meltzl into German, things slowed down. Three more months passed away before the promised substantial material was published on the last day of October. The *Ndsjtaejae mbae shkypaetaraet paer tae shkronjaezuar gjuhaen e tyre. Inedum / Exhortation aux Chkipétars pour rendre leur langue littéraire*²¹ was clearly the highly political text d'Istria had been alluding to. The footnote accompanying the prose translation of Mitko's poem made clear that the French interlinear version was identical with the one d'Istria commented upon in her letter to Meltzl: "This French translation was based upon a former version of the Albanian original by a French writer. The poem which is noteworthy both from an ethnographical and an aesthetic view, clearly comes from the Vormärz period. Out of the people from the Balkan peninsula it deserves attention also from a philological point of view so much the more since modern history and ethnography are so primitive

¹⁷ Dora d'Istria to Hugo von Meltzl, April 20, 1879, in IORGA 1932, p. 171.

¹⁸ "Je reçois à l'instant une lettre de M. Mitko, qui se prépare à vous envoyer des vers albanais" (Dora d'Istria to Hugo von Meltzl, June 29, 1879, in IORGA 1932, p. 178).

¹⁹ Dora d'Istria to Hugo von Meltzl, July 24, 1879, in IORGA 1932, p. 180.

²⁰ "Canto albanese di alta Albania / Albanesiches Volkslied", *ACLU* vol. VI., no LIII, 1128.

²¹ *ACLU* vol. VI, no. LVI, 1168-1173.

that they still employ terms like “Greek-Slavic peninsula” (cf. Crousse, Bruxelles, 1876.) From that matter the poem to be compared is a modernised folk-song.”²² The lament and its French translation were just one side of a larger Albanian spotlight of ACLU that went on with a paper in two parts authored by the Hungarian(-French) Lajos / Ludwig / Louis Podhors(z)ky, commenting upon the mostly indirect, alleged Albanian-Hungarian linguistic connections.²³ Of course, this latter was not a purely descriptive compilation of excerpts and lexical examples either, but seemed partly a vociferous reiteration of the Albanian-Pelasgian connection, and appealed to a Hungarian rediscovery of the alleged Albanian primaeval ethnographic elements: “Probably we do not need to stress the extraordinary chance given to us, Hungarians, to reveal and decide in highly important matters regarding the primaeval past of our language. This chance was given to us by the events of the last few months since the Austrian and Hungarian triumphant arms conquered even Albanian subjects for our country. Our Hungarian philologists should enter the midst of Albania as soon as possible, before the neo-European cultural barbarianism will level everything, will make the ancient traditions disappear, and even the last ancient links will vanish between the oldest of our old neighbours and us.”²⁴ The sequel of the paper was visibly shortened and made it obvious that the whole argumentation was actually reshaped from the private letters of Podhors(z)ky and the editors. Meltzl and Brassai used them as a discursive element in order to contextualize Thimi Mitko’s poem and Dora d’Istria’s translation, even though they repositioned the Albanian and French texts from another, national, partly “Hungarian” perspective: “We take the comments below from Mr Podhorszky’s letter who writes among other precious notes about the Albanian language: »The same applies to the Basque and Breton language what you righteously say about the Albanian one. These three European languages should be propped with golden columns so as they would not perish.«”²⁵ And to make the spotlight on the Albanians even stronger the appendix of the issue made reference also to the Albanian language to be included into an imagined and alleged *Encyclopedia of the Poetry of the World*: “For a collection, polyglot, or, as far as possible panglot, to be published under the above title, we are in search of characteristic specimens hitherto *inedited* if possible: firstly, of all European idioms, secondly of all the languages of Asia, America, Africa and Australia. Specimens ought to be accompanied by details as to their source and by a literal interlinear translation in one of the European languages. What we ask for, is in the first place, a *popular song*, and at least another short poetic composition, in each of

²² Idem 1171.

²³ “Albánai elem a magyar nyelvben” (Albanian elements in the Hungarian language), *ACLU* vol. VI., no. LVI., 1173-1175.

²⁴ *Ibidem*, 1175.

²⁵ “Albán elemek a magyar nyelvben” (Albanian elements in the Hungarian language), *ACLU* vol. VI, nr. LX, 1255.

the following idioms: [...] Albanian: Tosk and Gheg. [...]”²⁶ The very next issue of ACLU returned to an author who was not unknown for its readers since Dora d’Istria introduced his *La Grèce avant les Grecs* already in the first year of the new review.²⁷ Louis Benloew’s *Analyse de la langue albanaise. Etude de Grammaire comparée* (Paris, 1879) received favourable comments in January 1881, also suggesting that the emancipation of the alleged aboriginal language of the Pelasgians should be intimately linked with independent statehood. In fact the linguistic comments ended up in forceful political stances, actually quotations riven from the book: “[...] Albania demands the right not only to speak its language and follow its customs, but to govern its own children and to live its national life. It is an undeniable right, it would be totally unfair to refuse it.”²⁸ The next issue of ACLU evoked the Albanian with a bibliographical emphasis on d’Istria’s new book, *Gli Albanesi in Rumenia* that linked the story of the Albanians of Romania with her own family, and repositioned the latter along an alleged Albanian origin.²⁹ One of the next issues published on March 15 of the same year takes us one step further and shows the depth of the involvement both editors of ACLU showed vis-a-vis Albanian culture. It was not Meltzl, but Sámuel Brassai who undertook the task of translating the folklore text no 31 from Mitko’s *The Albanian Bee*.³⁰ This was not the first time he showed interest in the revival of Albanian matters in ACLU: in a built-in short remark of his series dealing with the translation of Horatius, he had already made a reference to the formal strategies of the translation of Mitko’s *Exhortation*³¹ in one of the last 1879 issues of ACLU, but this time he became really involved. Even though it seems that Mitko or d’Istria did not have an overt comment on the much-awaited translation, probably it weighted in the symbolic economy of the respect d’Istria treated Brassai when they succeeded to meet in 1882.³²

²⁶ Appendix to ACLU vol. VI. nr. LX.

²⁷ She offered her essay accompanied by a letter on August 27, 1877. Cf. Iorga 1932, pp. 136-137.

²⁸ “Petite revue polyglotte. Albanesische Literatur”, ACLU vol. VII., no. LXI., 1269. The text is originally written in French.

²⁹ *Gli Albanesi in Rumenia. Storia dei principi Ghika nei secoli XVII, XVIII e XIX su documenti inediti degli archivii di Venezia, Vienna, Parigi, Berlino, Constantinopoli etc.* Traduzione dal francese di B. Cechetti, Firenze, Tipografia editrice del associazione, 1873. Cechetti also wrote a preface to her translation introducing Dora d’Istria. The book triggered an uproar from the Ghyka family which repudiated the Albanian origin (and favoured the Aromanian one), while the Albanian community in Italy greeted the volume with enthusiasm.

³⁰ “Alban ballada”, Ἀλβανική Μέλισσα (Albanian Ballad. Albanian Bee), ACLU vol. VII., no. LXV, 1326-1328.

³¹ Brassai Sámuel: *Aesthetische Kritik als Beitrag zur Theorie der Horatz-Übersetzungskunst (Fortsetzung)*, ACLU VI, no LIX, 135. The same issue rang in the translation of the ballad (p. 1224.), though the “inedited ballad of Mitko” must have referred to the inedited translation, not to the original.

³² „J’ai eu le plaisir de voir ici M. le professeur Brassai, qui, malgré son âge avancé, donne encore des preuves si remarquables de sa belle intelligence. Il a fait, pendant le dîner, pour ma cousine, Constance Rasponi, un autographe qu’on dirait écrit par un jeune-homme. Je lui ai demandé de vos nouvelles, et j’ai été enchantée de tout ce qu’il m’a dit de vous et de votre famille.” (Florence, May 27, 1882. in Iorga 1932, p. 195).

After the publication of the ballad that was mediated by d'Istria's French prose translation, in June 1881 a new and last material from Mitko was published in the *Acta Comparationis*. The material was a contemporary folksong („Im Volksmunde der Augenzeugen") arisen from the destructive fire and earthquake that put to the test the people of Corçë (Corizza / Cortcha / Koritsa) in 1879. Meltzl clearly got the text directly from Mitko, since he had serious problems in deciphering it both literally and metaphorically. In an unprecedented way he had to leave out two bits of the original and commented upon the illegible manuscript.³³ Moreover, he translated into German only the first part of the text, and though he apologized for not having enough space to publish the remaining few lines, this was a rather unprecedented case even if we think of the formerly published, much longer Albanian texts that had appeared in the ACLU.

Meltzl's African voyage in 1882, Brassai's retirement from the University of Kolozsvár / Cluj (that made him step aside also from his position as an active editor at the ACLU in 1883³⁴) might have played a paramount role as well in the loosening of the Albanian connection. In the next years the more friendly Meltzl and d'Istria's connection became, the less they corresponded on Albanian texts and problems. And even though Euthyeme Mitko was preserved on the front page among the collaborators, he seems to have ceased sending further material to the ACLU. In January 1883 Podhors(z)ky, on friendly terms both with Brassai and Meltzl³⁵, introduced a smaller poem of Jeronim / Girolamo de Rada, entitled *Sursum corda*. But this was not a revival of the former years when there was no year without Albanian texts and reflections on the fate of Albanian literature in the *Acta Comparationis*. Podhors(z)ky's translation had another context, less national, but more South-European: the poem of de Rada stood as a counterpart of a Bulgarian folksong, translated by the same Hunagrian-French collaborator with a reference to Hungarian women, and thus became part of a small panorama of South-East European poetry.

Even thus de Rada's poem closed a whole epoch of the presence of Albanian literature in *Acta Comparationis Litterarum Universarum* in which Dora d'Istria proved to be the main hub of this scholarly network: she was the one to introduce Albanian literature to the editors in her *Grece avant les Grecs*, it was her

³³ „Obiges ist ein möglichst genauer Abdruck des etwas unleserlichen ms, das mit mangelhafter Interpunktion versehen zu sein scheint. Die mit + bezeichneten Stellen sind im ms. fast gänzlich unleserlich." (*Die Katastrophe von Korizza in Albanien 1879*, ACLU vol. X., no XCI et XCII., 1776).

³⁴ This has often been debated without any philological background. Brassai's philological heritage has two important documents that shed light to the exact date and circumstances he retired also from the active editing process, while still remaining a collaborator of the ACLU. According to these manuscripts Brassai stepped down on November 3, 1883. Cf. Brassai Sámuel Collection. Miscellaneous MSS. The Archives of the Transylvanian Unitarian Church, Cluj.

³⁵ Several of his letters written to Sámuel Brassai on matters of Oriental languages are to be found in the Archives of the Transylvanian Unitarian Church, in Cluj: Brassai Sámuel Collection. General Correspondence of Sámuel Brassai.

who initiated and contextualized the presence of Thimi Mitko in ACLU and thus elicited interest also from Brassai and Meltzl's former acquaintance, Podhors(z)ky to reflect on a possible Hungarian-Albanian connection, and later to return with an Albanian translation of de Rada. It seems that after the period of 1877-1883 the interest of Meltzl, who remained the sole editor of ACLU, decreased. But actually what was the nature of this overt interest? Did the viewpoint of the different cultural actors involved into this exchange of ideas coincide? And if not, what would this tell about the mechanisms upon which the first international journal of comparative literary studies worked?

Entangled perspectives, negotiating the framework of Albanian literature in ACLU

The phenomenon I called earlier “methodological cosmopolitanism” could suggest, as it did many times throughout the history of the reception of ACLU, that the simple presence of the Albanian texts and references in the first international comparative journal would make them also „cosmopolitan”. But the Albanian case is one of the instances which can show the diverse (and often divergent) strata and the composite, sometimes eclectic nature of ACLU that often makes binary terms like nationalism and cosmopolitanism come together in less binary, but more fragmented, intricate and complex ways.

The founders of the “Acta Comparationis Litterarum Universarum“ clearly had the ground-breaking thesis of the equality of languages. According to this all languages should be treated in a similar way, and having more or less speakers does not count in the fine balance of the scholarly and literary world, the number of the speakers and the history of a language cannot decide in matters of value. This democratic and in many respects unique nineteenth-century vision went hand in hand with a politics of protecting “endangered” languages and cultures. Therefore this made translation not a merely technical, but a deeply cultural endeavour for them. In this respect translation could be an attempt even to create standards or literary forms of non-standardized languages: such a case was that of the Rroma language. The repeated translations to and from different Transylvanian Rroma dialects (including well-known literary texts like those of Goethe) aimed at constructing a literary standard and levelling obvious socio-linguistic differences.³⁶ This is how translation became for Sámuel Brassai and Hugo von Meltzl also a disciplinary toolkit for reassessing the inequalities deriving from the often hierarchical geopolitical status of the different languages.

³⁶ The research and translations focusing on the Rroma led to one of the first European networks of Romology around Meltzl whose disciples, Henrik Wlislöcki and Anton Herrmann / Herrmann Antal reinterpreted and radicalized some basic ideas of the Acta Comparationis Litterarum Universarum where they published their first findings. For the Rroma case see my paper under press: “Hugo von Meltzl, Henrik Wlislöcki és Herrmann Antal: egy innováció hálózata” (Hugo von Meltzl, Henrik Wlislöcki and Herrmann Antal: a network of innovation), in Keszeg Vilmos (ed.), *Tanulmányok az erdélyi néprajz kutatástörténetéből*, Kolozsvár.

A similar role was attributed to folklore. The founders, especially Meltzl, saw it as a way to (re)construct and compare cultures especially when forms of literature were missing. But the editors of ACLU were not overemphasizing folklore as an exclusive ethnonational form dividing people, but thought of it more like a fluid network that connects different groups through recurrent motifs, forms, textual variants. All in all, they applied to folklore the same basic beliefs they were emphasising when speaking about 'the flow of world literature': "But the most famous and huge mistake ever made is the one committed by those choosing for the core of their narrative *the politics of race and the national szédelgés*. [...] [N]ational literature is in vogue, but as everything that is in vogue has to become outdated, I foresee only a shorter span of life for such a literature. [...] What a tautology to speak about national literatures. Could we call the Niebelungenlied a national epic poem? Not really, since we can trace its origins till India."³⁷

At a first glance Albanian literature and folklore fitted into this framework perfectly. The introduction Dora d'Istria offered to it in her essay on *La Grece avant les Grecs* enthralled Meltzl since it envisioned not only a primaevial community striving to recover and construct its language, customs and administrative unity, but also a people that concentrates meetings, criss-crossings, interminglings and overlapping of linguistic and cultural contacts. As Dora d'Istria's essay stated: „[b]ut just as the Basque Countries, Brittany, the Principality of Wales, etc, are only refuges where the memories of the old people of our continent were preserved, Albania is also only last asylum where the remains of a world constantly reduced by the conquest and the invasions remain.”³⁸ This is the double framework Meltzl assessed and became interested in the Albanian case from the very beginning. The first context in which he employed the term “cynism“ stood for an allegedly unfair geopolitical treatment of Albania: “The word cynism you employ to characterize the diplomatic attitude towards Albania is highly precise.” – d'Istria writes to him in 1879³⁹ The defenselessness of a language and culture that needs to be levelled through cultural means was an ideal along which the Albanian language and literature seemed the perfect case for Meltzl. And even though d'Istria and Meltzl seemed to agree in matters of Albanian literature, it is important to be able to notice also the different emphases and the different starting points that led the two scholars to agree on the importance of Albanian culture. What was a geopolitical stand with the aim of establishing a culturally homogenous and politically independent Albania for d'Istria, it became a more general viewpoint on the equality of languages

³⁷ *A kritikai irodalomtörténet fogalmáról* (On the notion of critical literary studies). Egyszersmind bevezetésül a német irodalom új korának történetéhez. Felolvasás mellyel a kolozsvári egyetemen a „német irodalom kritikái története Opitzon kezdve (Új kor)” című előadásait 1873. Oktober 22-ikén megkezdette, Bécs [Wien], Edition of Faesy és Frick, 1875.

³⁸ Dora d'ISTRIA, “La Grèce avant les Grecs. Etude linguistique et ethnographique...”, in ACLU vol I, no. XV., p. 301.

³⁹ Dora D'Istria to Hugo von Meltzl – Florence, December 29, 1879., in Iorga 1932, p. 189.

and the levelling of cultural disparities. The cultural narrative of a primaeval, but stigmatized, ridden and scattered people for the Florentine scholar became a case of literary and cultural contacts for the young professor from Kolozsvár/Cluj.

It is important and obvious that these were not huge and dividing differences, but almost invisible diverging viewpoints that could be easily reconciled. Stances of nation-building and cosmopolitan egalitarian ideals of a future world literature comprising all the languages of the world could easily be translated into one another up to a certain point in ACLU, and the case of the Albanian texts is the master example for this type of mutual recycling and translation. Since this negotiation occurred without conflicts and explicit controversies, it is hard, but not impossible to follow the lines of division and mutual reinterpretations. Let us overview some of these.

Meltzl's first reaction to Mitko's *Albanian Bee* was not necessarily a pure enthusiasm. He was surprised to see that his new Albanian correspondent from Cairo published his collection of folk songs without any translations. As we already saw this was not a minor technical issue for the editors of ACLU: they thought of translation not as a mere practical mechanism of internationalization of literature, but also as a methodological viewpoint of comparison. That is why he should have been unpleasantly surprised. At least according to a short response of d'Istria, the affable and gentle editor who had every interest in preserving all the collaborators of ACLU criticized Mitko's decision. "Sir, you are right to say that Mr Mitko should have enclosed a translation to the Albanian fairy tales he published. Fortunately mr. da Rada, Camarda and Ioubanij translated into Italian some of their songs contained by their collection the data of which I have sent to you in my former letter" - sounded d'Istria's response.⁴⁰ Of course, her answer also eluded Meltzl's perspective, since the Italian-Albanian bilingualism of the authors and the texts he evoked was not exactly the polyglottism Meltzl was thinking of when he raised the issue of translation. On the other hand, Meltzl himself was forcing a principle which was not so obvious outside ACLU and the notion of comparative literary studies / history elaborated in it. The negotiation of d'Istria and Meltzl could show how subtle this mutual recycling of one another's viewpoint is: various visions upon translation can reveal wholly different stances of the literary work, but without breaking or overtly revealing the major differences in the network. Moreover, the whole *Albanian Bee* was recontextualized in this cultural transfer. Originally, the collection was neither a 'pure' and 'neutral' form, but generated and stepped into a dense discourse of Albanianness. As Jane C. Sugarman suggested, on one hand the Egyptian Mitko actually summed up the Italo-Albanian folk song collections that had been published from the 1860s onwards, positioning himself and the Egyptian Albanian community at the forefront of nation-building by becoming a central hub for the Greek and Italian Albanian intellectuals whom he was corresponding with. On the other hand, the

⁴⁰ Iorga 1932, p. 172.

whole collection opened up a strong cleavage between the Greek and Albanian community, the Greek orthodox clergy perceived the volume using a modified Greek language, but defining itself against Greek culture, as a strong peril.⁴¹ The relocation of the text from Mitko's collection into ACLU eliminated this strong cleavage and, instead, introduced another one: far from appreciating Mitko's effort to create a standard language, Meltzl brought to book for the lack of translation. While in the case of the original collection the lack of translation itself was the sign successful nation-building, in the new context of the ACLU the lack of it made less valuable in the eyes of the editors.⁴²

From this same angle it becomes more than curious that d'Istria, the author of the tiny review on Louis Benloew's *Analyse de la langue albanaise* was hiding her identity when she returned to one of her favourite linguists in matters of Albanian language and culture. The lady who proudly reviewed Benloew's former book vigorously asked Meltzl not to reveal the identity of the author: "It seems to me that it is better for the reviewer of Mr. Benloew's book to remain anonymous. Would the *Journal de la littérature comparée* wish to publish a more lengthy review later, this would be the business of an expert philologist."⁴³ It is a telltale sign how the Florentine scholar backed down and negotiated a place for her short partisan text, while she herself stayed in the background, feeling that both the original book and her presentation of Benloew's publication turned out to be too committed to the Albanian cause. On the other hand she was questioning not only her philological expertise, but was waiting for a larger consent of the scholarly world. Her uneasiness was disclosed by a passage of a private letter: "Mr. Bréal, university professor at Collège de France and translator of Bopp's *Grammar* told me a few days ago that this book had a real value and it deserves to be studied by the erudite who deal with linguistics more seriously."⁴⁴ In other words Benloew's new book was too partisan and too complex at the same time for a d'Istria who not only championed for the Albanian cause, but was also sensitive to her international image of a cosmopolitan scholar that recommended her previously also to the editors of the ACLU.

⁴¹ Sugarman, Jane C., "Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discourses of Albanian Nationalism", in *Ethnomusicology* 43/3 (Fall 1999), p. 422. "Knowing that the Greek Orthodox clergy were opposed to the development of Albanian literacy, Mitko addressed the preface to a Greek readership, arguing that the masses of Albanians could come to appreciate the ideas associated with Greek »civilization« only after having learned to read their »mother tongue«." Sugarman draws attention to the double-talk Mitko used: he characterized his book to the would-be-supporting Albanian merchants as a path to the unification and awakening of the Albanian people (*Ibidem*, p. 423).

⁴² Another change derived from the medium shift: while in the original form Mitko's intent was "to use the songs both to construct a national history of the Albanian people and to provide images of military heroism that might inspire Albanian men to participate in a future independence struggle." Sugarman 1999: 423. The poem published in the ACLU was devoid of this metanarrative and gained new local meanings, being reationalized and becoming the master example for an alleged 'Albanianness'.

⁴³ Florence, December 3, 1879, in Iorga 1932, p. 187.

⁴⁴ *Ibidem*.

Or let us take the other founder of ACLU, Sámuel Brassai. Even though he translated the ballad from Mitko's *The Albanian Bee*, he perceived it as a pure and simple question of translation, not as a partisan compliance for one nation or another. Even though in the late 1850s he "defended" Hungarian national music from the alleged Roma origins Franz Liszt / Liszt Ferenc attributed to it in his *Des Bohémiens et leur musique*, this was one of the rare occasions of partisan ethnic argumentation of his oeuvre.⁴⁵ As his remark inserted into his *Aesthetische Kritik* might hint at, for him the „Albanian case" was probably a peculiar and enthralling case of translation that broadened his extraordinary interest in the theory, practice and history of translation. Thus Brassai (and the ACLU) changed the original ethnonational framework of *The Albanian Bee* without visibly disturbing Mitko who clearly perceived this and, in general, the presence of the Albanian literature in the ACLU as an obvious sign of the internationalization of the ethnonational Albanian struggles.

But we could look at the other Albanian texts and occurrences as well for similar cases of complex, overlapping, disjunctive order that made way to ceaseless translations and reworkings of one another's views on literature, nation, comparison etc. For instance, Meltzl was extremely moderate when he labelled Thimi Mitko's lament a „modernized folk song" „with political overtones" since the poem was an overtly political artefact with a surprising ending that foregrounded the figure of Dora d'Istria herself in Albanian nation-building. The Ghyka princess not only left out the last passages, but did not comment upon the verses and the ending at all, thus opening the situation up for a split situation: the original of the poem was a harsh, strong and overtly personalized version with strong references to the present, while the translation and the whole new context recycled it as a lament of a nation striving to achieve its unity.

Let us take another case. Girolamo / Jeronim da Rada was present in the ACLU not with his famous songs full of political allusions to the Albanian awakening, but with a two-part poem: a first part resembling the classical European theological and poetical lines of the Christian *sursum corda* and a second part on the wasteful character of the humans who ruin much of the beauty nature gives them. Podhors(z)ky seems to have negotiated the position of de Rada with an eye on his friends' view on the national, and unlike Mitko, he chose the text(s) that fitted into the less ethnonational biases of ACLU, but shoved off the original context of the oeuvre.

But the last text to be published by Mitko in the ACLU is also enlightening. Even though Meltzl evoked the lack of space when he left out the German translation of the second part of *Die Katastrophe von Korizza in Albanien 1879* he might have had even a more serious and less formal reason not to publish the remaining part of the folk

⁴⁵ For a broader interpretation of Brassai's gesture see my former paper: "Just Pure Music? Franz Liszt Revisited: Interethnic Relationships and Literary Norms in Mid-Nineteenth-Century Hungarian Culture", in Mihai Fifor (ed.), *Symposia. Proceedings of the International Conference of South-European Anthropologists*, Craiova, Aius Press, 2004, pp. 529–546.

poem. In a second footnote he suggested it was too much for 'insiders', too political, too intimately interwoven with the Albanians throughout Europe (mostly in Romania and Egypt, i.e. the communities to which Mitko was strongly related to from the 1850s onwards). The unpublished part would have needed further comments to be published, he reckoned.⁴⁶ But this was not the real ending of the story (as those catalogues which simply map the publications of the collaborators would suggest)⁴⁷. At the end of 1881 (i.e. after the publication of the whole series of Albanian texts, including *Die Katastrophe von Corizza* that was published a few months ago) Meltzl introduced a tiny footnote into a new series of unedited Roma folklore texts. However insignificant at first sight, the footnote may be telling in how Mitko's collection of folklore, the Egyptian scholar's texts, d'Istria's books and papers and other Albanian materials were rearranged and recycled by Meltzl for his own usage: „The above songs are due to the woman several times specified. Both of them are songs of mockery and they work like question and answer. They could be compared to the Roman ritornelle, the Szekler dance manners and the Albanian songs of vituperation [‘Scheltlieder’] etc. etc.”⁴⁸ It is obvious that however supportive Meltzl was seeing and reading about the latest developments of Albanian nation-building, he recycled and transformed these information into references, viewpoints, methodological tools for the comparative method and other languages, literatures, cultures ACLU proposed to assess. What was an ethnonational vindicative information or challenge for Mitko, slowly, but surely became an analytical tool of comparative analysis for Meltzl or a theoretical and practical framework for translation studies in the hands of Brassai.⁴⁹

„The nation of the famous Skanderbeg deserves [...] aesthetic attention”⁵⁰ - wrote Meltzl in 1880. Probably Thimi Mitko and Dora d'Istria would not have agreed entirely with him, and could have protested against the meaning Brassai and Meltzl proudly stressed when using the term *aesthetic* in the ACLU and often

⁴⁶ „Raummangel verhindert auch die Übersetzung der zweiten Hälfte, die übrigens ein unorganischer, dem Woltätigkeitsinn der auswärtigen Albanesen geltender zusatz sein mag der ohne eingehenderen Kommentar nicht übersetzt werden kann.” “Die Katastrophe von Korizza in Albanien 1879” (ACLU vol. X., no XCI-XCII., 1777).

⁴⁷ A very useful and correct catalogue is given at the end of FASSEL 2005, though on the one hand there are much more references to Mitko and contexts of Albanian literature in the ACLU as the catalogue would suggest, on the other hand one of the items (*Tribner's Oriental Record*) contains no reference either to Mitko or to Albanian literature.

⁴⁸ ACLU vol. X., no. XCV-XCVI, 1833.

⁴⁹ The only item of personal correspondence between the editors and Mitko seem to provide another argument for this shift of ideas. The recently discovered copy of Mitko's letter, written on September 20, 1880 contains a surprised acknowledgment of the Cairo-based scholar who received a letter with Italian poems and no sign of the sender. According to the tiny notice on the back of the copy, Meltzl sent the original of the letter to Cannizzaro in January 1881 and made a copy after the original. All in all it seems that the 'mistake' was actually an attempt of Meltzl to establish a connection between his good friend and long-term collaborator of the ACLU, Tommaso Cannizzaro, and to reposition and broaden the stance of Mitko. Thimi Mitko to Hugo von Meltzl. Cairo, September 20, 1880. Erdélyi Magyar Közművelődési Egyesület / Hungarian Cultural Society of Transylvania. Szabédi Ház (Cluj). The Collection of Köllő Károly. The correspondence of Hugo von Meltzl with various personalities. Misc.

⁵⁰ “Rövid külföldi szemle / Kurze ausländische Revue”, in ACLU vol. IV, no. XL, pp. 175-176 [in Hungarian].

positioning it against politics, nation-building and the partisan ethnic usages of literature. But Mitko and d'Istria did not protest, since the framework created by the founders of the ACLU proved to be open to interpretations and various usages. This cannot be attributed solely to the tolerance of Brassai and Meltzl, or to the fear of the founders from losing their regular contributors. The relatively open structure of the ACLU (and the relatively open structure of the discipline they created through ACLU) was partly due to the nature of the multiple scholarly networks that made up ACLU. Typically they were loose with different hubs, alike the way d'Istria, and not Meltzl or Brassai, came to be the scholarly hubs or interfaces for Thimi Mitko's presence in the journal⁵¹. They often represented languages, literatures and cultures which were quite far from one another, and through their radical alterities could be mis/reinterpreted/recycled/translated more easily and radically. These are the basic reasons why this huge network of networks could prove to be one of the real challenges of the future scholarly work that focuses on the first international journal of comparative literary studies, the *Összehasonlító Irodalomtörténelmi Lapok / Acta Comparationis Litterarum Universarum*.

BIBLIOGRAPHY

- Blumi, Isa, *Reinstating the Ottomans: Alternative Balkan Modernities. 1800-1912*, Palgrave-Macmillan, 2011.
- Clayer, Nathalie, *Aux origines du nationalisme albanais: La naissance d'une nation majoritairement musulmane en Europe*, Editions Karthala, 2007.
- Damrosch, David, "Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies", in *Comparative Critical Studies* 3. 1-2 (2006).
- Damrosch, David – Melas, Natalie – Buthelezi, Mbongiseni (eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton-Oxford, Princeton U.P., 2009.
- Elsie, Robert, *Albanian Literature: A Short History*, London–New York, I. B. Tauris, 2005.
- Elsie, Robert, "The Rediscovery of Folk Literature in Albania", in Cornis-Pope, Marcel - Neubauer, John (ed.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Junctures and Disjunctures in the 19th and 20th Centuries. III. The Making and Remaking of Literary Institutions*, Amsterdam–Philadelphia, John Benjamins, 2004.
- Fassel, Horst (Hg.), *Hugo Meltzl und die Anfänge der Komparatistik*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2005.

⁵¹ On the other hand Mitko himself seems to have become the interface for another loose network: in April 1880, under the title *Neuigkeiten über Petöfi aus fünf weltteilen* [News on the Hungarian poet, Petöfi, from five continents] the ACLU reported also on an Arabic translator from Egypt involved into translations of Petöfi: "In Egypt, on the intervention of our learned friend and collaborator, Mitko, Soliman M. E., the professor of the military academy is dealing with our poet in Arab language." *ACLU* vol. VII., nr. LXVII-LXVIII., p. 112.

- Iorga, Nicolae, "Lettres de Dora d'Istria", in *Revue historique du sud-est européen* 9/4-6 (Avril-Juin 1932).
- Kerekes, Sándor, *Lomnizi Meltzl Hugó 1846-1908*, Budapest, 1937.
- Leerssen, Joep, *National Thought in Europe: A Cultural History*, Amsterdam, Amsterdam U.P., 2006.
- Leerssen, Joep, "Viral Nationalism: Romantic intellectuals on the move in 19th-century Europe", in *Nations and Nationalism* 17/2, 2010.
- Norris, Harry T, *Islam in the Balkans: Religion and Society Between Europe and the Arab World*, University of South Carolina Press, 1993.
- Sugarman, Jane C., "Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discourses of Albanian Nationalism", in *Ethnomusicology* 43/3 (Fall 1999).

The research was undertaken with the support of project Științele socio-umaniste în contextul evoluției globalizate – dezvoltarea și implementarea programului de studii și cercetare postdoctorală, cod contract: POSDRU 89/1.5/S/61104 cofinanced by the European Social Fund. The paper is part of Levente Szabó's book project with the tentative title *Entangled Literary Histories and Multiple Modernities. The History of the First International Comparative Literary Journal*.

TROUBLED HERITAGE. MONICA LOVINESCU AND THE AESTHETICAL TRADITION IN ROMANIAN LITERARY HISTORIOGRAPHY

OANA FOTACHE*

ABSTRACT. *Troubled Heritage. Monica Lovinescu and the Aesthetical Tradition in Romanian Literary Historiography.* This paper briefly analyzes Monica Lovinescu's literary criticism in the context of the Romanian critical and historiographical tradition represented by such personalities as E. Lovinescu and G. Călinescu. It looks into some of her position takings regarding the configuration of the literary field and the status of the aesthetical criterion in the Romanian criticism of the 1960s- late 1980s. The analysis concludes with the foregrounding of the ethical principle, emphasized by the Romanian critic in exile as an essential requirement for a writer working in a totalitarian regime.

Key words: Monica Lovinescu, criticism, literary history, tradition, literary field, communism, aesthetical criterion, ethic value

REZUMAT. *Refuzul descendenței. Monica Lovinescu și tradiția estetică în istoriografia literară românească.* Articolul de față analizează în linii mari critica literară a Monicăi Lovinescu în contextul tradiției critice și istoriografice românești, reprezentate de personalități ca E. Lovinescu și G. Călinescu. Articolul examinează câteva luări de poziție ale Monicăi Lovinescu privind configurația câmpului literar și statutul criteriului estetic în critica românească a anilor 1960-1980. Analiza se încheie cu relevarea principiului etic, considerat de criticul român în exil ca fiind esențial pentru un scriitor în condițiile unui regim totalitar.

Cuvinte-cheie: Monica Lovinescu, critică literară, istorie literară, tradiție, câmp literar, comunism, criteriu estetic, valoare etică.

* Oana Fotache is Assistant Professor of Literary Theory at the University of Bucharest (Romania). Ph.D. in literary theory (2006). She has taught courses and published on modern literary theory, comparative literature, and exile studies. Her recent publications include: "Postcards from Europe. Representations of (Western) Europe in Romanian Travel Writings, 1960-2010", forthcoming in M. DeCoste, D. MacDonald, R. Kilbourn (eds.), *Europe in its Own Eyes/ In the Eyes of the Other* (Wilfrid Laurier UP, 2012); "'Global Literature' – In Search of a Definition", in L. Papadima, D. Damrosch, Th. D'haen (eds.), *The Canonical Debate Today. Crossing Disciplinary and Cultural Boundaries* (Rodopi, 2011); "Narrating the Communist Prison: An Interpretive Model of Some Romanian Case Studies", in *Journal of East European Studies*, Seoul: Hankuk Univ. of Foreign Studies, December 2011; *Divanul criticii. Discursuri asupra metodei în critica românească postbelică* (Univ. of Bucharest Press, 2009). She is currently a postdoctoral fellow of the University of Cluj. Email: oana_fotache@yahoo.com.

After December 1989, the Romanian literary field entered a troubled phase of revision that affected both its self-perception and sense of history. It then emerged from a long period of totalitarianism that had established its functioning as a permanently negotiated conflict between the political and the aesthetical principles. All of a sudden the ideological debates seemed superfluous precisely because they had been constitutive of this semi-autonomous field; and a long and difficult process of reconsidering the literary past began. This triggered an expansion towards the literary production of the Romanian exile, an impressive reevaluation of autobiographical literature (diaries, memoirs of interwar intellectuals, prison literature, a.s.o.), and consequently a critical revisiting of the literary canon. One major effect of this broadening of the scope and stakes of Romanian literature has been the accessibility (if not the proper assessment) of Monica Lovinescu's critical work for the Romanian literary public.

Monica Lovinescu (1923-2008), the daughter of the modernist literary critic and historian Eugen Lovinescu, had left Romania in 1947 to settle in Paris, where she joined the circle of exile intellectuals in opposition to the communist regime. Since 1962 she had become an editor of Radio Free Europe in Paris, for which she produced the weekly broadcasts "Teze și antiteze la Paris" (Theses and antitheses in Paris) and then "Actualitatea culturală românească" (Romanian cultural news), from 1967 on. Most of her radio chronicles, that had a huge impact in the Romanian literary field for almost 3 decades, came out in the '90s (1990-1996) by Humanitas Publishing, in 6 volumes. Although her essential contribution to the functioning of the critical and democratic spirit in the Romanian literary field during communism had been repeatedly underlined by the most important critics and historians after 1989, her work has not yet been thoroughly analyzed with respect not only to her literary and public influence, but also to her theoretical principles and bearings. Since the 'trademark' of her critical activity had always been the direct reaction to the most recent position takings in the literary field, a contextualizing of her work seems all the more necessary and relevant.

The present paper endeavors such an analysis of her place within the Romanian historiographical tradition represented by such personalities as E. Lovinescu and G. Călinescu. I will be focusing on the historiographical, and not just the critical tradition (though the two discourses are interrelated, especially during the first half of the 20th century) because the most relevant stake in Monica Lovinescu's battles is the survival of the interwar tradition and its rituals of normality; also because, while writing and performing her chronicles for Radio Free Europe, she is acting in the historical-literary field in a direct manner, by influencing opinions and prompting attitudes from various groups that were engaged in the aesthetical-ideological debates of the time.

The reception of Monica Lovinescu's literary critical work after 1989 generally emphasized her ethical stance and her 'outsidedness' to the Romanian

literary field (both valued either positively or negatively). Thus several histories of Romanian literature that came out after 2000 evaluate her critical action as a form of direct and effective reaction to the developments under way in her home country, from the 1960s on. Alex Ștefănescu¹ compares her role in establishing literary and ethical hierarchies to that of a supreme court of justice, as she was highly respected in the avant-garde circles.

For Nicolae Manolescu², her friend and fellow militant for literary autonomy, her criticism is to be placed in an almost transcendental perspective (“Noi toți am ascultat-o cu sfințenie”³; “un cronicar literar devenit legendă vie”⁴). Yet the following lines of the chapter dedicated to Monica Lovinescu in his *Istoria critică a literaturii române* take a certain distance since Manolescu considers the ethical turn as decisive in her literary judgments. These judgments function complementarily to those expressed by the critics who actually lived in Romania during communism: Monica Lovinescu’s analyses deal especially with the content of the literary works and with the socio-political context, “acordând o mai mică atenție artisticului”⁵. Though highly appreciative, Manolescu’s tone becomes ambiguous as he underlines her moral stance and the documentary value of her criticism. He makes recourse to the long-employed metaphor of the mirror that points to a realistic method and vision not quite prized by the author of *Arca lui Noe*⁶ (where the category of the Doric applies to the first and most unrefined stage of novelistic technique): “Ne privim în ele [cărțile ei] ca într-o oglindă, care nu ne arată totdeauna nici cum am dori, nici cum ne închipuim, dar din această imagine, care ne vine de departe, confruntată cu dramatica noastră experiență personală, învățăm să ne cunoaștem mai bine.”⁷

Though unfair, trivial, and failing to recognize the sense of her criticism, Marian Popa, a left-wing ideological adversary of Monica Lovinescu’s, comments upon the same dominant principles in her chronicles: the ethical criterion and the militant stance⁸.

¹ Alex. Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000* (History of Contemporary Romanian Literature), Bucharest, Mașina de scris, 2005, p. 697. Unless otherwise specified, all the translations from Romanian are mine.

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (A Critical History of Romanian Literature. 5 Centuries of Literature), Pitesti, Paralela 45, 2008.

³ *Ibidem*, p. 1206. (“All of us had listened to her as to a sacred voice...” - my transl.).

⁴ *Ibidem* (“a literary columnist that became a living legend” - my transl.).

⁵ *Ibidem*, p. 1209. (“paying less attention to the artistic level” - my transl.).

⁶ Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (Noah’s Ark. Essay on the Romanian Novel), Bucharest, 1001 Gramar, 1998.

⁷ Idem, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, ed. cit., pp. 1210-11 (“We look into her books as if they were a mirror that does not always reflect us as we wish, or we fancy ourselves; yet from this image, that reaches us from afar, confronted with our dramatic personal experience, we learn to know ourselves better.” - my transl.).

⁸ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (History of Romanian Literature From Today to Tomorrow), Bucharest, Semne, 2009, Vol. II, pp. 1055-1057.

From a different (ideological) perspective, Cornel Ungureanu, one of the first literary historians to study the phenomenon of the exile in its connections with the literary culture in the home country, praised her involvement in the political battles of the literary field, but adds that “tocmai această implicare sacrificială, în unele cazuri, adevărul estetic al operei. Sau îl așază în paranteze.”⁹

Her position in the literary field seems thus to be distanced from both the avant-garde, aesthetical pole, and the ideological, party-controlled one. The advantages of such a position are certain, if one thinks of Starobinski’s theory of critical reading¹⁰, or, more recently, of Franco Moretti’s concept of ‘distant reading.’¹¹ Monica Lovinescu herself comments on this/ her view in a chronicle from the third volume of *Unde scurte*: the foreigner’s perspective is part of a *contemporary posterity* (also the title of this volume) that explains the failure of Romanian epic literature (with very few exceptions) to stir the interest of the Western reader. This failure is due to the mistaken belief that aesthetic value as such could guarantee literary success, and not the actual circumstances related to context and reception (6 March 1981)¹². Yet one major disadvantage, in a historical perspective, is that such a position (and such an actor in the literary field) has little chances of being appropriated and truly integrated in the intellectual conversation.

The idea that her chronicles represented an alternative both to the official literary ideology and to the aesthetic principles that were structuring the Romanian literary criticism of the time is emphasized by Gheorghe Grigurcu in the entry on Monica Lovinescu for *Dicționarul scriitorilor români*¹³. Grigurcu defends her position against the biased critics and ideologists who, supporting the official party propaganda, accused Monica Lovinescu of stepping aside the aesthetical tradition (thus the argument of the autonomous pole in the field was being turned against her). This blame is perversely constructed since it also implied a denial of the father figure from her part, a refusal of his heritage (expressed by such canonical texts as *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* from 1943, or the volume on “Evoluția criticii literare”, part of his *Istoria literaturii române contemporane*, 1926-1929).¹⁴ Her politicized ethos was actually masking the same aesthetic principle, comments Grigurcu in his attempt to reconcile Monica Lovinescu with

⁹ Cornel Ungureanu, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului* (West of Eden. An Introduction to Exile Literature), Timișoara, Amarcord, 1995, p. 173 (“precisely this involvement sacrifices, in some cases, the aesthetic truth of the literary work. Or brackets it.” – my transl.).

¹⁰ See, for instance, Jean Starobinski, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

¹¹ As illustrated by Moretti’s *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London & New York, Verso, 2005.

¹² Monica Lovinescu, *Unde scurte* (Short Waves), Bucharest, Humanitas, 1990-1996, 6 vols.

¹³ Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (coord.), *Dicționarul scriitorilor români* (The Dictionary of Romanian Writers), Bucharest, Romanian Cultural Foundation, 1998, Vol II : D-L, pp. 764-768.

¹⁴ E. Lovinescu, *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (Titu Maiorescu and His Critical Posterity), Bucharest, Casa Școalelor, 1943; Idem, “Evoluția criticii literare” (Evolution of literary criticism), in *Istoria literaturii române contemporane* (History of Contemporary Romanian Literature), Bucharest, Minerva, 1981, vol. I.

the ‘good’ critics in the country (who practiced, as he admits, only a moderate courage and told partial truths). His reading situates Monica Lovinescu in Maiorescu’s line, setting the direction for a literature that had long lost its course: “M. Lovinescu ilustrează cu prestanță stadiul actual, de conștiință etică, luptătoare, al esteticului, supus unor primejdii fără precedent. E vorba de evoluția firească a ideii autonomiei esteticului într-un context nou, în care pericolele apar atât din afară, cât și pe propriul teritoriu.”¹⁵ Tempting as it may be to reinsert her criticism in the ‘right’ tradition, one has to be careful not to misinterpret in this process certain key passages in her chronicles that reveal a slightly, but significantly different view. Even Grigurcu, one of the keenest commentators of her work, reduced the singularity of such a stance by calling it ‘alternative’ with no further determinations.

I propose then to look into some of Monica Lovinescu’s position takings regarding her relation with this aesthetical tradition and her analytical criteria.

The direct references to E. Lovinescu and G. Călinescu in her critical work and also in her diaries are scarce. As the reader advances on the temporal line, they become even scarcer. Certainly there are different reasons for this reluctance: discretion, a good education, and/ or the will to make her own way would explain her refusal to write about the father; while Călinescu, who had been her teacher at the university, is regarded partly with admiration for his work published before World War II, partly with disappointment for his ethical compromise after that. (The differences and disputes between the two critics must have played a part as well.) She places Călinescu in the interwar literary field, when he gave his major contribution to Romanian literary criticism and historiography. Several times she deplores the fact that his impressive *Istoria literaturii române...* was not reprinted; this should happen not in order to refuel the cult around Călinescu (the exaggerations of which she ironically signaled), but because it is a scandal that the work of one of the most original writers in our literature¹⁶ is not actually read by the general public. Anyway both of them (though one more than the other) are representative for a literary epoch characterized by normality and civility, an epoch which Monica Lovinescu regards with profound nostalgia being at the same time acutely conscious of its break with the present.

The most valuable feature of the literary tradition that started with Titu Maiorescu and included (in E. Lovinescu’s account) both E. Lovinescu and G. Călinescu is the prevalence of the aesthetical criterion in the critical judgment. This criterion was part of a constellation of professional options that included the impressionistic style in the footsteps of Anatole France, Jules Lemaître or Émile

¹⁵ Gh. Grigurcu, in Zăciu et al., *op. cit.*, pp. 767-8 (“M. Lovinescu autoritativ ilustrează stadiul actual în istoria esteticului, în împrejurări neprevăzute, periculoase. Este stadiul evoluției conștiinței etice. Aceasta este o evoluție naturală a ideii autonomiei esteticului într-un nou context, în care amenințările provin atât din exterior, cât și din interiorul propriu.” – my transl.)

¹⁶ As she calls him in *Unde scurte*, vol. II, p. 103.

Faguet, the preference for the chronicle genre in criticism, and the encyclopedic view on literary history.

From all these, Monica Lovinescu seems to have prized only the form of the short essay (literary chronicle). Surely this choice can also be explained by the constraints of the radio broadcasting. M. Lovinescu's critical essays were written in order to be read and listened, not to be published (before 1989, a small selection of them was published by an exile press in Madrid, in 1978, with very limited circulation). To be concerned with her published work must have seemed preposterous to M. Lovinescu at that time; she sounded a note of despair and bitter irony when writing on the writer's compromise for the sake of the work: "să mă mai întreb de ce scena aceasta, ca și *Requiemul* Annei Ahmatova, ca și paginile de memorii ale Nadejdei Mandelștam îmi revin în minte ori de câte ori aud un scriitor sau altul din România explicându-și demisiile, concesiile sau chiar laudele aduse la Curte prin necesitatea de a-și vedea opera – singura ce contează – publicată?"¹⁷. If her criticism is important as part of Romanian literary history under the communist regime, it is so due to its documentary value *and* also through the critic's involvement in the field as producer of literary history. I am referring here mostly to the institutional history of literature, to the representation of the various positions and trajectory changes that dynamize the literary life of a period, according to Pierre Bourdieu's theory¹⁸. The critic as historian pays attention to the emergence of new trends, to the signs of involution of a certain manner, etc. This attention does not for a moment lose sight of the ethical or political implications of such phenomena. And this institutional history is not unrelated to the immanent, 'aesthetical' history of the evolution of forms, genres, etc.

The similarities with the interwar masters in terms of style or literary manner are obvious but superficial. Monica Lovinescu has the ability to select the dominant quality of a literary work or a writer, the so-called *qualité maîtresse* valued by the impressionist critics: Mihai Beniuc incarnates the type of the police informer¹⁹ ("câine de pază și auxiliar al securității"); "*Marele singuratic* de Marin Preda reprezintă prima încercare serioasă de a ne da o carte a Fiului"²⁰; Adrian Păunescu is *the court poet*, a.s.o. More important than these qualities of her writing that recall the vivid style of her forerunners is the feeling of the urgency of action in favour of a dissident writer, or of a protest of the Writers' Union, or the revaluation of a classic or modern writer. Monica Lovinescu embraces the causes

¹⁷ Monica Lovinescu, *op. cit.*, vol. III, p. 194 ("should I ask myself why this scene, and also Anna Ahmatova's *Requiem*, and Nadejda Mandelstam's memoirs come to my mind every time I hear that a writer or another in Romania explains his ethical demise, concessions, or even his homage to the Court by the necessity to see his work published – the only thing that matters?" – my transl.).

¹⁸ Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

¹⁹ Monica Lovinescu, *op. cit.*, vol. I, p. 41 ("watchdog and auxiliary of the *Securitate*" – my transl.).

²⁰ Monica Lovinescu, *op. cit.*, vol. II, p. 17 ("Marin Preda's *The Great Loner* is the first serious attempt to give us a book of the Son" – my transl.).

that are generally ignored, from one reason or another, by her colleagues in Romania (Paul Goma, Dorin Tudoran, to mention only two examples).

Although many chronicles are dedicated to the reception of past writers, or to the intellectual developments in the countries from the Eastern Bloc, or to the latest trends in philosophy, theatre, cinema, or other aspect of the French cultural life, Monica Lovinescu's focus definitely remains on contemporary Romanian literature. This engagement presupposes a strong concern for the ideological battles taking place in the present; a concern that she shares with her father, yet under different political conditions (the period between the 1960s and the late 1980s had marked a strong return of the heteronymous influences on art and literature). So she cannot offer just an analysis of literary forms, but has to reveal the distorted functions of these forms. A hermeneutical reading has to be applied to the mechanisms of literary policies, to gestures and attitudes that have the power of modifying the 'normal' course of literary evolution. For instance, several important essays in *Unde scurte* I lucidly represent and explain the state of the literary field on the verge of liberalization (1961-1964): the rhetoric of commemorations, the revaluation and reprinting of the modernist writers, the practice of exporting only convenient bits and pieces of contemporary literature in carefully planned anthologies, a.s.o. Beyond the official propaganda bracketing the Mangalia party gathering in 3 August 1983, M. Lovinescu reads the signs of a systematic threat for Romanian culture (see *Unde scurte* IV, 23-30 September 1983). And the examples are countless.

An important theme of *Unde scurte* is that of the disease affecting Romanian literature and culture in general. One symptom of this is the proliferation of celebrations ("sărbătorita cronică"²¹). The wannabe realistic literature published in Romania is nothing more than "un strănut în locul unei agonii"²². Before the crucial Writers' National Conference in 1981 she practiced "o radioscopie a structurilor Uniunii"²³. This medical imaginary constructs the image of a literary field that functions as a sick, alienated organism. Its disease is generated by "relativizarea noțiunilor de bine și de rău", as she notes in the foreword to the third volume.²⁴ In order to efficiently react to this, Monica Lovinescu makes no use of the aesthetical autonomy principle (the flag raised by

²¹ Idem, vol. III, p. 19 ("the chronic feautilitis" – my transl.).

²² *Ibidem*, p. 31 ("a sneeze instead of an agony" – my transl.).

²³ *Ibidem*, p. 180 ("a radioscopy of the Writers' Union structures" – my transl.).

²⁴ *Ibidem*, p. 6 ("the constant relativization of the notions of good and evil" – my transl.). See also Eugen Negrici's comment: "Literatura dezvoltată sub guvernare totalitară nu ar putea fi închipuită decât ca un soi de teren al anomaliilor stilistice, cu excrescențe, formațiuni insidioase, multiplicări stranii, deformări vicioase, concrescențe defensive." ("The literature that has developed under a totalitarian government could only be pictured as a field of stylistic anomalies, with sick growths, insidious formations, strange multiplications, vicious deformities, defensive concrescences" – my transl.). In Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române* (The Illusions of Romanian Literature), Bucharest, Cartea Românească, 2008, p. 51.

the Romanian critics and writers to justify their lack of reaction or diverse forms of compromise). Instead she insists on the necessary ethical stance to be taken. When distinguishing between the two points of view, the tactical one and the truth²⁵, or in the famous parable of the two inks, one used for ‘pure’ literature, the other for the newspaper article²⁶, M. Lovinescu implicitly pleads for the higher adequacy of the ethical criterion in judging a literature that is no longer autonomous. The ethical is not just a detour for the aesthetical, but a standard as such that incorporates critical objectivity (as with E. Lovinescu) and goes beyond it, to the issue of the responsibility of the writer as an individual and as part of a collective body.

Such a critic has little reason for optimism: “Prima reacție la logocrația de la congres a fost să nici n-o mai comentăm. Însă una din primejdiile majore ale limbajului ideologic – în repetitivitatea sa nefastă – stă tocmai în resemnarea conternată. (...) Pur și simplu să devenim indiferenți la limbajul ideologic, lăsându-l să vorbească singur. Numai că atunci limbajul acesta ne vorbește pe noi, separându-ne de real. Iată de ce am reacționat totuși.”²⁷ When she celebrates a writer, the motivation is complex and expressed from the prophetic distance of the future hierarchies; quoting from N. Steinhardt (“Curajul (...) – nu-i mai puțin absolut necesar scriitorului decât talentul”²⁸), she comments: “literatura română ar trebui să recunoască în N. Steinhardt pe unul dintre acei (atât de rari) terapeuți răscumpărând, într-un fel de gest aproape sacrificial, demisii, compromisuri, pete.”²⁹

In her writings, Monica Lovinescu provided the Romanian readership with a complex and agonistic representation of the literary field, otherwise threatened by a certain uniformity (albeit constructed in a polarized, dichotomic manner by the autochthonous literary historical narratives). Her fidelity for the ethical principle, while not excluding the intrinsic evaluation criterion of the literary field (often used as an excuse for the lack of the former by Romania-based critics), opens the perspective for the existence of an ethical canon³⁰, all the more necessary in our post-communist context.³¹

²⁵ In *Unde scurte* I, ed. cit., p. 144.

²⁶ *Idem*, vol. III, p. 340.

²⁷ *Ibidem*, pp. 324-5. (“My first reaction to the congress logocracy was no comment. Yet one of the major dangers of ideological language – in its unfortunate repetition pattern – lies precisely in this consternated resignation. To become indifferent to this ideological language, and let it speak for itself. It’s just at this point that this language starts talking in us, separating us from the real. This is why I finally reacted.” – my transl.).

²⁸ *Ibidem*, pp. 344-5 (“Courage is no less necessary for a writer than his talent.” – my transl.).

²⁹ *Ibidem*, p. 346. (“Romanian literature should recognize in N. Steinhardt one of its so rare therapists that redeem demises, compromises, stains, through a kind of gesture that is almost sacrificial.” – my transl.).

³⁰ Discussed by Sorin Alexandrescu in *Privind înapoi, modernitatea* (Looking Backwards, Modernity), Bucharest, Univers, 1999, yet with a different focus.

³¹ Camelia Crăciun writes that Monica Lovinescu, “in her weekly columns also constructed a new cultural and moral canon” (“Monica Lovinescu at Radio Free Europe”, in John Neubauer, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter, 2009, p. 288).

REFERENCES

- Alexandrescu, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea* (Looking Backwards, Modernity), Bucharest, Univers, 1999.
- Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- Crăciun, Camelia, "Monica Lovinescu at Radio Free Europe" in John Neubauer, Borbála Zsuzsanna (eds.), *The Exile and Return of Writers from East-Central Europe: A Compendium*, Walter de Gruyter, 2009.
- Lovinescu, E., *Titu Maiorescu și posteritatea lui critică* (Titu Maiorescu and His Critical Posterity), Bucharest, Casa Școalelor, 1943., "Evoluția criticei literare" (Evolution of literary criticism), in *Istoria literaturii române contemporane* (History of Contemporary Romanian Literature), Bucharest, Minerva, 1981, vol. I.
- Lovinescu, Monica, *Unde scurte* (Short Waves), Bucharest, Humanitas, 1990-1996, 6 vols.
- Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (A Critical History of Romanian Literature. 5 Centuries of Literature), Pitești, Paralela 45, 2008, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc* (Noah's Ark. Essay on the Romanian Novel), Bucharest, 1001 Gramar, 1998.
- Moretti, Franco, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, London & New York, Verso, 2005.
- Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române* (The Illusions of Romanian Literature), Bucharest, Cartea Românească, 2008.
- Popa, Marian, *Istoria literaturii române de azi pe mâine* (History of Romanian Literature From Today to Tomorrow), Bucharest, Semne, 2009.
- Starobinski, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.
- Ștefănescu, Alex., *Istoria literaturii române contemporane, 1941-2000* (History of Contemporary Romanian Literature), Bucharest, Mașina de scris, 2005.
- Ungureanu, Cornel, *La Vest de Eden. O introducere în literatura exilului* (West of Eden. An Introduction to Exile Literature), Timișoara, Amarcord, 1995.
- Zaciu, Mircea; Papahagi, Marian; Sasu, Aurel (coord.), *Dicționarul scriitorilor români* (The Dictionary of Romanian Writers), Bucharest, Romanian Cultural Foundation, 1998, Vol. II : D-L.

The research was undertaken with the support of project *Științele socio-umaniste în contextul evoluției globalizate – dezvoltarea și implementarea programului de studii și cercetare postdoctorală*, cod contract: POSDRU 89/1.5/S/61104 cofinanced by the European Social Fund. The paper is part of Oana Fotache's book project with the tentative title *Realismul ca proiect istoriografic. Invenție tipologică și motivație discursivă în istoriile literaturii române (1960-2010)*.

« ILS SONT TOUS MES FILS ! » L'INSTITUTION DU PARRAINAGE LITTÉRAIRE ET LA GÉNÉRATION 1980

MAGDALENA RĂDUȚĂ*

ABSTRACT. *'They are my sons, all of them!'. The mentor figure and the 80 literary generation.* The Romanian literary space of the last communist decade made visible one of the most rapid legitimization trajectories of all literary history: in five years or less, the group of young writers known as the 80 generation make the change from a 'normal' avant-garde to a powerful literary presence. A significant role in that trajectory is played by their mentors, placed in dominant positions of the literary field: critics and university professors, they encourage and support the 80 generation, in an effort to block the influence of the writers close to the communist ideology. The paper proposes an overview of these efforts and tries to analyze their effects in the confrontation between different literary values.

Key words: literary field, literary mentor, generation, cénacle, Romanian communism, legitimization, avant-garde, literary history.

REZUMAT. „*Ăștia sunt băieții mei!*” –*mentorul de cenaclu și generația 80.* Impunerea generației literare 80 urmează unul dintre cele mai rapide trasee din istoria literară românească: în mai puțin de cinci ani, tinerii scriitori ajung, din avangardiști „normali”, figuri puternice, incontornabile, ale spațiului literar din ultimul deceniu comunist. O posibilă explicație a acestui traseu ar putea fi căutată în rolul mentorilor din cenaclurile studențești în care se sudează generația: critici literari influenți și profesori la facultățile de filologie, ei încurajează și sprijină generația 80, într-un efort de blocare a influenței scriitorilor apropiați de polul ideologizat. Articolul de față propune o descriere succintă a efectelor acestor eforturi, în interiorul luptei pentru conservarea valorilor literare specifice.

Cuvinte cheie: câmp literar, mentor literar, generație, cenaclu, comunism românesc, legitimare, avangardă, istorie literară

Tradition d'histoire littéraire oblige, toute démarche biographique inclut un détour sur les « commencements » littéraires d'un auteur : débuts, affiliations et désaffiliations plus ou moins bruyantes aux rédactions des revues, fréquentations des cénacles et cercles littéraires etc. Regardés comme inéluctables, ces commencements

* Professeur assistante au Département d'Études Littéraires, Faculté des Lettres, Université de Bucarest, chercheur postdoctoral à l'Université Babes-Bolyai de Cluj-Napoca. Intérêts de recherche : sociologie littéraire, histoire de la littérature roumaine, histoire de la presse. E-mail: magdalena.raduta@litere.ro.

sont cependant considérés par l'histoire littéraire autonomiste comme appartenant à un trajet « de vie » et non pas « de l'œuvre ». Ce sont seulement les partisans de la soi-disant lecture externe qui se permettent une approche qui rend visible la logique de légitimation comme accumulation du capital symbolique¹ et le recours aux valeurs dites spécifiques de l'espace littéraire : désintéressement affiché, dénégation assumé de toute croyance autre que le jeu gratuit de l'art .

On choisit comme point de départ d'une analyse assez succincte un cas de figure de l'histoire littéraire récente : la génération 80 et son trajet d'imposition dans la dernière décennie communiste. Son *succès* (lu comme consécration et reconnaissance par les pairs) est, vingt ans après, indiscutable. Dans une lecture externe, ce qui ferait le noyau d'analyse sera le point de différenciation parmi les groupements de nouveaux entrants : leurs imposition spectaculaire puisque tellement rapide, leurs effets de coagulation autour du pôle peu idéologisé du champ littéraire, le statut ambigu d'avant-gardistes qui reçoivent la bénédiction des notables.

Le trajet d'imposition des membres de la génération 80 inclut, selon nous, trois étapes essentielles : la cohésion autour des cénacles étudiantins, le début en volume et les prix littéraires. Une voie complète vers la légitimation, qui s'achève dans une décennie, avec un pic de rapidité autour des années 1979-1982. C'est une légitimation très rapide, qui dépasse le rythme de vieillissement social traditionnel : la reconnaissance par le pôle dominant, démontrée à travers les prix littéraires, ne survient d'habitude dans un intervalle temporel tellement réduit. Cela confère au mouvement des quatre-vingtistes une position à part à l'intérieur du paradigme avant-gardiste : leur rapide légitimation pourrait être mise en relation avec le rôle de leurs mentors, avec la spécificité du sous-champ éditorial de l'époque et la popularité des formes de sociabilité littéraire. La stratégie éditoriale mise au point par « les jeunes loups », nom de guerre de la nouvelle vague, inclut les plus diverses modalités pour conquérir une place plus forte dans le champ littéraire de l'époque. Ils utilisent la politique assez restrictive qui dominait le sous-champ des maisons d'édition pour dépasser les termes imposés par les éditeurs et par la censure et pour arriver à un degré plus fort de reconnaissance dans le champ. Le début en volume est, selon les lois du champ, la plus importante marque d'appartenance au métier, le signe de légitimation qui confère le droit de se revendiquer comme tel. Être écrivain c'est, en fin de compte et dans une logique strictement sociologique, « avoir écrit des livres » ; le début consacre ce signe

¹ Pour les références et les commentaires suivants, on utilisera surtout le plus important livre de Pierre Bourdieu sur la question, *Les Règles de l'Art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, sans négliger la réflexion faite tout au long de l'œuvre du savant français. On prendra également en discussion les commentaires critiques apportés par la pléiade de chercheurs français du domaine, surtout les opinions vraiment pertinentes de Bernard Lahire, dans *La Condition Littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006, contre la réduction des individus à leur statut d'«agent du champ littéraire ». Voir également Michael Einfält, Joseph Jurt (éd.), *Le texte et le contexte. Analyse du champ littéraire français (XIX^e et XX^e siècles)*, Berlin, Arno Spitz, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2002.

d'appartenance et confère la légitimité pour proclamer une place parmi des pairs : « Parvenir, objectivement, à la publication, c'est ce qui signe le passage de l'écrivain à l'écrivain, ouvrant la possibilité de dire 'je suis écrivain' sans trop risquer le désaveu de l'autrui ou – pire – de soi-même. Car c'est seulement dans ce moment crucial où l'on est publié que se rejoignent les trois moments de l'identité : l'auto-perception (se percevoir comme écrivain), la représentation (s'exposer comme tel) et la désignation (être reconnu par autrui) »².

Par le premier livre publié, les membres de la génération 80 arrivent à légitimer encore plus leur présence dans le champ littéraire : commencé comme un mouvement étudiantin qui prenait forme dans les cercles des jeunes philologues et qui possédait beaucoup de traits d'un mouvement *underground*, la littérature des quatre-vingtistes entre, à travers leurs livres, dans le jeu « adulte », dans le circuit littéraire normal. Ils ne sont plus regardés comme des étudiants qui jouent à la littérature dans des mansardes des facultés, même si les cénacles continuent leur activité. Pour les jeunes loups, les volumes collectifs venaient renforcer l'image soudée perpétuée pendant leurs prises de positions dans les revues étudiantines.

Au cas du groupe bucarestois, les volumes³ étaient ouverts par des présentations des mentors de cénacle. Naturellement élogieuses, les textes d'ouverture apportent encore une fois l'image des jeunes écrivains unis par « la manière commune de faire et de comprendre la poésie »⁴ et par « des préoccupations et des manières d'écriture [qui] convergent vers une étape tout à fait nouvelle dans notre prose »⁵. Les verdicts des deux mentors sont catégoriques : les jeunes auteurs inclus dans les volumes font, vraiment, preuve de rupture avec tout ce que l'on avait écrit auparavant dans la littérature roumaine. Les poètes, eux, écrivent sensiblement *autre chose* que les poètes d'avant : « il y a plein de différences entre leur poésie et la poésie de leur prédécesseurs pour soutenir l'idée d'un changement de génération littéraire »⁶. Les prosateurs sont soigneusement placés par Crohmălniceanu (qui, de sa longue expérience, savait bien que les ruptures doivent être adoucies pour s'assurer un parcours sans accidents) dans la prolongation d'une tradition de la prose courte, mais avec des accents particuliers qui rendent autonome le profil du groupe : « on est tous les témoins d'une ressuscitation du genre [de la prose courte] qui végétait depuis longtemps [...]. Le phénomène se répète, mais cette fois-ci sous une forme tout à fait différente. Les réalités de la vie contemporaine sont non seulement découvertes par les écrivains, mais assumées, également. [...] A la suite,

² Natalie Heinrich, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000, p. 7.

³ Mircea Cărtărescu, Traian T. Coșovei, Florin Iaru, Ion Stratan, *Aer cu diamante* (L'air diamanté), Bucarest, Éditions Litera, 1982 ; Bogdan Ghiu, Ion Bogdan Lefter, Mariana Marin, Romulus Bucur, *Cinci* (Cinq), Bucarest, Éditions Litera, 1983 ; *Desant 83* (Assaut 83) – *prose courte par 16 jeunes auteurs*, Bucarest, Éditions Cartea Românească, 1983.

⁴ N. Manolescu, *Bilete de papagal* (Billets de perroquet), préface du volume *Aer cu diamante*, éd. cit., p. 5.

⁵ Ov. S. Crohmălniceanu, préface du volume *Desant 83*, éd. cit., p. 6.

⁶ N. Manolescu, *ibidem*.

les jeunes prosateurs se distinguent par une désinvolture symptomatique dans la présentation des mécanismes, parfaites ou défectueuses, de la dynamique sociale »⁷.

La plupart de jeunes auteurs inclus dans les volumes collectifs n'étaient pas débutants au propre sens du terme : tous les poètes de l'*Air diamanté* avait déjà un livre paru (et Coșovei même deux) ; parmi ceux de *Cinq*, Mariana Marin avait elle aussi publié un volume individuel en 1981. Dans le groupe de prosateurs, Mircea Nedelciu, Sorin Preda, Nicolae Iliescu, Constantin Stan avaient déjà publié des romans et des recueils de prose courte avant décembre 1983, la date de parution de l'*Assaut* ; Lefter et Cărtărescu figuraient dans les autres volumes collectifs, avec des poèmes.

On ne se trouve donc proprement dit devant un début en groupe, plutôt devant une nouvelle manifestation de l'esprit commun né dans les cénacles, devant une reprise de la mise en vedette comme noyau principal de la génération. La réception critique des volumes collectifs bucarestois légitime en effet les groupes des cénacles de Luni et Junimea comme les principaux représentants de la génération. Le vocabulaire des premières chroniques est extrêmement belliqueux : on parle d'un débarquement, d'un assaut militaire, d'une attaque en force. La fin de la préface de Crohmălniceanu justifie en fait cette tournure « de guerre » : la critique concluait sa présentation avec un très fort « attaquez ! »⁸.

Pour les groupes de province, l'imposition se fait dans une manière moins forte, mais également décisive ; la pratique des volumes collectifs s'y maintient, tout comme les concours de début et les cahiers des débutants. Entre 1977 et 1988, les maisons d'éditions Dacia de Cluj, Junimea de Iași et Facla de Timisoara assurent presque 33% du total des apparitions des volumes de début.

L'image de cette offensive qui, tout au long du 9^{ème} décennie, est menée par les jeunes loups de la génération n'est pas complète si on oublie le nombre important des prix littéraires décernés aux jeunes auteurs. Leur légitimité dans le champ s'accomplit par ce signe de distinction qui est le prix d'une institution littéraire ; leurs positions deviennent plus fortes à travers cette reconnaissance par les pairs et, plus important, par les instances qui établissent le canon et les valeurs spécifiques. Les jurys de l'Union des Écrivains et des associations régionales, des revues et des festivals, de l'Union de la Jeunesse Communiste, des maisons d'éditions de Bucarest ou de province confèrent aux lauréats la ultime raison pour achever leur légitimation : le prix. Ils sont reconnus comme les représentants de la nouvelle manière de faire la littérature, ils sont acceptés comme tels et promus comme les meilleurs.

Les « jeunes loups » ont l'appui direct et ouvert des critiques littéraires qui possèdent le plus de capital symbolique, qui établissent la liste canonique et qui sont simultanément leurs mentors dans les cénacles et les revues littéraires.

⁷ Ov. S. Crohmălniceanu, *ibidem*.

⁸ Mihai Coman, « Micul desant » (Le petit débarquement), in *SLAST*, n^o. 3 (121)/1984 ; Dan C. Mihăilescu, « Asaltul narativ » (L'assaut narratif), in *Contemporanul*, n^o. 7/février 1984 ; Dan Radu Stănescu, « Proza scurtă la ora adevărului » (La prose courte à l'heure décisive), in *Viața românească*, n^o. 3/mars 1984.

En situation de début, le parrain garantit pour cet anonyme qui est le jeune écrivain la présence de la croyance, de l'*illusio* – il fait le premier geste de présentation et d'investiture, il assure l'inscription d'un nom inconnu dans un espace familier pour les deux, mais ouvert seulement pour un seul, le mentor. Contrairement à l'agent double (éditeur, galeriste etc.), le parrain n'a comme spécificité de position la double logique (stimuler la croyance du producteur dans l'« art pur » et veiller simultanément à ses propres intérêts économiques) ; il se soumet à la logique de la reproduction (idéalement, intégrale) de ses croyances et de ses valeurs à l'intérieur d'un espace littéraire où il détient la position dominante ; et c'est cette même volonté de reproduction qui renforce sa position dominante.

Si le poids littéraire de la génération naissante est mis par N. Manolescu (en 1978, dans une interview prise par un membre actif de son cénacle) sous le signe de la probabilité - « vous et vos collègues, nés dans le moment même de notre début, pourriez être les premiers représentants d'une autre galaxie que nous rencontrons aujourd'hui dans les espaces de l'histoire littéraire »⁹, ses interviews futures ponctuent l'évolution du processus de réception de la jeune littérature. Quatre années après l'annonciation de cette grande promesse littéraire, les anciens étudiants sont maintenant « poètes de talent, auteurs de bons livres et lauréats de prix littéraires »¹⁰. Enfin, dans une déclaration de l'année suivante, le mentor de la génération 80 a déjà l'image complète de l'imposition, mais il est également conscient des difficultés surmontées par ses jeunes émules : « Dans la littérature, l'arrivée d'une génération nous surprend toujours. (...) C'est éblouissant comme la réaction la plus fréquente semble être la peur : non, dit tout le monde, ce n'est pas possible, ce n'est pas une génération, c'est seulement une ... promotion littéraire, tout au plus ! Comme si le tabou linguistique pourrait chasser le danger, le diable ! »¹¹. Pour l'autre mentor du cénacle, Ovid S. Crohmălniceanu, le moment d'apparition d'un volume collectif avec les proses de ses étudiants est le jour de la confession d'une paternité : « Mais oui, ils sont tous mes fils ! Je suis devenu père à 62 ans et, qui plus est, j'ai une nombreuse progéniture et elle me rend complètement fier ! »¹².

Dans leur trajet d'imposition, les jeunes écrivains de la génération arrivent à également connaître la célébrité par un effet de distorsion dû au caractère modifié du champ littéraire communiste. Vus comme proches du groupe des écrivains désengagés, qui ne participent pas au bruyant étalage de nationalisme et

⁹ Interview dans *Amfiteatru*, n° 5 (149)/1978, p. 10.

¹⁰ *Ateneu*, an XIX, n° 7/octobre 1982, p. 2-3. Le titre de l'interview est presque aussi riche en significations que les déclarations directes du critique : « Notre devise à nous, tous ceux qui s'occupent de la jeune littérature, devrait être 'la valeur avant toute chose' ».

¹¹ Interview par Gh. Grigurcu, dans *Familia*, an XIX, V^e série, n° 31 (120)/mars 1983, p. 9. La citation qui donne le titre a toujours un certain poids allusif pour le lecteur de l'époque : « Le talent et le caractère sont la même chose dans chaque métier qui implique la conscience morale ».

¹² Interview dans *Tribuna*, n° 14/5 avril 1984, p. 5.

d'enthousiastes louages pour le parti et pour son dirigeant, ils deviennent très tôt – à partir de 1981, comme on comprend de la recherche dans les archives de presse – cible des attaques du groupe des protochrones, réuni autour de E. Barbu. En conflit direct et ouvert avec le camp de la critique esthétisante à cause du scandale du plagiat dénoncé par N. Manolescu¹³, le groupe choisit comme cible les jeunes poètes et prosateurs des cénacles de Bucarest, premièrement à cause de leurs mentors. Les jeunes loups entrent donc dans cette lutte par une voie indirecte, mais une fois y entrés, ils n'en ont qu'à gagner. Etre injurié par la *Săptămâna* est une vraie chance pour l'accumulation de capital symbolique dans le champ : c'est le plus important signe que l'on se trouve dans le « bon camp », celui opposé aux communistes.

Dans des rubriques comme *La semaine en bref*, *Chronique de librairie* ou *ABC*, les vers des jeunes poètes sont cités comme des curiosités et des faits divers censés amuser le grand public – d'ailleurs, la première rubrique a ce caractère de sottisier hebdomadaire. La poésie de Cărtărescu, par exemple, est désignée sous l'étiquette de « somme de platitudes et de banalités, délire verbal complètement délabré d'un petit velléitaire spécialiste de l'argot à quatre sous »¹⁴.

La campagne des représentants du pôle idéologisé contre la jeune génération en ascension ne se résume guère aux attaques de *Săptămâna*. Un supplément littéraire de l'organe central de presse de l'Union de la Jeunesse Communiste, supplément connu sous l'abréviation de SLAST (Supplément Littéraire Artistique de *Scânteia Tineretului*) commence au milieu des années 80 les attaques contre les quatre-vingtistes. L'accusation principale : leur « textualisme », coupable de cosmopolitisme et d'éloignement de vrais problèmes de la littérature actuelle. L'accusation de textualisme est le début de complications pour les quatre-vingtistes : « Après quelques chroniques littéraires où on était désigné sous l'étiquette de textualiste, c'était le tour de *Săptămâna*, avec une pluie d'injures et puis, comme par magie, on avait des difficultés à la publication. C'était comme une tache au dossier, cette étiquette. »¹⁵

Les rencontres dans des cénacles et leur position proche du pôle anti-idéologique ont transformé les membres de la génération en cibles des services de sécurité roumaine. Aux yeux des services secrets, même se rencontrer pour lire des poésies est subversif et dangereux. Après la dissolution du cénacle de Lundi, des informateurs participent régulièrement aux réunions du cénacle du complexe estudiantin Tei, où les quatre-vingtistes avaient trouvé un substitut du cénacle de la

¹³ Dans un article de la revue *România Literară* (n° 2/janvier 1979), N. Manolescu dévoile le multiple plagiat d'E. Barbu d'après les mémoires de K. G. Paustovski *Temps de jadis*, d'Ilya Ehrenbourg (le IV^e volume de *Les gens, les années, la vie*), les souvenirs de M. Koltsov et quelques fragments de romans d'A. Malraux et Hemingway. Le procédé et l'écrivain sont publiquement désavoués par l'Union des Écrivains. À la suite, Eugen Barbu perd sa position dans le Comité Central du PCR.

¹⁴ ABC, anonyme, dans *Săptămâna*, n° 30 / juillet 1989, p. 4.

¹⁵ Interview de M. Nedelciu, dans *Interval*, no. 4 / 1998, p. 18.

faculté des lettres. Selon les notes informatives, les discussions du cénacle et les créations lues étaient aussi subversives et « contre l'ordre de l'Etat » comme dans l'ancien cénacle de Manolescu :

« Dans la deuxième réunion du cénacle on allait lire une pièce de théâtre de Matei Visniec, qui, selon nos informations, avait déjà réveillé l'intérêt des gens de lettres par la présentation de la vie comme *une prison*, une *cellule*. Parmi les participants on affirme (Elena Stefoi) que la dissolution du Cénacle de Lundi n'a rien signifié, que ce nouveau cénacle sera mieux organisé et 'défendu de n'importe quel premier venu', il sera donc plus compact. On apprécie de plus (I. Grosan) que dans l'avenir on va assister à une multiplication des cénacles. »¹⁶

Les rapports des informateurs soulignent toujours la présence des jeunes dans la proximité du groupe de Manolescu – jeunes « élitaires », « non-conformistes » et « désengagés » :

« On détient des informations sur les intentions du groupe réuni autour de la revue *România Literară* : ils veulent [...] influencer la jeune génération d'écrivains et accréditer dans son milieu l'idée de l'existence d'une obstruction envers leur tentative de s'affirmer, obstruction venue de la part des officialités. Ils envisagent à ce but l'utilisation du cénacle *Confluences*, dont les mentors sont considérés Nicolae Manolescu et Ov. S. Crohmălniceanu. »¹⁷

« Parmi les créateurs littéraires de Timisoara, à la suite de l'influence négative du poste Libre Europe et dans le contexte des mécontentements envers quelques personnes de la direction de l'Association des Écrivains, on exprime souvent des opinions non – réglementaires du point de vue politique [...] : ils réunissent autour d'eux un groupe de jeunes écrivains négativistes – quelques-uns dont les créations ont été élogieusement commentées par le poste Libre Europe – qui se sont ralliés aux groupements soi-disant *élitaires* de Bucarest »¹⁸.

« A la suite du décès de George Ivaşcu, ancien directeur de la revue *România Literară* [...] quelques rédacteurs et collaborateurs permanents ont commencé des manœuvres pour gagner l'indépendance dans la rédaction du sommaire, en mettant l'accent sur la dimension esthétique, comme l'ancien directeur l'aurait voulu. Ils cherchent également des solutions pour réduire les matériaux politiques au contenu engageant ou d'hommage pour les moments-clé de notre histoire contemporaine. Les plus actifs dans ces manœuvres sont Nicolae Manolescu et Mircea Iorgulescu. Parmi les changements voulus on peut compter : [...] publier périodiquement les opinions de jeunes écrivains (Cristian Moraru, Ion

¹⁶ Note informative, 27 février 1984. ASRI Fond D, dossier n°. 10962, vol. 11, f. 262. Cité par Mihai Pelin (coord.), *Cartea Albă a Securităţii* (Le livre blanc de la Securitate), Bucarest, Éditions Presa Românească, 1996, p. 295.

¹⁷ Note informative, 9 juillet 1981. ASRI Fond D, dossier n°. 10966, vol. 3, f. 58-59. Cité par Mihai Pelin (coord.), *op. cit.*, p. 220.

¹⁸ Note informative, 4 mai 1983. ASRI Fond D, dossier n°. 10962, vol. 6, f. 14. Cité par Mihai Pelin (coord.), *op. cit.*, p. 275.

Bogdan Lefter, M. Nedelciu, T. T. Coșovei) pour qu'ils soutiennent ainsi les idéaux de leur génération et la littérature désengagée qui les a déjà consacrés ; sélectionner et soutenir des étudiants talentueux de la faculté des Lettres pour publier des matériaux dans le nouveau profil de la revue »¹⁹.

Dans une logique d'analyse externe contextuelle, ces rapports et notes informatives sont explicables par un mécanisme de légitimation inverse, un effet auroral d'accumulation de capital symbolique qui dérive de ces attaques. C'est le voisinage qui contribue à l'imposition des membres de la génération 80 en tant que génération anti-communiste : les attaques contre leur littérature se succèdent sur le même ton et presque avec les mêmes adjectifs que les attaques contre les « grands adversaires » du régime, également littéraires et politiques : les critiques esthétisants, la politique américaine et ouest-européenne pour les droits de l'homme, les dissidents roumains, les émissions du poste de radio Free Europe.

REFERENCES

Corpus :

- Cărtărescu, Mircea; Coșovei, Traian T.; Iaru, Florin; Stratan, Ion, *Aer cu diamante* (L'air diamanté), Bucarest, Éditions Litera, 1982.
- Coman, Mihai, « Micul desant » (Le petit débarquement), in *SLAST*, n° 3 (121) / 1984.
- Crohălniceanu, Ovid S., interview dans la revue *Tribuna* n° 14/5 avril 1984.
- Ghiu, Bogdan; Lefter, Ion Bogdan; Marin, Mariana; Bucur, Romulus, *Cinci* (Cinq), Bucarest, Éditions Litera, 1983.
- Manolescu, Nicolae, interview dans *Amfiteatru*, n° 5 (149)/1978.
- Manolescu, Nicolae, interview dans *Ateneu*, an XIX, n° 7/octobre 1982.
- Manolescu, Nicolae, « Talentul și caracterul sunt același lucru în orice profesie care implică o conștiință morală (Le talent et le caractère sont la même chose dans chaque métier qui implique une conscience morale) ». Interview par Gh. Grigurcu, dans *Familia*, an XIX, V^e série, n° 31 (120)/mars 1983.
- Mihăilescu, Dan C., « Asaltul narativ » (L'assaut narratif), in *Contemporanul*, n° 7/février 1984.
- Nedelciu, Mircea, interview dans *Interval*, no. 4 / 1998.
- Pelin, Mihai (coord.), *Le livre blanc de la Securitate. Histoires littéraires et artistiques, 1969-1989*, Bucarest, Éditions Presa Românească, 1996.
- Stănescu, Dan Radu : « Proza scurtă la ora adevărului (La prose courte à l'heure décisive) », in *Viața românească*, n° 3/mars 1984.
- *** *Desant 83* (Assaut 83 – prose courte par 16 jeunes auteurs), Bucarest, Éditions Cartea Românească, 1983.

¹⁹ Note informative, juillet 1988. ASRI Fond D, dossier n° 10966, vol. 14, f. 80. Cité par Mihai Pelin (coord.), *op. cit.*, p. 389.

Références critiques :

Bourdieu, Pierre, *Les Règles de l'Art*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

Heinich, Natalie, *Etre écrivain. Création et identité*, Paris, Éditions La Découverte, 2000.

Lahire, Bernard, *La Condition Littéraire. La double vie des écrivains*, Paris, Éditions La Découverte, 2006.

Cette recherche a été financée par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 et co-financée par le Fonds Social Européen dans le cadre du projet de recherche POSDRU/89/1.5/S/61104: „Les sciences socio-humaines dans le contexte de l'évolution globalisée – développement et implémentation du programme d'études et de recherche postdoctorale”.

MAL D'OMBRE: A SURREALIST INTERPRETATION OF THE GOTHIC FILM MALOMBRA

BALÁZS IMRE-JÓZSEF*

ABSTRACT. *Mal d'ombre: a Surrealist Interpretation of the Gothic Film Malombra.* The paper analyses a 1947 text written by the Romanian Surrealist Group (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost) in French, *Eloge de Malombra – Cerne de l'amour absolu (Malombra, aura of absolute love)*, inspired by the film *Malombra* made in 1942 by Mario Soldati. Although the film itself was not a programatically Surrealist work, some connexions to the Surrealist mythology can be traced from it. The article explores the elements of plot and the reasons why the movie was important for the Romanian authors within the context of André Breton's views on the gothic novel.

Key words: castle, fantastic, Antonio Fogazzaro, gothic, involuntariness, Malombra, Mario Soldati, surrealism

REZUMAT. *Mal d'ombre: o interpretare suprarealistă a filmului gotic Malombra.* Lucrarea analizează un text redactat în 1947 în limba franceză de către grupul suprarealist român (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost), intitulat *Eloge de Malombra – Cerne de l'amour absolu*. Textul a fost inspirat din filmul *Malombra* de Mario Soldati, produs în 1942. Deși filmul propriu-zis nu a fost conceput ca o operă suprarealistă, pot fi identificate câteva elemente conexe care sunt prezente și în mitologia suprarealistă. Lucrarea identifică elemente ale narațiunii și câteva motive specifice pentru care acest film ar fi putut să fie important pentru autorii români, interpretarea fiind făcută în contextul concepției lui André Breton despre literatura gotică.

Cuvinte cheie: castel, fantastic, Antonio Fogazzaro, gotic, involuntaritate, Malombra, Mario Soldati, suprarealism

Contexts

The “sinister name” Malombra has a long story in European culture. In 1881, Antonio Fogazzaro published the novel *Malombra*. As a recent article points out, the novel is “a perhaps unique example of an Italian novel of the period whose

* Balázs Imre József is lecturer, PhD at Babeș-Bolyai University, Cluj-Napoca. He published several volumes in Romania and Hungary, in the academic field of the avant-garde and of contemporary literature. He is member of EAM (European Network for Avant-Garde and Modernism Studies) and chief editor of the cultural review Korunk. E-mail: balazsimrejozsef@gmail.com.

inspiration comes primarily from the English Victorian novel and the late gothic”.¹ References in other texts by Fogazzaro include authors like Horace Walpole, Ann Radcliffe, Wilkie Collins, Edgar Allan Poe and books like *Jane Eyre* by Charlotte Bronte. *Malombra* was a success and was soon translated into English and published also in the UK (1896) and the US (1907). In 1942, Mario Soldati’s movie *Malombra* was released (after a first adaptation in 1917, made by Carmine Gallone). In 1947, the Romanian Surrealist Group (Gherasim Luca, Gellu Naum, Paul Păun, Virgil Teodorescu, Trost) published the collective text written in French, *Eloge de Malombra – Cerne de l’amour absolu (Malombra, aura of absolute love)*,² inspired by the film – as they called it: “the involuntarily surrealist film *Malombra*”. This text became an important reference within the bibliography concerning film and surrealism.³ The story of the name could go on with two more Italian films called *Malombra* (1974, 1984), but let us stop here and consider instead the reasons of the surrealists’ fascination with the movie.

There are no direct references within the text about why this film seemed so important for the Romanian authors – there are some hints though about their possible reasons. The title itself speaks about “amour absolu”, which leads us to Breton’s concept of ‘mad love’. The second line of the text also includes a term (“la convulsion de la beauté”) which highlights the links of the text to those of Breton.

Breton promoted himself the British gothic during those years. His most explicit text in this sense is perhaps *Limites non frontières du surréalisme* (Limits not frontiers of surrealism), written in 1938 and published later on also in his volume *La clé des champs* (The Key to the Fields, 1967). Challenging the validity of concepts like “socialist realism”, Breton argues here that the most important task for the art of an epoch is to express its “latent content” rather than its “manifest content”. The key to this content, says Breton, is the fantastic, because of the profound emotions that can emerge from it and that cannot be projected into the real world.⁴ The genre that exemplifies this best is, continues Breton, the English novel of the late 18th century, “le roman noir” – that is, the gothic novel. Breton exemplifies mainly through the same authors as the favourites of Fogazzaro a few decades earlier, and he also highlights the fact that many French and British authors of the 19th century like Victor Hugo, Balzac, Baudelaire, Lautréamont, or earlier on Byron himself shared this interest.⁵

¹ Ann Hallamore Caesar, *Sensation, Seduction, and the Supernatural: Fogazzaro’s Malombra*, in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Eds. Francesca Billiani & Gigliola Sulis, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2007, p. 100.

² „Surréalisme”, Bucharest, 1947.

³ In Paris it was republished by „L’Âge du Cinéma” (1951, 4–5, August–November, 34–36.), an English translation of the text appeared in *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema* (Ed. Paul Hammond, San Francisco, City Lights Books, 2000., 3rd edition, revised and expanded).

⁴ André Breton, *Limites non frontières du surréalisme*, in *Idem, La clé des champs*, Paris, Editions Jean-Jacques Pauvert, 1967, pp. 26–27.

⁵ *Ibidem*, p. 27.

We can conclude that for Breton the gothic is important 1. because of its great potential to appeal to the deepest emotions and thus to become the foundation of a “collective myth”; 2. it deals with the unsolved problems of the past (the phantoms here get an evident psychoanalytical key of interpretation); 3. its archetypal setting within a “castle” which renders specific images and movements of characters to the confrontation of the past.

It is interesting to note also the fact that Breton contextualizes the fascination for the “marvelous” also in a historical sense, noting that authors like Rimbaud or Lautréamont adopted this specific attitude around the year 1870 – in the immediate neighbourhood of the French–German war and of the “proletarian revolution” in Paris.⁶ The late thirties and the war years may seem quite similar to the situation that Breton evoked.

The terms used by the Romanian surrealists in their text also stress on some of these aspects: “the feebleness of memory”, “the future of the past”, the ruins, “determinisms, errors and origins”, remembrance and so on.

The technique of the text is based upon free association: on some scenes and settings of the film, or sometimes even on direct quotations from dialogues – that are recontextualized, of course, in the surrealist text that has elements of poetry, of rhetorical discourse, of essays, of aphorisms. The surrealist perspective shatters the narrative of the movie, and some of the scenes and dialogues gain a greater importance, even a grotesque element that emerges from a symbolic interpretation of some conversations. “Do you remember everything? Everything. I don’t remember a thing. But I know that moment had to come, Cecilia. What a world you lived in. I’m suffocating. The lake can only be seen from the left wing of the chateau.” The quotations from the movie are assembled here in a more or less aleatory way, or, to be more precise, as a collage of dialogues. But this shows in fact that the dialogues between Marina di Malombra and Corrado Silla in the movie are themselves absurd – their words do not meet at all, they belong to different worlds. This (the aspect of the language in some scenes of the film) is perhaps one of the reasons why Luca and his comrades called the movie “involuntarily surrealist”.

Involuntary and necessary

The problem of the term “involuntary” raises the question whether this vision is sustainable or not from a structuralist or poststructuralist point of view where the “intentional fallacy” is to be avoided.

At least two aspects should be considered here though – first, that in the case of surrealists, the “involuntary” and the “unintentional” element are treated in a very specific way, and their connotations are different than those that occur in a pragmatist or rationalist discourse. The concept of “automatism” and the importance of dreams show within the context of the first surrealist manifesto that surrealist

⁶ *Ibidem*, p. 23.

authors expect something different from the realm of the “involuntary” than from the one that can be reached through “intention”. Surrealists claim the importance of interpreting the result of the “involuntary” (the paradox nature of a concept like “the intention of the unintentional” that characterized in a way the early surrealist texts was soon acknowledged by the surrealists), but their interpretations are often just signals and not subject to a rationalizing teleology. The opposite of *rational* is *irrational* in common usage, but surrealists do not claim that the irrational is superior to the rational in an absolute way. They try instead to keep the openness of the rational, or rather to avoid rationalism to close within itself. In this sense, the realm of the surreal is not in opposition with the one of the real, but, we could say in a simplifying way, the real is rather a special aspect of the surreal, being a part of it.

‘Involuntary’ means then, from a surrealist point of view, no ‘mistake’ or ‘naivety’, but a source of inspiration important in many ways. When the Romanian surrealists call *Malombra* an ‘involuntarily surrealist’ film, they just acknowledge the fact that it is not a programmatically surrealist movie, but it is ‘eclectic’ in a way – while some of its images, scenes, characters are integrated within a rather dull anecdotic-melodramatic narrative, there are some “strange” elements that seemed important for the surrealists.

In Mario Soldati’s movie we find a specific attitude at the level of the characters – the attitude of hesitation, of instability towards the ‘supernatural’. Tzvetan Todorov considers this ‘hesitation’ a basic attribute of fantastic literature.⁷ In our case, Marina di Malombra rejects at first the ‘supernatural’ explanations (she moves in for example to the ‘haunted’ room of the castle in spite of the warning of others), then because of chance (or ‘necessary’) happenings she begins to hesitate; then, after an emotional shock she is more and more inclined to accept the irrational explanations, she is driven in by the supernatural and by the total identification with the life story of another person. The viewer of the movie is tempted of course to interpret the facts in a ‘rational’ way, to see the coincidences as an outcome of simple misunderstandings or chance happenings, and Marina as a captive of a maniac worldview. The characteristics of the visual discourse tend to subvert though from time to time the rational narrative.

Some ‘surrealist’ aspects are connected of course to the images of the film. Marina di Malombra comes in the first shots of the film to live with his uncle in a castle near a lake. It is an isolated place that can be reached only by boat, through the lake. It is here that Marina discovers a family secret from the previous generation – that Cecilia, the count’s father’s first wife, was segregated in the castle, ill-treated by her jealous husband, and consequently she died. Marina becomes obsessed with the idea that she is a reincarnation of Cecilia and that she has to take revenge just as Cecilia’s letter that she finds suggests.

⁷ Tzvetan Todorov, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Transl. Richard Howard, Ithaca, Cornell University Press, 1975, pp. 24–40.

The images that precede this discovery stress on the isolation (woman alone in a room, playing the piano, with the rain pouring outside) – suggesting that the most important events are those of the inner world. It is a crucial moment as far as the identification of Marina is concerned – at first, we only see her reflection in the “mirror” of the window: she will gain a new personality by the end of the scene.

The shadows cast forward

A recurrent technique of the movie is the *dédoublement* that is present in the case of almost all events, meetings, or when introducing new characters. The above mentioned example with the reflection in the mirror can be considered such a premonitory technique. In the gothic genre the course of the events usually leads us towards a negative conclusion, so these preparatory signs are shadows rather than the images of an ideal. The mythology of the surrealists has a ‘nocturnal’ basis – they envisage the anti-world of the night as a synonym of the inner world that can be entered with closed eyes.⁸

The ‘apparition’ of Cecilia in the movie is then such a shadow, just like the events predicted in her letter. Corrado Silla is himself present in the castle only through his book at first (the title of the book is *Fantasmî del Passato / Ghosts of the Past*), then he arrives in person, and meets Marina whose handwriting he already knows by then from a letter. The same premonitory structure occurs in the case of the other visitors coming to the castle to see Marina. The arrival of Edith, the nice and caring counterpart of Marina is preceded by the scene where Edith’s father shows Corrado Silla the old photograph of his daughter.

These alter-egos living in a different time range prepare the actual meetings, or rather they contribute to create an atmosphere where the ‘fantastic’ is more easily acknowledged. There is no doubt that these shadows are the ones that are really important for the surrealists; they hope to create the foundations of a new mythology upon such foundations. As Paul Hammond suggests in the preface of his anthology of surrealist writings about the cinema, the romantics and the surrealists had a strong discontent towards the repressive, diurnal light of rationalism, and tried to rediscover the side of the shadows of human existence.⁹

There is a scene in the movie where Edith, Steinegge’s daughter tries to teach Corrado Silla to speak Hungarian. Silla practices the declination of the verb ‘to be’ in Hungarian. He uses correctly the forms of past tense, but he has difficulties to use correctly the verbs in present tense, and Edith corrects him several times. We could see this scene as Edith’s attempt to bring Corrado Silla back to the present tense, away from the influence of Marina di Malombra’s attraction. In the end, Edith fails to do so: Marina connects him to the imaginary

⁸ Didier Ottinger, *Surréalisme et mythologie moderne*, Paris, Gallimard, 2002, pp. 22–23.

⁹ Paul Hammond, *Available Light*, p. 2. *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*, Ed. Paul Hammond, San Francisco, City Lights Books, 2000.

realm of the past. The man disappears in the gap between the two women's attitudes, in the gap of hesitations. He is killed, and the movie ends soon after this. The 'fantastic' nature of the movie, in the sense given by Todorov can be seen then at the level of characters.

"Gothic" settings of the movie must have inspired also the surrealist authors – the "haunted" room of Marina, the uncle's library where he speaks about books as if they were human, the stormy lake, the mysterious cave in a gorge that can be accessed just by boat are such places that (as Breton pointed out) carry meanings of the past and initiate certain types of action.

The above mentioned interpretation of Fogazzaro's novel shows that "there is no living human agency behind the events" in the plot and a strong sense of predestination can be felt.¹⁰ It is true also in the case of the 1942 movie by Mario Soldati. The "presence of the past" is felt strongly: there is something unsolved in the air.

The surrealists do not solve the problem themselves – they just try to find more precise (and more paradoxical) names for it: "lucid hysteria", "consciousness become foreign to itself", "sleepy waterfall", "somnambulism of thought", "encounter in the present of the past", "Malombra, mal d'ombre".

BIBLIOGRAPHY

- Breton, André, *Limites non frontières du surréalisme*, in Breton, André, *La clé des champs*, Paris, Éditions Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- Hallamore Caesar, Anne, *Sensation, Seduction, and the Supernatural: Fogazzaro's Malombra*, in *The Italian Gothic and Fantastic: Encounters and Rewritings of Narrative Traditions*, Ed. Francesca Billiani & Gigliola Sulis, Madison, New Jersey, Fairleigh Dickinson University Press, 2007.
- Hammond, Paul (ed.), *The Shadow and Its Shadow. Surrealist Writings on the Cinema*, San Francisco, City Lights Books, 2000., 3rd edition, revised and expanded.
- Ottinger, Didier, *Surréalisme et mythologie moderne*, Paris, Gallimard, 2002.
- Todorov, Tzvetan, *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, Transl. Richard Howard, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

The research was undertaken with the support of the project Humanistic social sciences in the context of globalized evolution – development and implementation of the postdoctoral study and research programme code POSDRU/89/1.5/S/61104, project that is co-financed by the European Social Fund.

¹⁰ Ann Hallamore Caesar, *ibidem*, p. 102.

L'APPROPRIATION DE L'AVANT-GARDE EN ROUMANIE: ENTRE POLITIQUE ET UTOPIE

ADRIAN TUDURACHI*

ABSTRACT. *Appropriating the Avant-garde in Romania: between Politics and Utopia.* Importing the avant-garde to Romania in 1922 was possible through *Contimporanul*, a publication that stemmed from the socialist tradition at the end of the 19th century. As mediator for the transfer of the avant-garde and its values, such an ideological phrasing would be considered both outdated and inappropriate. The invention of the avant-garde at the beginning of the 20th century came as a response to the disillusionment produced by the progressive utopia and as a violent reaction to the emancipation declared impossible through the *rule of progress*. Even though the socialist direction ventured by *Contimporanul* was only shortly active (between June 1922 and July 1923), it managed to mould themes that were specific to the avant-garde. Essentially, the promotion of this new art was issued through a “civilizing” narrative, with a focus on education and rationalization rather than on the element of surprise. The present study aims at identifying the effects of the blend between the progressive utopia and the avant-garde, with an insistence on two major aspects: firstly, the attempt to avoid the rhetoric of the manifest and the logic of resentment that it advances; secondly, the imaginary implementation of a myth of *friendship*, seen as a non-conflicting solution to the legitimate promotion of the avant-garde values.

Key-words: Romanian literature, the import of the avant-garde, *Contimporanul* (1922-1932), *Contemporanul* (1881-1891), progressive ideology, the manifest and the culture of resentment, the myth of friendship, the Republic of Letters.

REZUMAT. *Aproprierea avangardei în România: între politică și utopie.* Importul avangardei în România a fost făcut în 1922 prin intermediul unei publicații, *Contimporanul*, revendicată de la o tradiție socialistă de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Ca mediu de transfer al valorilor avangardei, o asemenea formulă ideologică era nu numai desuetă, ci și improprie. Invenția avangardei la începutul secolului al XX-lea a fost justificată tocmai de deziluzia în raport cu utopia progresistă, ca revendicare prin violență a unei emancipări imposibile prin "legea progresului". Deși tradiția socialistă asumată de *Contimporanul* nu a fost activă decât într-un interval scurt (între iunie 1922 și iulie 1923), ea a determinat o configurație specifică a temelor avangardei. În esență, propagarea artei noi a fost înscrisă într-o narațiune a "civilizării", subliniindu-se nu rolul surprizei, ci pe acela al educației și raționalizării. Studiul de față își propune să

* Adrian Tudurachi est chercheur dans le cadre de l'Institut de Linguistique et Histoire Littéraire „Sextil Pușcariu” (Cluj-Napoca) et chercheur postdoctoral à l'Université Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca). Il a publié une étude sur l'oeuvre du théoricien roumain Mihail Dragomirescu et a coordonné, avec Ioana Both, un ouvrage collectif sur les rapports entre littérature et identité nationale. Intérêts de recherche : histoire des idées littéraires, poétique historique, expériences esthétiques. Email: adrian.tudurachi@gmail.com.

discearnă efectele acestei întâlniri dintre utopia progresistă și avangardă insistând asupra a două aspecte: mai întâi, încercarea de a evita retorica manifestului și logica resentimentară pe care aceasta o presupune; în al doilea rând, investirea imaginară a unui mit al "prieteniei", văzut ca o soluție non-conflictuală de legitimare a propagării valorilor avangardei.

Cuvinte cheie: literatura română, importul avangardei, *Contimporanul* (1922-1932), *Contemporanul* (1881-1891), ideologie progresistă, manifestul și cultura resentimentului, mitul prieteniei, Republica Literelor.

Le programme progressiste de *Contimporanul*

On tend souvent à oublier le fait que l'appropriation de l'avant-garde en Roumanie s'était faite par la revendication d'une tradition progressiste. La première revue d'avant-garde s'appelait *Contimporanul* (« Le Contemporain », 1922-1932), notamment grâce au titre emprunté à une publication socialiste parue quarante ans plus tôt. Pendant presque une année, de 1922 à 1923, cette volonté d'inscription dans une histoire progressiste locale a été pleinement visible¹. *Contimporanul* renvoyait à son ancêtre socialiste, soit explicitement par des références directes, soit implicitement par l'affiliation idéologique et la politique éditoriale de la publication. Qu'en est-il, dans ces conditions, de la transmission des valeurs d'avant-garde ? Car il est d'emblée évident que le retour vers le passé mobilisé par la revendication d'une tradition obscurcit le sens de l'action avant-gardiste : pour un mouvement légitimé par l'exploration de l'inconnu, un regard régressif est difficile à justifier. Et, en outre, il est douteux qu'une idéologie progressiste établie vers 1880 soit appropriée à un programme d'avant-garde déroulé dans la première moitié du XXe siècle.

On n'a pas encore assez réfléchi sur cette « tradition » qu'avait assumée l'avant-garde au moment de son appropriation roumaine. Ce qui est, sans doute, explicable. L'épisode de 1922-1923 a été assimilé à la longue histoire du côtoiement entre avant-garde et la doctrine gauchiste, dont il faut mentionner les rapports étroits du surréalisme avec le parti communiste à la fin des années '20² ou l'intérêt pour le marxisme de la seconde génération surréaliste au début des années '40. Sans entrer dans le détail idéologique d'une telle histoire, trop importante pour l'espace d'un article, il faut remarquer pourtant que ces engagements gauchistes de l'avant-garde ont eu des résultats sensiblement différents. Si les sympathies communistes des surréalistes roumains ont engendré plusieurs manifestes célèbres

¹ Sur l'engagement progressiste de *Contimporanul* durant l'épisode de 1922-1923 voir aussi le livre de Paut Cernat, „*Contimporanul*” – istoria unei reviste de avangardă (Contimporanul – l'histoire d'une revue d'avant-garde), Bucarest, Editions ICR, 2007.

² Cf. Stelian Tănase (ed.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (L'avant-garde roumaine dans les archives de la Sûreté Nationale), Bucarest, Editions Polirom, 2008.

et une littérature à vocation prolétaire marquée, l'héritage progressiste assumé par la première avant-garde n'a produit que des traductions, une œuvre de vulgarisation et aucun manifeste mémorable. Sur le plan des pratiques, l'épisode de 1922 se qualifie à peine comme illustration de l'action avant-gardiste, tandis que les deux autres moments que j'ai évoqués correspondent à l'épanouissement de l'avant-garde en Roumanie. Si ce n'était que cette différence entre la réussite et l'échec d'une illustration de l'avant-garde, et déjà une investigation serait justifiée.

Il suffit un rappel sommaire des données historiques pour déchiffrer le sens de la tradition progressiste étalée par l'avant-garde roumaine en 1922. La revue *Contemporanul*, la première du nom, a été publiée à Jassy entre 1881 et 1891 par les représentants d'un cercle socialiste. Le titre ne voulait dire seulement l'« actuel » : le « contemporain » comprenait les acquisitions d'un savoir positif, « les grandes théories scientifiques à l'ordre du jour dans les peuples civilisés de l'Occident ». Concrètement, il s'agissait d'un travail de vulgarisation de la recherche scientifique, d'une critique systématique du plagiat menée au nom de la « vérité » mais aussi de l'éducation du prolétariat et de la diffusion du savoir dans les masses. Le programme de la revue avait ainsi une portée politique explicite : elle initiait à la structure intelligible du monde et en même temps incitait à l'émancipation sociale. *Contemporanul* engageait ainsi une célèbre narration du XVIII^e siècle qui voulait que la connaissance positive, tout en s'attaquant aux croyances et aux dogmes, ait un pouvoir politique, comme une mise en question de l'autorité et de la domination. Plus on sait, plus on est libre. Ce qu'il faut surtout souligner est le caractère illimité d'une telle promesse émancipatrice. Fondé sur l'universalité de la raison, le modèle de progression infinie de la connaissance inspire une égalité utopique, dont la marche est continuelle et uniforme. Tous ceux qui possèdent la faculté de compréhension positive peuvent ainsi nourrir un espoir de justice car la civilisation, vue comme expansion d'une « illumination », soutient une intégration sociale sans faille et sans exception.

Or, la reprise d'un tel héritage posait problème. Pour les avant-gardes, l'utopie progressiste a été le repère négatif par excellence : « Sortons de la Sagesse comme d'une gangue hideuse », s'écriait le héros du premier *Manifeste du Futurisme*. On a d'ailleurs plus d'une fois explicité cette méfiance dans la raison, puisqu'elle était essentielle à la définition de la « forme d'action » avant-gardiste. La gesticulation revendicative ainsi que la verbosité agressive du manifeste, qui ont identifié de manière systématique l'avant-garde au cours du XX^e siècle, ne prennent leur sens que dans un monde ayant découvert l'échec d'une émancipation sociale fondée sur l'universalité de la raison. Dans une réflexion vouée à restituer le ressort culturel qui relie la forme du manifeste à la culture d'avant-garde, Laura Winkiel³ rappelle notamment la tension irréductible par rapport à l'utopie égalitaire. Le manifeste, par le désaccord qu'il exprime, est le symptôme d'une exclusion : il

³ Laura Winkiel, « The Rhetoric of Violence. Avant-garde Manifestoes and the Myths of Racial Communities » dans Sascha Bru, Gunter Martens (éds.), *The invention of Politics in the European Avant-garde, (1906-1940)*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2006, p. 67.

ne s'agit pas pourtant de l'exclusion provisoire de ceux qui attendent une intégration sociale dans le futur, sinon de l'exclusion permanente de ceux qui ont perdu tout espoir. C'est le signe des exceptions, qui atteste l'existence des oubliés – ceux pour lesquels la « loi du progrès » n'a pas fonctionné, qui n'ont pas été émancipés en raison d'une expansion civilisatrice. L'avant-garde ne puisera pas dans le « plein » de la narration universaliste, mais dans ses « creux ». Laura Winkiel inscrit d'ailleurs le manifeste dans une tradition de la pensée occidentale qui croit à l'existence des races irrationnelles, incompatibles avec l'idéal de la civilisation. Il accompagne la modernité pour marquer une position inassimilable, vouée à une inégalité pérenne. Si l'avant-garde trouve dans le manifeste la forme d'expression par excellence, c'est qu'elle est inspirée par une injustice, qu'elle trouve dans la culture du ressentiment sa ressource principale, comme Marinetti l'avait annoncé dès 1909 : « Et la forte et la saine Injustice éclatera radieusement dans leurs yeux. Car l'art ne peut être que violence, cruauté et injustice »⁴. Le revers de la civilisation, les « creux » du progrès nourrissent l'avant-garde, tout en justifiant sa forme d'action, sa dynamique historique, ses thèmes principaux, son rapport de communication. Que serait-elle donc une avant-garde légitimée par une pensée progressiste ?

Entre la « lumière » et l'« obscurité »

Le thème de la vocation « civilisatrice » est au cœur du premier numéro du *Contimporanul*, paru le 3 juin 1922. La revue accueille sur sa première page un message de salut (*Soyez les bienvenus !*) qui rappelle la mission sociale ainsi que le lien entre les deux publications portant le même nom : « je souhaite à mes jeunes camarades et à la nouvelle revue qu'ils aient le même succès dans l'œuvre de „civilisation” de l'intelligence et de la vie roumaine dans cette époque nouvelle et rare de l'humanité qu'avait remporté leur 'grande-mère' à la fin du siècle »⁵. L'auteur de ces lignes, N. Lupu, était un homme politique roumain lié dans le passé aux cercles socialistes ; au début des années '20, il représentait un parti des « paysans » à la politique duquel quelques uns des rédacteurs de *Contimporanul* avaient adhéré. Il fonctionnait comme une figure légitimatrice, comme un partenaire politique, même comme un protecteur ; il n'était pourtant pas affilié directement à la revue. Le fait que dans le premier numéro il lui revenait la tâche de rappeler le thème progressiste devenait du coup significatif. Au demeurant, ce n'était qu'un « étranger » qui manifestait son enthousiasme devant l'utopie égalitaire. Donc, s'il y avait, dans ce numéro inaugural, une expression de la confiance sans réserve dans la loi du progrès, elle était présentée d'emblée comme une suggestion venue de l'extérieur, qui n'engageait pas – sous la forme d'une obligation contractuelle – la politique de la revue.

⁴ F.T. Marinetti, « Manifeste du Futurisme », in *Le Figaro*, LV, no. 51, le 20 février 1909.

⁵ N. Lupu, « Bun sositi ! » (*Soyez les bienvenus !*), in *Contimporanul*, I, no. 1, le 3 juin 1922.

En revanche, les représentants de la revue ont une position bien plus ambiguë. Dans le même numéro inaugural, *Contimporanul* publie un deuxième article qui reflète le programme de la revue vu – cette fois-ci – par son rédacteur en chef, Ion Vinea. La mission civilisatrice reste toujours le thème central et, à ce titre, on continue à revendiquer l'héritage progressiste de l'ancienne revue⁶ : « Dans le même esprit, notre *Contimporanul* reprend les tentatives qui ont participé à la création d'une nouvelle mentalité dans les cercles de lecteurs ». L'article imagine le « réveil » du public, entraîné par la propagation de la démocratie et de la liberté. Sauf que la figure censée refléter ce partage des valeurs occidentales est équivoque : « le public inconscient et craintif est coupable, renfermé dans son indifférence traditionnelle, avec sa Grande Roumanie au coeur de la civilisation européenne, comme une boue pleine d'ordures au milieu d'un court pavé ». Dans une telle figuration qui oppose toujours l'Occident et l'Orient pour parler d'une action civilisatrice s'est insinué une note discordante. Par rapport aux représentations de la propagation civilisatrice, qui imaginent une avancée irradiante, partant d'un centre pour coloniser les marges, ce qu'on voit ici est une entité insulaire. Ce n'est pas une périphérie qu'on concerne, mais une enclave. La « Grande Roumanie » est conçue comme une figure de l'isolation : la vague de la civilisation l'a surpassé sans la changer. La diffusion universelle de la raison et des principes qu'elle inspire semble, pour des causes obscures, empêchée : « la propagation de l'idée ancienne de l'humanité et du principe de la démocratie reste à présent une mission dangereuse et difficile et la réussite est presque inouïe ».

Ce constat ne vaut pourtant pas une dénonciation de l'utopie progressiste. L'insularité désigne ici une impuissance locale de l'action civilisatrice, presque dépourvue de signification ; due à l'« inconscience » et à la « crainte », elle n'est que l'expression d'une faiblesse. Bref, il n'est pas question de l'échec de l'idée progressiste mais, plutôt, de son articulation hésitante. L'idéal qui oriente l'action de *Contimporanul* reste la civilisation. « Le réveil de ce public est notre but unique », souligne Ion Vinea. Ce qui caractérise l'épisode de 1922-1923 est la même économie des valeurs progressistes qui distribue la « lumière » de la raison contre l'« obscurité » de l'instinct. Au fil de plusieurs événements politiques remarquables (l'initiation d'une campagne antisémite en octobre 1922, la votation de la Constitution en mars 1923) la revue s'apprête toujours à mesurer la déviation par rapport à « la loi naturelle du progrès »⁷ ou le degré d'altération d'« une époque de lumière »⁸. Le mécanisme qui interprète les événements attribue de manière systématique le dérèglement social aux affections de la raison : le ressentiment,

⁶ Par contre, on prend soigneusement ses distances par rapport à la politique de la publication de 1881 : « *Contimporanul* n'a pas de lien de personne ou de tradition avec la revue avec le même titre parue à Jassy, il y a trente ans et qui a préparé [...] l'entrée de la jeunesse dans le parti libéral » (Ion Vinea, [Contimporanul], in *Contimporanul*, I, no. 1, le 3 juin 1922).

⁷ Ion Vinea, « Aventura dlui Iorga » (L'aventure de M. Iorga), in *Contimporanul*, II, no. 30, le 10 février 1923.

⁸ Petre Ciorăneanu, « În jurul unei cauze » (Autour d'une cause), in *Contimporanul*, II, no. 29, le 3 février 1923.

l'impulsivité, l'aveuglement, la passion, la brutalité. Il ne s'agit pas de la découverte d'un nouveau moteur historique alimenté par les ressources de l'instinct, mais seulement d'un retard – presque inexplicable – de la marche du progrès: « l'actuelle génération, comblée par les difficultés du notre temps, a dévié de la loi naturelle du progrès. C'est dommage que la jeunesse aujourd'hui... est dégradée et mesquine dans ses préoccupations, limitée dans ses lectures, impulsive, brutale et aveugle. »⁹.

En fait, il aura fallu près d'une année pour que Ion Vinea, celui qui avait rédigé le programme en juin 1922, revienne à l'imaginaire de l'« insularité » avec un nouvel investissement. Pour dresser le portrait d'un journaliste, N.D. Cocea, il décrit la condition d'un isolé, refusé par les partis politiques et déroutant pour son public. « On l'évite comme une bête qui ronronne pour gagner son sucre; il est condamné à l'isolation » constate l'auteur. Néanmoins, cette condition « insulaire » n'est plus le symptôme d'une faiblesse mais plutôt d'une force : la qualité du personnage est de transformer son isolation dans un réservoir qui inspire et nourrit une entreprise déstabilisante. L'isolation devient le principe d'une action. Chaque mouvement de retrait correspond de la sorte à un ressourcement : « il revient, dans un retrait préparé au-delà des montagnes, à la passion de sa première jeunesse. Pause trompeuse, de laquelle il rebondit, il ressurgit accompagné des tressaillements sinistres d'orchestre; c'est alors qu'il s'adresse au public »¹⁰. La gesticulation irrégulière mobilisée par la passion n'est plus ici une simple exception à l'universalité de la raison. Elle est le signe d'une anarchie en train de se généraliser comme nouvelle fondation du monde. « Le désordre n'est pas suffisamment chaotique », remarquait Ion Vinea à la fin de son article. Cette réflexion datait de 1923, dans un moment significatif pour l'évolution de la revue. La parution, le 7 juillet, du numéro 44 mettait fin à la première série du *Contimporanul*. La revue ne reprendra qu'une année plus tard, en juin 1924, avec un nouvel format. Et on ne manquera de noter, sur la première page de la nouvelle série, la présence d'un *Manifeste activiste adressé à la jeunesse*: « À bas l'Art car il s'est prostitué/ La Poésie n'est qu'un pressoir bon à pressurer la glande lacrymale des filles de toute âge » etc.¹¹. Or, l'apparition brusque d'un manifeste est l'expression d'une nouvelle légitimation fondée sur le ressentiment et sur la violence ; de manière évidente, elle n'est plus encrée dans le projet progressiste engagé lors de l'inauguration de la revue.

Une avant-garde dépourvue de manifeste

Ce qu'il faut remarquer est le fait que l'engagement de l'utopie égalitaire avait participé à la définition différenciée des pratiques avant-gardistes. Elle a produit une scission dans l'appropriation de l'avant-garde, séparant la gesticulation

⁹ Ion Vinea, « Aventura dlui Iorga » (L'aventure de M. Iorga), éd. cit.

¹⁰ Idem, « N.D. Cocea », in *Contimporanul*, II, no. 44, le 7 juillet 1923.

¹¹ Ion Vinea, « Manifeste activiste adressé à la jeunesse », traduction française in Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Editions Maurice Nadeau - ICR, 2006, p. 114.

violente, des thèmes de l'art nouveau. Disons-le de manière plus claire : tandis que les idées avant-gardistes ont été présentes dans les pages du *Contimporanul* dès 1922, une culture du manifeste n'apparaît qu'en 1924. L'histoire littéraire roumaine a noté cette anomalie depuis longtemps : aussi, a-t-on distingué dans l'activité littéraire de *Contimporanul* deux moments, un qui tient à l'avant-garde « proprement-dite », et l'autre qui prépare l'avènement du projet avant-gardiste, soit une « pré-avant-garde »¹². Il s'agit d'une chronologie qui s'est articulée en deux temps, tout en séparant un complexe qu'on tend à percevoir comme unitaire. Les exemples les plus connus de la tradition de l'avant-garde illustrent une action homogène, qui associe la pratique d'inventivité à la revendication violente. C'était bien le cas du futurisme ou du dadaïsme où la production artistique s'est accompagnée du murmure continu des explications, des défis, des révoltes engagées par la gesticulation manifestaire. Il est d'ailleurs difficile et dangereux de séparer les recherches avant-gardistes – tant sur le plan des concepts que sur le plan des formes – de la mentalité exprimée par la culture du manifeste. Une idée simple comme celle des « mots en liberté » est associée chez Marinetti aux événements catastrophiques qui dérèglent le rythme social : « supposez qu'un de vos amis... se trouve dans une zone de vie intense (révolution, guerre, naufrage, tremblement de terre) et qu'il vient tout de suite vous raconter ses impressions... Il commencera par détruire brutalement la syntaxe »¹³. L'inventivité esthétique n'est pas une quête de laboratoire menée au nom d'un idéal abstrait de l'innovation ; pour le fondateur du futurisme, elle commence notamment là où le projet social échoue – dans la guerre ou dans la catastrophe – comme une expression de cet échec et comme le symptôme d'une désillusion par rapport aux promesses de la civilisation. La liberté des mots se nourrit d'une contemplation des ruines de la société. En revanche, Victor Hugo, qui avait exploré la rêverie de la liberté des mots soixante ans avant Marinetti, envisageait la liberté des mots comme le triomphe d'une utopie sociale « j'ai dit aux mots : Soyez république ! » et attribuait l'organisation de leur mouvement irrégulier à la marche du progrès : « Grâce à toi, progrès saint, la Révolution/ Vibre aujourd'hui dans l'air, dans la voix, dans le livre/ Dans le mot palpitant le lecteur la sent vivre »¹⁴. Difficile donc de séparer chez Marinetti l'idée (les mots en liberté) de la forme discursive (le manifeste) ; loin d'être un simple accessoire, le manifeste qui accompagne l'invention esthétique devient de la sorte l'engagement nécessaire d'une méfiance et d'une violence par rapport à l'utopie progressiste.

Par contre, il faut cerner l'absence du manifeste à *Contimporanul* entre 1922-1923 comme une impropriété : c'était une « drôle » d'avant-garde qui possédait déjà les

¹² Cf. Paut Cernat, *Contimporanul*, éd.cit..

¹³ F.T. Marinetti, « Distrugerea sintaxei. Imaginație fără fire. Cuvinte în libertate » (Destruction de la syntaxe - Imagination sans fils - Mots en liberté), in *Manifestele futurismului* (Les Manifestes du futurisme), tr. Emilia David Drogoreanu, Bucarest, Editions Art, 2009, p. 114.

¹⁴ Je renvoie à l'analyse de la figure des mots en liberté déployée par Laurent Jenny dans son livre sur la métaphore de la révolution poétique (*Je suis la révolution*, Paris, Belin, 2008, pp. 39-41).

acteurs, les objets et les thèmes, mais manquait la manière, l'attitude qui la rende reconnaissable. Elle n'était pas accompagnée de la revendication agressive car, au lieu d'une culture du ressentiment, elle était censée composer avec une confiance sans réserve dans le progrès et dans la raison. C'est ici que réside son caractère singulier. Un mouvement artistique inspiré par la crise de la modernité, qui répondait par la révolte à l'échec d'une utopie égalitaire, devrait communiquer notamment par l'actualisation des mythes progressistes. L'émergence de l'art nouveau mobilisait une idéologie qui n'était pas seulement désuète, mais encore à contre-projet.

La pédagogie de la nouveauté

Le trait saillant de cette appropriation de l'avant-garde conduite par l'utopie progressiste est l'existence d'une pédagogie de l'art nouveau. À *Contimporanul* l'avant-garde fait l'objet d'un processus d'éducation. Ion Vinea expliqua plus tard cette stratégie de la revue: « Quand – il y a un certain temps déjà – ont paru pour la première fois, chez nous et dans nos pages, les premières illustrations abstraites, le public a été aussi scandalisé que devant une apparition obscène.... Entre temps, le public s'était calmé. Il existe aujourd'hui en Roumanie un public important pour lequel l'art non anecdotique est une vérité élémentaire »¹⁵. Cette conversion du scandale en « vérité élémentaire » évoque le processus d'accommodation subi par l'objet novateur. La transmission des valeurs de l'avant-garde est imaginée comme un projet à longue durée, voué à insinuer l'art nouveau dans le quotidien du public. Il s'agit d'un déplacement d'accentuation : l'enjeu n'est pas le « choc » immédiat, ni sa conservation dans le temps, mais l'habitude. Loin de pérenniser la surprise, on vise ici à la familiarisation et à la banalité. Et, à cet égard, il faut bien cerner les rayonnements de cette « vérité élémentaire » par laquelle Ion Vinea désigne le succès de l'avant-garde. L'expression indique en même temps la structure intelligible du monde dont l'avant-garde fait partie et le caractère évident – commun – de ses significations. L'apprentissage du nouveau passe par le connu. On rappellera dans ce contexte un projet d'initiation à l'innovation théâtrale, souvent promu dans les pages de la revue, qui implique notamment le patrimoine classique: pour « préparer et éduquer le public jeune à l'art du théâtre de demain » on se propose de passer par le théâtre de Molière¹⁶. L'importation de l'avant-garde mettra une politique des lieux communs à la place d'une violence. D'ailleurs, si on examine les traductions des textes des avant-gardistes européens publiés dans *Contimporanul*, on constate facilement que le projet de transfert de l'avant-garde ressemble à un programme de vulgarisation. La simple énumération des titres est déjà significative : Hans Richter, *Le Constructivisme*, Leonce Rosenberg, *Cubisme et empirisme*, Paul Dermée,

¹⁵ Ion Vinea, « Promesses » (1924), traduction française in Ion Pop, *La Réhabilitation du rêve*, éd. cit., p. 116.

¹⁶ Annonce publiée dans *Contimporanul*, II, no. 35, le 17 mars 1923. Il s'agit du groupement fondé par B. Fondane, „Insula” (L'île), dont les actions trouvent un écho systématique dans les pages de la revue d'avant-garde.

*L'acheteur des tableaux etc.*¹⁷. Plutôt qu'un espace de débat et de confrontation, la revue essaiera de constituer une collection des notions générales et des directions pratiques pour établir l'« encyclopédie » de la nouvelle poétique ou, si l'on veut, la création d'une nouvelle *doxa*.

Ce qui fonde cette pédagogie de la nouveauté est une confiance dans les pouvoirs de la raison. Le projet novateur assumée par *Contimporanul* ne s'adresse ni à la sensibilité, ni à l'instinct, mais à l'intelligence. Comme le montre dans un des premiers numéros de la revue Ion Vinea, l'art nouveau doit être compris avant d'être éprouvé. C'est un apprentissage qui filtre par la raison, avant d'atteindre le sentiment. Il faut pourtant saisir la conséquence d'une tel bouleversement des facultés : le public de l'avant-garde n'est pas dans ce contexte un public différencié. Ceux qui s'approprient les valeurs du nouvel art mettent à l'oeuvre une faculté « universelle ». La transmission de l'avant-garde est rendue possible par la raison, forcément la même qui assure l'émancipation sociale : ce sont les mêmes chaînes qui diffusent les idées concernant l'inventivité esthétique et les idées démocratiques. De ce point de vue, le public de l'avant-garde et le public prolétaire partagent, les deux, un seul processus d'« illumination ».

C'est cette coïncidence qui donne son aspect singulier à *Contimporanul*, unique entre toutes les autres publications roumaines d'avant-garde en raison du partage égal entre le commentaire politique et la promotion artistique. Pendant une année, la revue avait essayé de combiner les pratiques d'avant-garde et la chronique socio-politique des affaires courantes : on publiait des reproductions constructivistes, des traductions des textes futuristes, des articles de vulgarisation du nouvel art et des annonces concernant le mouvement d'avant-garde tout en continuant à faire la chronique jour à jour des événements politiques. La revue n'avait fait aucun effort pour séparer les thèmes de l'inventivité artistique et ceux de l'actualité politique. Fondamentalement, cette polyvalence de la revue marque l'altération d'une visée : l'avant-garde est communiquée au public roumain dans son entier, sans restrictions – c'est-à-dire au même public qui s'intéresse à la campagne antisémite dans les Universités, aux débats parlementaires ou aux problèmes d'intégration des nouvelles régions annexées à la Roumanie après 1918. Le public concerné et la stratégie de communication ont été accommodées à la visée universelle de la narration civilisatrice. Evidemment, dans ce contexte, il est devenu important de concevoir un nouveau « mythe » de l'avant-garde qui justifie la vocation transgressive de la revue, sa visée totalisante et, surtout, sa rêverie d'un espace de communication sociale hors conflit.

Vers une avant-garde sans conflits : le mythe de l'amitié

Faute de manifester, *Contimporanul* réinventera la narration qui légitime l'émergence de l'avant-garde : au lieu de l'histoire d'une injustice, la revue proposera la figure d'une expansion naturelle, sans traumatisme, de l'art nouveau. Ce n'est pas

¹⁷ *Contimporanul*, II, no. 37-38, le 7 avril 1923; no. 39-40, le 21 avril 1923; no. 44, le 7 juillet 1923.

une invention de toutes pièces. La revue reprendra un mythe déjà connu dans le monde des Lettres, celui de l'amitié, qu'elle développera dans une série d'annonces concernant les contacts avec les groupements européens d'avant-garde. Le premier paraîtra le 3 mars 1923, dans le numéro 33 : « *Contimporanul* a pris contact avec les milieux artistiques jeunes de Paris, Rome, Berlin, Munich, Anvers, Zurich et Madrid et organisera une série d'expositions internationales d'art et un cycle de conférences ouvert par Marinetti. Les écrivains jeunes de l'Occident collaboreront à la revue »¹⁸.

À partir de ce moment, pour presque dix semaines, *Contimporanul* publiera dans chaque numéro, sur la dernière page, un nouvel épisode de la narration qui raconte la circulation amicale des valeurs novatrices. D'une semaine à l'autre, la figuration s'enrichit et se nuance tout en faisant évoluer le mythe. Si la première note à une allure neutre, la deuxième rend explicite le motif de l'« amitié » : « *Contimporanul* fait de grands efforts pour attirer l'attention des militants célèbres de l'art et de la littérature contemporaines sur Bucarest. La correspondance assidue, l'échange des publications, d'idées, d'informations, les relations et l'autorité que nous avons établi dans les centres où l'art moderne est en ascension, ont déterminé la curiosité de nos amis de l'étranger. Parmi eux, il y en a qui sont persuadés que dans peu l'élite intellectuelle de notre métropole s'accommodera au caractère du notre siècle vitesse – mouvement – force et en plus, elle intégrera les rangs des créateurs et dirigera les sociétés primitives des Balkans. Voici les bonnes nouvelles que nous avons voulu communiquer à nos lecteurs. Nous ajoutons maintenant que nos amis sont tout de suite prêts à passer aux faits, au prix même des sacrifices matériels »¹⁹ Ce qu'il faut remarquer est qu'une partie importante des fonctions supposées par l'utopie progressiste ont été assumé par le mythe de l'amitié. D'ailleurs, la polarité-même qui justifie la propagation de l'avant-garde distingue entre ce qui est civilisé et ce qui est primitif : on dispose d'emblée un « centre », une métropole dont le rôle est éminemment civilisateur, tandis que la culture du contact propre à l'amitié en assure le rayonnement. Par la suite, cette vocation civilisatrice du centre est transférée vers les périphéries : de même que l'avant-garde berlinoise qui « civilise » l'avant-garde de Bucarest, celle-ci, à son tour, distribue les valeurs du nouvel art dans les Balkans.

Comme narration censée expliquer l'émergence de la nouveauté, il est évident que l'amitié en change radicalement les repères : au lieu d'une irruption, elle figure un échange et un partage. Loin d'être à l'origine d'une ségrégation sociale, l'avant-garde agit comme un lien et sert à la découverte d'une communauté. L'importation « amicale » n'est plus un vecteur de rupture et la société qui accueille les valeurs du nouvel art se reconstitue autour de celles-ci. L'inventivité esthétique devient l'agent – improbable – d'une cohésion. La figure qui exprime peut-être au plus haut degré cette tendance est celle qui identifie le projet d'avant-garde et la

¹⁸ Annonce publiée dans *Contimporanul*, II, no. 33, le 3 mars 1923.

¹⁹ « Pentru *Contimporani* » (Pour les Contemporains), in *Contimporanul*, II, no. 34, le 10 mars 1923.

littérature nationale. Par un réflexe idéologique qui a été déjà largement commenté, le projet avant-gardiste assume les frustrations de la culture roumaine face à sa condition mineure – ce que dans un essai récent Paul Cernat appelait « le complexe de la périphérie »²⁰. Ce qu'il faut surtout souligner est le fait qu'au cœur d'une telle identification entre avant-garde et la condition de la littérature roumaine se trouve le mythe de l'amitié. Tout en diffusant les valeurs de la nouveauté radicale, cette action amicale refuse une efficacité négative qui aboutisse à la déstructuration sociale. En effet, le même réseau des amis chargé du transfert des idées depuis les « centres » vers la périphérie est vu à *Contimporanul* comme une passerelle à double sens, qui fait correspondre, à l'importation de l'avant-garde, la promesse d'une exportation de la littérature roumaine: « Nous allons faire en sorte que dans toutes les revues de ces amis apparaissent des traductions de la littérature roumaine et des reproductions de nos artistes. Nous allons résoudre le problème de la pénétration de la littérature roumaine à l'étranger »²¹. Dans cette représentation heureuse, un peuple tout entier c'est regroupé autour de l'action avant-gardiste. Qui est-ce qui s'inquiète pour l'impuissance de la littérature roumaine, qui est-ce qui se pose « le problème de la pénétration à l'étranger » sinon le lecteur commun, nourri par une représentation romantique – et identitaire – de la littérature nationale? Force est de constater la disparition presque totale des discriminations qui isolent et différencient les lecteurs concernés par l'art nouveau. Il n'est pas question de privilégier le prolétaire au détriment du bourgeois ou le public cosmopolite au lieu du celui nationaliste : par une indétermination voulue et bien au-delà de la portée idéologique du projet avant-gardiste, ils se retrouvent tous réunis dans le cercle de l'amitié conçu par cette avant-garde propagée en vertu d'une rêverie du non-conflit.

Il faut remarquer pourtant que ces extensions des prérogatives de l'avant-garde se sont appuyées sur une interprétation abusive de l'amitié. *Contimporanul* emploie le réseau des amis comme un opérateur démocratique : il engage une action émancipatrice dans les sociétés « primitives », il intéresse les cercles larges des lecteurs, il assure la diffusion uniforme des valeurs entre centre et périphérie. Or, les rêveries de l'amitié ont, par leur nature, une vocation aristocratique. Dans la tradition littéraire, le réseau des amis avait constitué, dès la Renaissance, une figure de la République des Lettres. Comme le rappelle William Marx, ce modèle avait appuyé la fondation nouvelle de l'Académie à l'âge moderne, comme un espace parfaitement clos, assurant au débat scientifique tant la liberté par rapport aux ingérences extérieures, ainsi que la délicatesse – l'esquive devant toute forme de violence. L'état de non-conflit, garanti par l'amitié, n'est établi qu'en raison d'une isolation observée soigneusement. Loin d'être le modèle d'une expansion, comme les utopies chrétiennes ou prolétariennes, l'utopie « amicale » s'appuie sur une

²⁰ Paut Cernat, *Avangarda românească și complexul periferiei* (L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie), Bucarest, Editions Cartea Românească, 2007.

²¹ « Pentru cetitori și scriitori » (Pour les lecteurs et les écrivains), in *Contimporanul*, II, no. 37-38, le 7 avril 1923.

pensée rigoureuse des codes tracés rituellement²². Ce n'est pas la transgression qui la caractérise, mais les limites.

Si, au début du XXe siècle, l'avant-garde européenne avait actualisé le mythe de l'amitié (ce qui a inspiré également *Contimporanul*), elle l'avait fait pour instaurer un espace littéraire commun que Pascale Casanova avait appelé « république mondiale des lettres »²³ : il ne s'agissait point d'une fédération démocratique de toutes les littératures, sinon du projet d'une littérature générale constituée par l'évacuation des composantes nationales et politiques. Evidemment, ce n'est qu'une version du champ autonome de la littérature qui montre, une fois de plus, que l'amitié a la vocation des délimitations et des confins. Giorgio Agamben explique, en partant d'un texte célèbre d'Aristote, cette valeur de l'ethos amical. Pour dire simple, l'amitié peut isoler de toute contingence parce qu'elle n'est pas définie par les « thèmes » sociaux : on n'est pas amis en fonction d'une doctrine, d'une origine sociale ou ethnique. L'amitié n'est ni la camaraderie prolétaire qui partage l'idéal de la révolution, ni la collégialité qui partage un espace, ni la collectivité qui partage une identité symbolique. Avant tous ces objets possédés en commun, Agamben situe un partage plus élémentaire, celui de la sensation de vivre. L'amitié serait donc un partage « avant » le partage, en amont de toute possession collective ; il faut surtout retenir la vocation négative de cette « partition sans objet »²⁴ qui permet de se soustraire – en raison de son caractère élémentaire – à tout thème de l'existence sociale. C'est pourquoi l'amitié continue à nous inspirer des rêveries du retrait parfait... Or, à *Contimporanul* on tentera de reconstruire autour de la figure du réseau des amis une mythologie de l'engagement. Il conviendra même de cerner, dans l'abus interprétatif de l'amitié, un double détournement : d'une part, en supposant une qualité transgressive qui dissout l'élite dans la masse, de l'autre, en mettant l'amitié au service d'une idéologie civilisatrice.

L'échec d'une utopie

Dans les pages de *Contimporanul* ces contradictions se sont très vite manifestées. Une présentation du groupement russe les « Frères Sérapiôn », édifié en 1921 sur les valeurs de l'amitié, sera l'occasion d'une redistribution des accents : « On voit pourtant l'attitude purement spéculative des Frères, comme une réaction vivante contre l'hypertrophie des forces sociales. Au cœur du brutale régime bolchévique, voici la seule volonté manifestée pour former une république de la pensée, où toutes les libertés sont accordées et dont l'unité n'est constituée que par la sympathie mutuelle »²⁵. Dans le contexte de l'événement politique majeur de la Révolution de 1917, le renvoi à une « république de la pensée », figure transparente

²² William Marx, *Vie du lettré*, Paris, Minuit, 2009, pp. 142-144.

²³ Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

²⁴ Giorgio Agamben, *L'Amitié*, tr. Martin Rueff, Paris, Payot&Rivages, 2007, pp. 39-40.

²⁵ « Avantgarda rusă » (L'avant-garde russe), in *Contimporanul*, II, no. 42, le 10 juin 1923.

de la République des Lettres, devient profondément significative. L'amitié est appelée à distinguer nettement l'activité lettrée de l'activité sociale. Le mythe n'est plus au service d'une intégration politique, il est devenu une figure de la différence. D'ailleurs, symptôme du même changement, dans les pages de la revue la sphère de l'amitié tend graduellement à se préciser. D'un numéro à l'autre, les « amis » commencent à être identifiés, aucune indétermination n'est plus laissée à l'imagination. « Nos amis Céline Arnould et Paul Dermée », « notre ami Bragaglia », « notre collaborateur M. Canudo » etc. Pour la revue il devient de plus en plus important de nominaliser les « amis » et les « collaborateurs » afin de constituer la représentation d'un circuit clos des valeurs d'avant-garde. Si cette circulation « amicale » des idées et des formes continue à transgresser les frontières, elle manque désormais de vocation universelle et cesse de viser le public en son entier. Certes, cela marque l'échec d'une utopie. Au bout d'une année d'expérimentations, le rêve d'une avant-garde propulsée par les forces du progrès, vouée à une expansion universelle, offerte à tous par la voie d'un apprentissage est infirmé au cœur même du mythe censé la légitimer.

Encore faut-il se demander si l'interprétation progressiste de l'avant-garde se déchire sous la pression de nombreuses contradictions internes. Cet échec d'une utopie est-il l'effet d'un examen critique de ses fondements ? Bien que j'aie dédié mon analyse à la mise en évidence des contresens idéologiques qui subvertissent le projet de *Contimporanul*, je dois constater que l'échec ne s'est pas cerné d'emblée dans l'espace de la doctrine, ni dans celui de la « mythologie ». En fait, c'est une occasion plutôt humble qui incite à la dénonciation de l'utopie. Dans le courrier des lecteurs du 7 avril 1923, sur la quatrième page de la revue, en guise de réponse à une lettre envoyée par « quelques indécis », on peut lire la première invective explicite qui marque la ségrégation conflictuelle du public, propre à l'avant-garde: « de votre soupçon que nous essayons d'attirer les lecteurs par nos extravagances nous ne nous inquiétons pas. Nous connaissons d'autres moyens pour attirer le public et nous allons préparer un numéro spécial illustré „La Pornographie au cours des siècles”... Cela dans un seul numéro, pourtant. Dans les autres, nous continuerons à chasser nos lecteurs »²⁶. Ce n'est pas une fin très glorieuse pour l'utopie progressiste car elle n'est pas liquidée ni par une volonté de programme, ni par une recherche de la cohérence. Comme tout ce qui la concerne, cet épisode se déroule lui aussi à l'échelle mineure ; on peut dire que le sort du projet progressiste s'est joué sur la dernière page de la revue, entre les annonces triomphales du réseau des amis et les réponses-invective aux courriers des lecteurs. C'est peut-être le signe à retenir pour cette « drôle » d'avant-garde inspirée par l'idée socialiste : exprimée dans la pratique du commentaire politique et dans la vulgarisation des idées occidentales, elle s'épuise dans des circonstances triviales par une gesticulation à marquage faible. Au demeurant, l'avant-garde « progressiste » mise

²⁶ Ion Vinea, « Poșta redacției » (Le courrier des lecteurs), in *Contimporanul*, II, no. 37-38, le 7 avril 1923.

en œuvre à *Contimporanul* entre 1922 et 1923 n'est qu'une négociation de l'équilibre fragile entre plusieurs représentations, les mêmes, quoiqu'il s'agisse d'accréditer l'illusion ou de la dénoncer. Ce public qui se laisse attirer par la pornographie, affecté par le sentiment et par le sensualisme, est toujours « le public inconscient et craintif » que Ion Vinea avait évoqué dès le premier numéro de la revue. Sauf qu'ici on ne se propose plus de le « réveiller ». Entre les représentations qui ont autorisé l'utopie progressiste et celles qui l'ont invalidé il n'y a pas de différence : ce sont les mêmes acteurs qui ont changé de pièce. Si l'histoire d'une rédemption légitime l'utopie, c'est un mélodrame qui la déconstruit.

BIBLIOGRAPHIE

- Agamben, Giorgio, *L'Amitié*, tr. Martin Rueff, Paris, Payot&Rivages, 2007.
- Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Cernat, Paul, „*Contimporanul*” – *istoria unei reviste de avangardă* (Contimporanul – l'histoire d'une revue d'avant-garde), Bucarest, Editions ICR, 2007.
- Cernat, Paul, *Avangarda românească și complexul periferiei* (L'avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie), Bucarest, Editions Cartea Românească, 2007.
- Contimporanul* (revue roumaine d'avant-garde), I-II (1922-1923), no. 1-44.
- Jenny, Laurent, *Je suis la révolution*, Paris, Belin, 2008.
- Marinetti, Filippo Tommaso, *Manifestele futurismului* (Les Manifestes du futurisme), tr. Emilia David Drogoreanu, Bucarest, Editions Art, 2009.
- Marx, William, *Vie du lettré*, Paris, Minuit, 2009.
- Pop, Ion, *La Réhabilitation du rêve. Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Editions Maurice Nadeau – ICR, 2006.
- Tănase, Stelian (ed.), *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (L'avant-garde roumaine dans les archives de la Sûreté Nationale), Bucarest, Editions Polirom, 2008.
- Winkiel, Laura, *The Rhetoric of Violence. Avant-garde Manifestoes and the Myths of Racial Communities* dans Sascha Bru, Gunter Martens (éds.), *The invention of Politics in the European Avant-garde, (1906-1940)*, Amsterdam-New-York, Rodopi, 2006.

Cette recherche a été financée par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 et co-financée par le Fonds Social Européen dans le cadre du projet de recherche POSDRU/89/1.5/S/60189 – « Programmes Postdoctoraux pour le développement durable dans une société de la connaissance. ».

ART AND NATION: ROMANIAN ARTS AND CRAFTS (1898-1910)

ANGELO MITCHIEVICI*

ABSTRACT. *Art and Nation: Romanian Arts and Crafts (1898-1910).* At the end of the 19th century Art Nouveau, known as Secession, Modern Style, Stile Floreale etc. interfered as a stylistic common denominator in the European cultures. Seen as a cultural import in Romania *fin de siècle* in the context of the development of a National Art, the emergence of Art Nouveau stirred interesting debates among art critics and prominent intellectuals of the moment. In fact, this issue brought into discussion what a National Art means, how this Art could preserve Romanian Identity and in the same time to recommend it for an Western audience in a modern way, not just as popular culture or worth studying ethnographically material. In the quest for a modern significance of National Art, some critics as Leon Bachelin found a way to exploit the Byzantine tradition of ornamental painting which adorns the monasteries all over the country in the context of the Applied Arts. Fairy tales, legends, ballads offered the source of inspiration for artist who transposed tradition in a new style. The interest found among the members of Romanian Royal Court for both Art Nouveau and Romanian folklore and traditions led to an interesting phenomenon of cross-cultural communication illustrated by the works of Queen Elisabeth and Queen Mary as well as by their cultural initiative. The tensions between inwardness of traditional culture and the apparent frivolousness and cosmopolitan appearance of the new style consisted in creating of a new concept of beauty linked with what was supposed to be Romanian identity and National Art.

Key Words: Arts and Crafts, Neo-Byzantinisme, Art Nouveau, Nation, Style.

REZUMAT. *Artă și Națiune: Artele aplicate în România (1898 – 1910).* La finele secolului XIX, Art Nouveau-ul cunoscut și ca Secesionism, Modern Style, Stile Floreale etc. s-a făcut remarcant ca un fel de numitor comun stilistic în cultura europeană. Văzut ca import cultural în România *fin de siècle*, în contextul proiectului

* Mitchievici Angelo is a PhD lecturer at the University "Ovidius" of Constanta and postdoctoral researcher at the University "Babes-Bolyai" in Cluj-Napoca. Specialist in comparative literature, history of ideas, cultural history, he is equally interested in recent history, cultural and civilization history of the communist regime in Romania. In this regard, he leads the research department "Ideology and Culture" at IICCMER (The Institute for the Investigation of Communist Crimes and the Memory of Romanian Exile). He published numerous books including *Shadows of Paradise Romanian and French writers in the Soviet Union* (Humanitas Publishing, 2011), *Symbolism and Decadentism in 1900 Art* (Institutul European Publishing: 2011), *Decadence and Decadentism in the Context of Romanian and European Modernity* (Curtea Veche Publishing, 2011), *Mateiu I. Caragiale - Decadent Physiognomies* (ICR Publishing, 2007). He is co-author of several important books as *Teodoreanu reloaded* (Art Publishing, 2011), *Explorations into Romanian Communism*, (vol.I, II, III, Polirom Publishing, 2004, 2005, 2008), *In Search of Lost Communism* (Paralela 45 Publishing, 2001). E-mail: angelo_mitchievici@yahoo.com

unei arte naționale, apariția Art Nouveau-ului a stârnit numeroase și interesante dezbateri printre artiștii, criticii de artă și intelectualii proeminenți ai momentului. De fapt, aceste dezbateri au adus în discuție o serie de interogații majore, și anume, ce reprezintă Arta Națională, cum această artă poate conserva și reprezenta identitatea românească și, în același timp, cum o poate recomanda unui public occidental într-un ambalaj modern, nu doar în calitate de cultură populară sau simplu material etnografic. În căutarea unei semnificații moderne a Artei Naționale, critici precum Leon Bachelin au descoperit o modalitate de a utiliza tradiția bizantină a picturii murale care ornamează mănăstirile românești peste tot în țară, în contextul artelor aplicate cărora Art Nouveau-ul le-a imprimat o marcă stilistică proprie. Basmele, legendele, baladele ofereau o sursă de inspirație pentru artistul care transpunea tradiția într-un stil nou, modern. Interesul arătat de către familia regală față de Art Nouveau și folclorul românesc deopotrivă a condus la un interesant fenomen de interferență culturală ilustrat de opera literară și plastică a reginei Elisabeta și a reginei Maria, fenomen care a produs o emulație în rândul tinerilor artiști români ai momentului. Tensiunile dintre conservatorismul culturii tradiționale și aparenta frivolitate și cosmopolitismul noului stil modern a avut drept cosecință crearea unui nou concept de frumusețe legat de construcția identității românești în raport cu Arta Națională și cu modernitatea.

Cuvinte cheie: Arte aplicate, Neobizantinism, Art Nouveau, Naționalism, Stil.

In England, France, Belgium, Germany, industrialization generates a reflection on the development of applied arts and decorative arts. Also, the introduction of applied arts, industrial arts in relation to decorative arts leads to a series of debates on the relationship between tradition and modernity in art, on the national elements that modern decorative art takes. In Romania we find a very wide circle of concern for applied arts, for defining a national art in the context of Applied Arts in the period between 1895 and 1914, circle which includes people of different intellectual training, future linguist Sextil Puscariu, critic and literary historian Marin Simionescu-Ramniceanu, art historian Alexandru Tzigara-Samurcaș, literary and art critic Leon Bachelin, painters Apar Baltazar, Ștefan Popescu, etc.. On my turn, I cut a narrower interval 1898 -1910. 1898 marks the appearance of the first consistent study on Art Nouveau and applied arts in Romania due to L Bachelin, and 1908 -1910 marks the publication of Apar Baltazar's articles about the Arts and Crafts in Romania. I refer specifically to the theoretical discourse concerning the development of a national art in the context of decorative arts and applied arts with an emphasis on the utilization of folk art and Byzantine art, who knows an interesting revival now, phenomenon that resembles those in other European countries.

Although there is a school of Fine Arts and an Arts and Crafts in Romania, as Bachelin, royal librarian, found, there is no specialization in applied arts. Alexander Tzigara-Samurcas, art historian trained at Munich and Berlin, the creator of the

Museum of National Art (Romanian Peasant Museum, today) present a report to the Minister of Public Education, Spiru Haret, supporting the strong need for reform of education that emphasized the visual arts. As noted in a well-documented article by Ioana Vlasiu, in 1906, Tzigara-Samurcas gave to the newly created museum the prolix title of "Museum of Ethnology, National Art, Decorative Art and Industrial Art" « car il voulait justement insister sur le rapport entre l'art paysan et l'art du présent, d'où l'ajout, dans le nom du musée, du concept d'art industriel, qui ne correspondait à aucune réalité dans l'art roumain et encore moins dans les collections du musée. »¹

Leon Bachelin

Among the first art critics in the late nineteenth century Romania, the art and literary critic, Leon Bachelin refers to the connection between Art and Nationality in a series of articles. The critic begins his propaganda for decorative art with two very important articles first published in *L'Indépendance Roumaine* and renewed later in his books, showing that the critic's ideas in this regard are older and have as a starting point a series of well assimilated theories. The two articles entitled „La nationalité dans l'Art” (Nationality in Art) and «L'Idealité dans l'Art» (Ideality in Art) with a one-day difference preceded both the opening of Official Exhibition on March 1898 and The Exhibition of Art Society “Ileana”. Leon Bachelin asserts that Art has to be National if not Ethnic unlike science which is cosmopolitan. The critic rightfully wonders, what the national character in art and originality is in comparison with conditions inquired by the sociology of H. Taine. Bachelin uses H. Taine's theory on artistic creation displayed in his work *Philosophie de l'art/Phylosophy of Art* that it puts the artist in connection with „la race, le milieu, le moment”, (nation, Environment/situation and time understood as momentum) „il a une âme, l'âme que lui ont faite sa race, son pays, son milieu, ses ancêtres”, „il est un clavier vivant est sensible”² (He has a soul, a soul created by his race, by his country, by his place, by his ancestors” “He is a lively and sensible/responsive ivories”). As far as Bachelin is concerned, Nationality in art does not exclude the artistic education received in great artistic centers, Paris, Munich, Düsseldorf, Berlin, Rome, etc. where the artist, "genie du peuple et de sa race," („a genius of his people and his race”) may acquire technical competence. International exhibitions favors the flow of ideas, emulation and artistic cosmopolitanism, acceptable only „at the expense of national originality”. „aux dépens de l'originalité nationale”. "National originality" is recoverable as Byzantine tradition whose cardinal expression is the mural painting of monasteries, but the

¹ Ioana Vlasiu, „Réflexions sur les arts décoratifs et la décoration en Roumanie au début du XXe siècle”, in *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, série de Beaux-Arts, Tome XLIV, Bucharest, Ed., Academiei Române, 2007, pp. 49-55.

² L. Bachelin, „La nationalité dans l'Art” in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6369, Samedi 21 Février (5 Mars) 1898.

critic shares a vision of the future eclectic decorative arts in Romania which should mix Pre-Raphaelite style, Neo-Byzantinism with the decorative techniques of Gustave Moreau and Puvis the Chavannes, both considered precursors of symbolism. „le premier devoir de l'art roumain sera de s'inspirer de l'art de *byzandi* populaire existant. Les vieilles Ecoles des *zougraves* ont laissé aux murs des *bissériques* des fresques d'un style et d'une originalité admirables, ou le byzantinisme apparaît tempéré d'une naïvete et d'une rusticité charmantes. Il suffirait à nos peintres de reprendre cette tradition pour faire une belle et grande ouvre. Il y aurait là pour eux une urgente rénovation à tenter: *le neo-byzantinisme* (s.n.) à créer, une peinture murale et décorative qui tiendrait à la fois des maîtres mosaïstes, des préraphaélites italiens, de Flandrin, de Moreau, de Puvis de Chavannes en France, de Ruskin en Angleterre. Quel beau programme à réaliser et dont la réalisation assurerait non seulement du pain et du travail à plusieurs générations d'artistes, mais peut-être aussi de chefs d'oeuvre au pays!”³ In fact, Bachelin is the first critic who guides Romanian decorative art to the traditional roots, represented in relation to painting by decorative wall painting or frescoes of Byzantine influence of the monasteries in Northern Moldavia or South-Eastern Wallachia. This program entails the revival of ecclesiastical art, „the ancient decorative hieratism” (“Le vieux hiératisme décoratif”) of Eastern Oriental Church to inspire „des extases et des rêves nouveaux qui montent des âmes actuelles”. The artist is compared to a gardener who makes „of a popular song a musical poetry, of a fairy tale a Wagnerian drama, of a fabulous character an immortal exponent.” „de la chanson populaire un poème musical, d'une conte de fée un drame wagnérien, d'une personnage fabuleux un type immortel.”⁴ For valuing Romanian architectural tradition, Bachelin invokes the architect Ion Mincu incorporating the old Byzantine, Russian architectural elements into modern construction keeping an indigenous-native hall-mark „un cachet indigene”. Ion Mincu was seen as the mastermind of a new style called Neo-Romanian Style.

Bachelin's opinions⁵ about decorative art and renewal that it could make in Romania by valuing the tradition of wall painting of the monasteries found support in the study of Carl A. Romstorfer, the Royal Conservatory of Imperial Museum of Industry at Czernovitz. The study entitled *Moldavian-Byzantine Architecture* appeared in 1897, in German. Romstorfer was mainly interested in religious architecture, its investigations, considers Bachelin, should have pushed more towards the East. The Critic intervenes asserting that the preponderant influence of the decoration and style of monasteries architecture in Moldavia is not just Byzantine but it suffers the influence of a byzantinism returned from Russia „retour de Russie” from where it

³ *Ibidem*, p.2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ V. L. Bachelin, „A propos d'architecture roumaine”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6528, Dimanche 9 (21 Août) 1898.

"returned" with oriental elements, Caucasian, Armenian, Persian, while in Wallachia architects were inspired by a Byzantine style less altered by heterogeneous contact⁶. Hence the two types of byzantinism: Russian and Constantinopolitan.

Art Nouveau

The emergence of Art Nouveau at the end of nineteenth century is essential for evolution of a modern art with a common artistic language by invoking national decorative arts of different European artistic traditions. The term Art Nouveau appeared in Belgium in the 1880's to describe the work of a group of young artists, Les XX, Les Vingt, The Twenty, who aimed to reform the art and society as a whole. The dealer and entrepreneur Siegfried Bing concurred to institutionalize the name of the style when he opened a gallery in Paris in 1895 devoted to the new design. It came forth in a moment of inertia and boredom of the decorative arts, past styles being „endlessly regurgitated in debased fashions until they resembled pastiche.”⁷ Very soon Art Nouveau became a universal, pan-European style, resulted in a diverse nomenclature, Jugendstil or Liliens Stil in Germany, Secession in Austria and Hungary, Modernista in Barcelona, La Stile Liberty named after the London's shop Liberty or la Stile Floreale in Italy, in England and The United States, were still considered to be part of the Arts and Crafts Movement.

Stephen Escritt insists on the ambiguity and versatility of this style: „As well as being aesthetically varied and genuinely international, Art Nouveau was also an incredibly versatile style. (...) The style had no respect for the boundaries of class or quality (...) it influenced almost everything from door handles, chandeliers to apartment blocks and shop fronts, wallpapers, underground entries, like in Paris, benches, public gardens, and house fences, stained glass or jewellery, recipients for perfumes or tapestries etc.

„The dichotomy meant that Art Nouveau embodied all the tensions within art, design and society at the turn of the century. In its variety of manifestations Art Nouveau was both elitist and populist, private and public, conservative and radical, opulent and simple, traditional and modern.”⁸

And another important feature highlighted by Stephen Escritt „Art Nouveau could encapsulate both modernity and tradition, anxiety and confidence, decadence and progress, conservative national identities and radical internationalism.”⁹ Referring to the last two issues, for Romania, Art Nouveau is able to capitalize tradition of Byzantine art and decorative popular arts by introducing them into a modern context. Stephen Escritt includes five major sources of inspiration for Art

⁶ *Ibidem*, p. 7.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Stephen Escritt, *Art Nouveau*, London, Phaidon Press Limited, 2000, p.5.

⁹ *Ibidem*, p.11.

Nouveau: „[...]the Rococo and its nineteenth-century revivals, the Gothic Revival, the Arts and Crafts Movement, the Aesthetic Movement, and Symbolist painting and writing.” Following the path initiated by Carl E. Schorske, in *Viena fin-de-siècle. Politics and culture* (1980), Debora L. Silverman in *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology and Style* (1992) analyzes the birth of Art Nouveau in France, in the context of the nationalization of rococo and its subsequent mythology. The national dimension of Romanian Art Nouveau was designed by exploiting the Byzantine art and Romanian folk art in a modern shape. But can we speak of a nationalization of the two traditions, the Byzantine and the folk art? It comes into play as critics called « l'appropriation esthétique », informed cultural taste of tradition, « afin qu'il soit significatif, symbolique ».

In this regard, Bachelin develops his ideas in his next article entitled, "On the necessity to stylize", „De la necessite de „styliser””, noting that the application of Art Nouveau as a term for decorative, industrial arts, strikes in Romania the following drawbacks/inconvenients: there is no industrial art and decorative folk art is much older to justify the terminology of "new art" Art Nouveau, but the term is not meant to affiliate the Romanian folk art to the Art Nouveau but to encourage its exploitation in the field of industrial art. Current art, which means Art Nouveau aims to decorate a surface. Nature is not studied to transpose it in a photography, but to capture „son secret créateur et l'appliquer à l'ornement de notre existence.” Examples are telling, a Tiffany vessel in New York created out of a shell, a bottle made by analogy with a trunk, Gallé Nancy copy of a vial after exotic plant flowers, orchids or carnivorous plants, based on the idea that first plate was a leaf and the first glass a corolla, as a fruit gives us the idea of first containers, boxes. Here it is the idea that Art Nouveau is as old as the world, the operation by which matter is incorporated into the art being styling.

For Eastern Orthodox world the decorative art consist in variations on the cross, wooden crosses which found in Nicholas Grant the best poet and their first artist, but one can see the decorative Celtic crosses illustrated by poems painted by Otilia Michail-Otetelesanu, and floral embroidery themes. Animals, plants must be designed „épurés, parfois même sublimisés par une travail qui les rende ornamentals et décoratifs”. In order to add authority, Bachelin quotes Eugene Grasset from Verneuil preface: *l'Animal dans la décoration*”. Natural Being should not be just a "far point" „point de départ”, it becomes motif, theme.

Cancellation of qualitative difference between the major arts and minor arts as applied, decorative arts

As of August 30, 1898, in the newspaper *L'Independence Roumaine* nr.6548, L. Bachelin begins publication under the title 'L'Art Nouveau, et la Roumanie "a series that supports the development of decorative arts in Romania on several levels. Based on book illustration and art ceramists to philately and bank

notes or coins, from stained glass and terracotta to the cabinet makers' furniture, this is the largest action of its kind held in the press and almost turns into a scientific study. The critic emphasizes again the need for cancellation of hierarchical distinctions between major arts such as painting, sculpture, architecture and minor arts, decorative arts and industrial arts that maintains bias damage/harmful prejudice: „la ridicule et superstitieuse distinction entre „grand art” et „arts mineurs” est morte.” Bachelin goes towards the dissolution of customary hierarchies between major and minor arts, rectum, decorative arts, stating the principle of equal artistic expressions «dans un objet de luxe ou dans un objet utile». Moreover, « Par l'Art, j'entends donc autant l'art décoratif que l'art pur », « l'Art serait l'intégrale esthétisation de la vie.»¹⁰ Applied arts empowerment program we find within the Viennese Secession or within the Aesthetic Movement theorized by John Ruskin or William Morris, to name just two of the most important critics and artists. Gustav Klimt illustrates the full dignity decorative arts enjoy, the painter introduces decorative elements not only by styling but also as orfèvrerie in the space of painting, and in external space of frame that thus becomes an essential part of the picture. This change in the way of perceiving art maintains a fruitful contradiction according to critic, raising potential usefulness to the dignity of a particular aesthetic, where the aesthetic value transcends the use value : „(...)l'art est à la fois plus démocratique et plus aristocratique, suivant que l'on envisage l'humiliation de l'art à de si petites fins ou le raffinement de goût qu'il faut pour élever l'objet le plus usuel au rang de la beauté.”¹¹ Bachelin reconsiders "high art" by example of Burne Jones employed at the prestigious school of William Morris, to do ledgers, tapestry cardboards, stained glass, decorative objects etc, Walter Crane, successor of William Morris in England, Eugène Grasset in France, Mikoulasch Alesch (Mikulas Ales) in Bohemia, last, a complete artist, decorator of cards, calendars, ephemeris, furniture, book illustrator, cartoonist etc. Following the introduction of applied arts in Romania, Bachelin focuses on popular arts that can be exploited thus rebuilding the connection with tradition over the abyss which separates those Byzantine Giotos who raised Arges Court from contemporary realist painters. Bachelin's essential merit is that it lays down the relationship between tradition and modernity in terms of art, turning tradition into modernity occurs only in terms of modernity: "L'art moderne ne progresse que par la modernité." Tradition stands out and is recovered by „la contemporanéité du rêve et de la réalité". If you remove „la nationalité et de la tradition qui l'a produit", new art, modern art is lost, it becomes a loan art. Although there was a school of Fine Arts and an Arts and Crafts in Romania, as Bachelin found, there was no specialization in applied arts.

¹⁰ L. Bachelin, « L'Idéalité dans l'Art », in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6371, Lundi 23 Février (7 Mars) 1898, p.1.

¹¹ L. Bachelin, „L'Art Nouveau, et la Roumanie”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6548, Dimanche 30 Août (11 Septembre) 1898.

Alexandru Tzigara-Samurcaș

In his 1909 study, *Art in Romania*, Tzigara-Samurcaș appreciated the appearance of modern painting by dissociation of Byzantine art. The critic credited Nicolae Grigorescu with the pioneering work in the sense of founding this secession. His merit was "to be mediated transition from Byzantinism to true painting emancipation from Byzantine hieratism"¹² Amid the success that it has Symbolism related to Art Nouveau, Byzantine revival seeks modernity in the opposite direction, of the recovery of Byzantine art in the context of modern art just to underline the identity of national art brands. While Tzigara Samurcaș's opinions on building a Romanian national art are different from those of Leon Bachelin, the two critics are found on the same position in stating the importance of Arts and Crafts. Tzigara Samurcaș shares the modernity's view with Bachelin that the dissociation between major arts, painting, sculpture and minor arts, Applied Arts, decorative arts, is obsolete. In this respect, in his article, "Artistic Youth", published in the journal *Semănătorul* (The Sower), on March 16, 1903, the critic praised the approach of a good part of *Youth's* artists to accommodate their artistic concerns with decorative arts. It was the second exhibition organized by the newly founded artistic society. The critic assigned/ascribed to Decorative art through "the popularization of so-called industrial products" an educational purpose.

Tzigara-Samurcaș attributed the merit of placing decorative arts in Romania, to Princess Mary, the future queen, who took part to the first exhibition of *Artistic Youht* with decorative objects such as fabrics, embroidery, "typical" furniture, painted flowers. Book illustration is also present in the exhibition by "prayer books written and illustrated with exquisite miniatures of His Majesty."¹³ In this sense, the critic refers to Dürer that illustrates the book of prayers of the Emperor Maximilian and to Anne de Bretagne with her "Livres d'heures", but also to the monastic culture of incunabula. In addition to the objects exposed by Queen Mary there are other objects of decorative art due to the ladies from the queen's entourage. In order to replenish the field of royal concerns and princess taste for Byzantine realm of art, the critic recalls Byzantine portrait of princess Mary envisaged as a Byzantine Empress that makes painter Artur Garguromin Verona's reconciliation policy with Byzantine art as the epitome of National art. "Painter Verona had the brilliant idea to envisage in a sketch more decorative the royal protectress as Byzantine Empress crown and mantle with glittering gold and precious stones. The bolster and the frame supporting the painting are very successful adaptations of Byzantine motifs, they are largely due to the increasing effect produced by this sketch."¹⁴ Ably extending the eulogy, Tzigara-Samurcaș reminds one

¹² Al. Tzigara-Samurcaș, *Arta în România* (Art in Romania), Bucharest, „Minerva”, Institut de Arte Grafice și Editură, 1909, p.180.

¹³ *Ibidem*, p.207.

¹⁴ *Ibidem*, p.208.

of the Romanian architectural achievements connected with Byzantine tradition, The Monastery of Curtea de Arges, Monument of art placed under the protection of the royal family.

Royal interest for Byzantine art

The role of the members of Romanian Royal Court appeared central to Art Nouveau and Byzantine tradition in Romania. Both queens, queen Eliasabeth and queen Mary were romantically potraied as painters, poetess, writers, designers etc. The Romanian Royal House placed itself within the esteemed tradition of Byzantine Art and Culture, and Popular Culture as well. They claimed this exotic culture as a dimension of Orientalism still fashionable at the end of the nineteenth century alongside the Romanticism's concern with *Mundus Orientalis*. On the other hand, the royal family revealed the rich tradition of Byzantine culture and civilization in Romania, where it offers the defining marks, from architecture and mural painting of the monasteries to the religious art of icon. Royalty, especially Queen Elizabeth, Nome the plume, Carmen Sylva, and Queen Mary promoted Romanianism and Romanian Traditions as a program as Tudor Octavian noted as well: "Romanianism was not an emotional thrill but a royal program and what's really shocking is that king Charles I and queen Elizabeth continued with intentions and tenacity by queen Mary, have made an image of an enlightened Romania institutionalization a fact of identity."¹⁵

The first branch of the manifestation of a clear affinity with Byzantine art is revealed sometimes by fashionable events. The "cultural" Carnival where the King, Queen and Princess Marioara participated, Carnival held at the British Embassy in Romania, where host was even Sir Herbert Deering, Minister of England, the Queen appears in the robes of a Byzantine empress. The Article entitled "Carnival" is accompanied by reproductions of some pictures of the cabinet photo "Photo Juliette". Accompanying text is indicative of an ennobled vision of Byzantine culture that the royal house appropriated. As a characterization of these times of byzantinism, a beautiful impression was made by the appearance of the queen in a Byzantine empress suit, while princess Mary, heir to the shores of the Bosphorus generation, appeared in the charming costume of an odalisque."¹⁶

Eugene Grasset

Beyond the interest in Byzantine art showed by the royal house, it becomes an important element for the development of decorative arts in Romania. Apcar Baltazar read two directions essential in the development of decorative arts marked

¹⁵ Tudor Octavian, *Un artist al Casei Regale - Otilia Michail-Oteteleşanu (An Artist of The Royal House - Otilia Michail-Oteteleşanu)*, Bucharest, Monitorul Oficial R.A., 2008, pp. 35-36.

¹⁶ *Adevărul literar și artistic (Literary and Artistic Truth)*, seria III, III, no. 65, duminică 19 februarie 1922, p. 8.

by rustic- national character and religious - Byzantine character. In his turn, the French artist and critic Eugene Grasset in one of the few articles written about the Romanian decorative art remarked Byzantine art among the essential constituents of a Romanian school. „On y remarquera immédiatement un caractère spécial dû à cette influence de l'Art national roumain dont nous parlons plus haut. Les formules de ces ornements paraissent provenir de l'Art byzantine. Chose curieuse, après une longue éclipse, ces décors traditionnels se sont conservés, qui le croirait?... dans les oeufs de Pâques!”¹⁷ In his turn an outstanding artist, the critic Eugene Grasset, distinguishes between decorative arts and kitsch of handicraft. He is generally critical of the mediocre level of decorative art school to move to the subject of the article, the National School of Decorative Arts in Bucharest, having as director G. Sterian and as protectress future Queen Mary. Also for Grasset the solution for building decorative arts is a use of the folk decorative art tradition: (...) il était bon de rappeler l'Art national à l'attention des professeurs afin d'imprimer au mouvement nouveau un caractère particulier dont les racines se trouveraient dans le pays lui-même.”¹⁸ But even if he located the starting point of modern decorative arts in popular culture, the French critic discourages a return to the performing arts as they are in space tradition. Neither under the pretext of national art „il ne faudrait revenir à une *primitivité* qui peut toucher à la barbarie.”¹⁹

Apcar Baltazar

Since 1905²⁰, Apcar Baltazar has begun an offensive to support and develop industrial arts in Romania with a series of articles on the subject. The first article to reclaim a solid documentary is "Notes on the art industry." The artist builds his argument on the economic relevance of the existence of decorative arts industry by bringing its support of both the income statistics of export of decorative art in developed Western countries and expenditure made by the Romanian state with the importation of these products. Beyond the statistical argument, Baltazar insists on the role of decorative arts to shape social existence both in terms of public space and private space.

The critic gives as an example an article²¹ about home arranging of one of the reputed Art Nouveau designers, René Lalique. The critic expects an emulation effect of admiration for the decorative refinement of the French artist's home design. Baltazar shows the spring that triggers the intimate charm of Art Nouveau displayed in ordinary

¹⁷ Eugene Grasset, „L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de Bucarest Domnita Maria”, in *Art et Décoration*, Emile Lévy Éditeur, Librairie Centrale de Beaux-Arts, Tome XXIII, Janvier-Juin 1908, p. 129.

¹⁸ *Ibidem*, p.128.

¹⁹ Apcar Baltazar, „Spre un stil românesc” (For a Romanian Style), in *Viața românească (Romanian Life)*, noiembrie 1908, p. 131.

²⁰ Idem, „Arta și industria” (Art and Industry), in *Voința națională (National Will)*, 8(21) martie 1905.

²¹ Paule Bayle, „Chez Lalique”, in *L'art Decoratif*, Avril, 1905.

objects turned by aesthetic alchemy into jewelry: an ashtray by Cellini, a Charpentier tray, a Lalique jewelry. As for the painters Kimon Loghin and Ștefan Popescu, fairy tale is the main source of inspiration for the artist, whose use he recommends for building modern Romanian decorative arts. Illustrations accompanying the article are relevant to framing the spirit of Art Nouveau of some motifs from Romanian fairy tales. One can detect even a note of Japanese art in some of his drawings depicting episodes of fairy tales with its specific characters. Depicted on one of the dishes, is the emblematic figure of Romanian fairy tale, Prince Charming, whose name is written in Cyrillic, brand identity and put on calligraphy circumscribed to the decorative register.

Apcar Baltazar is the critic who reopened the discussion about a "Romanian style" decorative art in the article "Towards a Romanian style" published in *Viața Românească* (Romanian life) in November 1908. As we have seen, concerns for a national style in the fine arts dated from the late nineteenth century, Leon Bachelin being one of the pioneers in this domain. The solution given by Bachelin was styling folk techniques according to the techniques of Art Nouveau, the recipe being to reach any Romanian handicraftsman. In other words, folk themes and motifs with magical or legendary characters, the exotic ancestral traditions and picturesque landscape sensitivity may have entered in the register of Art Nouveau style building a fully modern decorative arts, while preserving the national character. Leaving the same point, folk art, Romanian style origin, Apcar Baltazar will stray this solution. Where Bachelin sensed two types of Byzantine art depending on the influence exerted on them, Baltazar distinguished two directions, "features", a rustic-national, and the other religious, Byzantine, one recoverable "by national stitches, Easter eggs, notches on wood of the objects of domestic industry, another as "decoration of religious monuments: churches, monasteries, tomb stones, grave orthodox crosses, chairs, etc..²²

Critical distinction operated by Baltazar does not lead necessarily to the assertion of two different styles, because these styles coexist and maintain a symbiotic relationship in medieval culture undifferentiated between "popular" and "cult" although it is likely that the different schools of their own painters with their stylistic trademark gap established a quality difference to local craftsmen. The critic notes that both areas are merging often giving an overview of the influences exerted over time. The solution to incorporate brand identity would be within everyone's reach "So for a decorator who wants to see Romanian decorative art reproduction is limited to be more or less faithful to the art of domestic industry or religious monuments preserved in Byzantine art."²³

For Byzantine art, stylistic trademarks are within artisan's reach: the zig-zag lines, little stars shown in circles, plates, Gospels braided lines. Eugene Grasset in turn will call this "Easy Art" otherwise the well known name for it is Kitsch.

²² Apcar Baltazar, „Spre un stil românesc” (For a Romanian Style), in *Viața românească* (*Romanian Life*), noiembrie 1908, p.118.

²³ *Ibidem*.

Baltazar is firmly against the nationalization of popular art, old Romanian art by borrowing, shifting characteristics motifs to cultured art, equivalent to a "Romanian baptism of Byzantine style."²⁴ The Organic structure of popular culture can not be reproduced in the laboratory of modern art without forgery stemming from the elimination of the formative and performative context of folk art. Here, there is a distinction between artisans and artists between primitive decorative art and decorative that involves modern techniques, not to mention that the craftsmen folk art has "character". Motivation is concisely stated: "Primitivness (...) can not be, by itself, an element of art which could be used as an element in a national style."²⁵ And the critic quotes Eugene Grasset's article which appeared the same year a few months before in the magazine *L'Art et decoration*, Eugene Grasset quoting the critic's article. It is very possible that the French artist's ideas have led to sustained offensive of Romanian artist in support of building a Romanian-style decorative arts.

What would be the solution of building a national style? Baltazar sees the need of "new forms". New decorative art should "possess all the qualities required of modern decorative science, universally recognized," to bring a new element to set a proper, "mould" or "pattern" for the national style as in the case of Gothic, Roman, Byzantine style, last characterized by hieratism and styling of the frescoes. Romanian style, says Baltazar, doesn't exist. He expects his creator, and with a phrase that echoes will carry up to Cioran, the critic set a sign of the beginning: "We start: it's all to be done."²⁶ Folk art should be used only as a "fund of inspiration", the new style would result in "a transformation of the old motifs, without altering the essential character, a change in taste of their art today".²⁷

BIBLIOGRAPHY

- Bachelin, L., „La nationalité dans l'Art”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6369, Samedi 21 Février (5 Mars) 1898.
- Idem, „L'Idealité dans l'Art”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6371, Lundi 23 Février (7 Mars) 1898.
- Idem, „A propos d'architecture roumaine”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6528, Dimanche 9 (21 Août) 1898.
- Idem, „L'Art Nouveau, et la Roumanie”, in *L'Indépendance Roumaine*, 22e Année, no. 6548, Dimanche 30 Août (11 Septembre) 1898.
- Baltazar, Apcar, „Arta și industria” (Art and Industry), in *Voința națională (National Will)*, 8(21) March 1905.

²⁴ *Ibidem*, p.122.

²⁵ *Ibidem*, p.128.

²⁶ *Ibidem*, p.131.

²⁷ *Ibidem*, p.134.

- Idem, „Spre un stil românesc” (For a Romanian Style), in *Viața românească (Romanian Life)*, November 1908.
- Bayle, Paule, „Chez Lalique”, in *L'art Decoratif*, Avril 1905.
- Escritt, Stephen, *Art Nouveau*, London, Phaidon Press Limited, 2000.
- Grasset, Eugene, „L'Ecole Nationale des Arts Décoratifs de Bucarest Domnita Maria”, in *Art et Décoration*, Emile Lévy, Éditeur, Librairie Centrale de Beaux-Arts, Tome XXIII, Janvier-Juin 1908.
- Octavian, Tudor, *Un artist al Casei Regale - Otilia Michail-Oteteleşanu (An Artist of The Royal House- Otilia Michail-Oteteleşanu)*, Bucharest, Monitorul Oficial R.A. Publishing, 2008.
- Tzigara-Samurcaș, Al., *Arta în România (Arts in Romania)*, Bucharest, „Minerva” Publishing, Institute of Graphic Arts and Publishing, 1909.
- Vlasiu, Ioana, „Réflexions sur les arts décoratifs et la décoration en Roumanie au début du XXe siècle”, in *Revue Roumiane d'Histoire de l'Art*, série de Beaux-Arts, Tome XLIV, Romanian Academy Publishing, 2007.

The research was undertaken with the support of project Științele socio-umaniste în contextul evoluției globalizate – dezvoltarea și implementarea programului de studii și cercetare postdoctorală, cod contract: POSDRU 89/1.5/S/61104 cofinanced by the European Social Fund. The paper is part of Angelo Mitchievici's project *Aestheticized imagery of Romanian identity in European context (1880-1947)*.

PROLÉGOMÈNES POUR UNE CHRONOLOGIE TRANSDISCIPLINAIRE DES AVANT-GARDES LITTÉRAIRES ROUMAINES

ANA-MARIA STAN*

ABSTRACT. *Preliminary remarks for an interdisciplinary chronology of the Romanian literary avant-gardes.* The article investigates the manner in which the Romanian literary avant-garde has been presented, disseminated and analyzed with the help of chronological tools both within the Romanian space and abroad. Although this movement is part of a larger cultural, artistic and socio-political phenomenon that thoroughly shaped the mentalities of the XXth century, its various forms of manifestation or full implications remain so far inadequately presented to the public. Consequently, this theoretical study tries to demonstrate the need of combining historical approaches with aesthetic ones and pleads for the creation of an interdisciplinary chronology of the Romanian literary avant-garde, as a necessary research instrument capable to offer new insights into its place or role.

Key words: history and literature; avant-garde; chronologies and/or dictionaries; methodology; interdisciplinarity.

REZUMAT. *Prolegomene pentru o cronologie transdisciplinară a avangardelor literare românești.* Articolul investighează maniera în care avangarda românească a fost prezentată, difuzată și analizată cu ajutorul unor instrumente de cercetare de tip cronologic, atât în spațiul românesc, cât și în străinătate. Deși această mișcare face parte dintr-un fenomen cultural, artistic și socio-politic mult mai larg, care a modelat în profunzime mentalitățile secolului al XX-lea, implicațiile sale variate și diferitele ei forme de manifestare rămân încă insuficient prezentate publicului. Ca urmare, acest studiu teoretic încearcă să demonstreze nevoia de a combina abordările istorice și cele estetice și pledează în favoarea realizării unei cronologii interdisciplinare a avangardei literare românești - o unealtă necesară, capabilă să ofere noi perspective asupra rolului și locului acesteia în societate.

Cuvinte cheie : istorie și literatură ; avangardă; cronologii și/sau dicționare; metodologie; interdisciplinaritate

* Ana-Maria Stan est chercheur, docteur en histoire. Elle travaille au Musée de l'Université Babeș-Bolyai de Cluj-Napoca, Roumanie, dont elle assure également la charge. Boursière de l'Agence Universitaire de la Francophonie en 2002-2004, titulaire d'un doctorat en cotutelle de l'Université Paris IV-Sorbonne et de l'Université Babeș-Bolyai, qui porte sur les relations franco-roumaines à l'époque du régime de Vichy. Auteur de quelques livres et d'une quinzaine d'articles sur l'histoire du XX^{ème} siècle, ciblant les rapports culturels et la collaboration scientifique entre la France et la Roumanie de 1918 à 1945, ainsi que l'histoire de l'enseignement supérieur pendant l'entre-deux-guerres. Email: ana.stan@ubbcluj.ro.

1. Argument

En 1931, Geo Bogza écrivait, dans *L'exaspération créatrice*: «Nous ne nous appartenons pas. On est lié à une contemporanéité qui nous réclame, qui, tout comme une pieuvre, étend vers nous ses tentacules de problèmes, de tourments auxquels nous abandonnons notre existence toute entière. *Nous nous plaçons ainsi comme un maillon de plus, à la tête d'une très longue chaîne. On est des modernistes seulement parce ce que nous nous maintenons dans un état d'agitation permanente, que nous ne présumons aucune ankylose. Mais nous avons une tradition de milliers d'années* [n. s.]»¹. Ce sentiment d'enregistrement dans la longue durée, de faire partie d'une ample succession identitaire et culturelle, tout en la contestant avec énergie et hardiesse, n'est d'ailleurs pas singulier. Bien d'autres auteurs avant-gardistes roumains expriment dans leurs textes programmatiques des idées à caractère historique, car pour justifier leur ambition d'établir des têtes de série en littérature, ils doivent inévitablement se pencher sur leurs prédécesseurs, les analyser et se délimiter vigoureusement d'eux. Ainsi, quelques années auparavant, en 1925, au moment de l'apparition de l'Intégralisme, on trouve déjà un puissant ancrage dans la temporalité : «En fait, pour nous, *l'humanité ne peut être considérée que dans le temps*. (le T.S.F, l'intellectualisme actuel, les récentes marées sociales ont détruit l'espace). Par conséquent, un partage en deux grandes époques : la préhistoire et l'histoire. La préhistoire n'intéresse que les archéologues. *L'histoire peut nous occuper nous aussi*. Nous également. Mais la période historique débute avec nous : à partir de notre enfance. Plus précisément: [elle débute] avec Marinetti. On ne connaît donc que l'art ancien et l'art nouveau. L'art ancien : le Futurisme, l'Expressionisme, le Cubisme, le Dadaïsme, etc. L'art nouveau : L'Intégralisme [n. s.]»².

Enchaîner des faits et des circonstances sur un axe spatio-temporel, afin de mettre en évidence les continuités et les ruptures, faire des connexions pour mieux comprendre les moments clés qui transforment les paradigmes de l'existence humaine, c'est bien la matière et l'enjeu des chronologies. Elles sont des instruments auxiliaires indispensables avant toute interprétation des événements ou des œuvres, qui à la fois simplifient le travail des chercheurs et les aident à faire des synthèses. En plus, les chronologies sont des excellents aides à l'enseignement, car elles fournissent des informations concises et fiables pour les étudiants et les professeurs, créant des points de départ pour toutes sortes de débats et questionnements.

Toutefois, malgré de nombreuses prémisses prometteuses contenues dans les textes des avant-gardistes roumains et les avantages évidents d'une approche chronologique, on constate qu'un tel modèle de lecture a été modérément utilisé

¹ Geo Bogza, „Exasperarea creatoare (scriu, fiindcă viața mă exasperează)” (*L'exaspération créatrice*. J'écris parce que la vie m'exaspère), texte-manifeste publié pour la première fois dans la revue *Unu*, IV^{ème} année, no. 33, février 1931.

² Mihail Cosma, „De la futurism la integralism” (*Du futurisme à l'intégralisme*), texte-manifeste publié pour la première fois dans la revue *Integral*, I^{ère} année, no. 6-7, 1925.

jusqu'à présent par les spécialistes du domaine. On rencontre une situation semblable au niveau européen, aussi, car ce n'est que depuis peu qu'on accorde un espace plus large à des travaux interdisciplinaires, ou les outils de l'historien littéraire ou de l'historien de l'art s'imbriquent avec ceux des historiens, pour réaliser des recherches novatrices et (ré)placer ainsi les avant-gardes dans le contexte plus large de la civilisation du XX^{ème} siècle.

Dans ce qui suit, nous allons nous concentrer sur les enjeux et les difficultés, ainsi que sur les avantages qu'une telle démarche, – c'est-à-dire l'élaboration d'une chronologie multi-facettée de l'avant-garde littéraire – peut offrir.

2. Modèles d'investigations chronologiques sur l'avant-garde roumaine

La question spécifique qui se pose est d'ordre méthodologique. Les différentes chronologies culturelles, ainsi que les ouvrages à forte structure chronologique – biobibliographies, anthologies, dictionnaires, etc. –, qui existent déjà tant en Roumanie qu'à l'étranger, peuvent offrir des modèles et fournissent des indices importants pour une autre recherche de la même famille. Jusqu'à présent on a identifié quelques formules d'investigation, que nous allons détailler dans ce qui suit.

a. Synthèses et sélections avant-gardistes littéraires roumaines à base d'éléments chronologiques

Dans son ouvrage fondamental *Avangarda literară românească* (première édition en 1983, troisième édition en 2006³), Marin Mincu dresse un inventaire des chefs d'œuvre et des manifestes avant-gardistes, mais aussi un répertoire sommaire des auteurs et de leur activité éditoriale. Il est d'ailleurs parmi les premiers spécialistes qui fixent les limites temporelles de l'avant-garde originaire, surnommée «historique», en Roumanie, l'encadrant entre 1907/8 et 1947.

Selon son propre témoignage, Mincu a fait sa sélection, qui ne comprend que 23 auteurs (27 dans l'édition de 2006), à partir d'un jugement chronologique, fortement secondé par un critère esthétique⁴.

Pour faciliter son travail, Mincu décida dès le début de partager son matériel dans deux sections – créations littéraires d'un côté, textes-programmes de l'autre. Cela l'amena à faire un double emploi de l'axe temporel. Dans la partie qui réunit les manifestes avant-gardistes, il les a arrangés d'une manière très strictement chronologique – du premier au dernier, en fonction de l'année de leur apparition/publication –, ce qui permet une vision d'ensemble sur l'évolution des idées et des concepts. Toutefois, dans la partie dédiée aux auteurs, Mincu utilisa la

³ Marin Mincu, *Avangarda literară românească* (L'avant-garde littéraire roumaine), Constanța, Editions Pontica, 2006, 3^{ème} édition, révisée et complétée.

⁴ *Ibidem*, pp. 55-56. Mincu reprend ici l'avant-propos de son édition de 1983 et présente les méthodes employés afin d'étudier l'avant-garde. Il a conçu son anthologie comme « un œuvre critique subjective... », et en même temps une « sélection fonctionnelle... ».

chronologie d'une manière beaucoup plus souple. Il ordonna chronologiquement les textes d'un même auteur, dans le cadre des chapitres qui leur sont consacrés, mais ne maintint pas cette succession pour la totalité des textes publiés: donc, par exemple, les poèmes de Gellu Naum apparus entre 1936 et 1946 sont placés avant les poésies que Gherasim Luca écrivit de 1930 à 1947; ou encore les écrits de Grigore Cugler de 1934 s'insèrent avant les vers de 1930 de Dan Faur. De la même façon, les créateurs avant-gardistes qui ont partagé les pages de certaines revues, ne sont pas placés les uns après les autres, afin de souligner la simultanéité de leur activité littéraire, comme on pourrait s'y attendre : exemple – Ilarie Voronca et Stéphane Roll, qui publient ensemble à partir de 1924, dans *75 HP* et ensuite en *Punct et Intégral*, sont séparés dans l'anthologie de Mincu par le groupage de poèmes de Fundoianu, datés 1930. L'ordre de présentation des artistes avant-gardistes ne s'appuie pas non plus sur une rigoureuse évidence de leur date de naissance, ni même sur une succession alphabétique. Comment donc peut-on expliquer cette attitude fluctuante de Mincu vis-à-vis du principe chronologique? Selon nous, il disposa les auteurs plutôt en cherchant à privilégier une certaine unité esthétique de leurs œuvres, choisissant de plier quelque peu la temporalité à l'artistique, afin de mettre en évidence la complexité de l'avant-garde. Si ses choix suscitent des questionnements du point de vue de l'historien et entravent partiellement la mise en évidence du croisement et du décroissement de l'avant-garde roumaine en tant que phénomène socioculturel, ils offrent aussi des idées pour améliorer les choses.

Dans la liste biobibliographique qu'il a également incorporée dans le cadre de son anthologie, Mincu fit encore une fois appel à la chronologie, mais plutôt comme une toile de fond, que comme référence principale. Pour chacune des personnalités de son corpus, Marin Mincu rédigea une fiche synthétique, où il combine les informations sur leur vie et sur leur activité. Il ne poursuit pas leurs trajectoires littéraires au-delà de 1947, délimitant ainsi d'une manière bien résolue la fin de l'époque avant-gardiste en Roumanie, mais il offrit toutefois des détails sur toute la vie des auteurs.⁵ Par leur contenu et les questions ciblées – surtout l'inventaire des premières éditions –, ces notes biobibliographiques, quoique rangées alphabétiquement, peuvent être considérées comme des précurseurs de taille pour une chronologie de l'avant-garde littéraire roumaine.

On allait attendre presque une vingtaine d'années pour qu'une autre démarche semblable voie le jour. Ainsi, en 1999, dans un numéro de la revue *Plural*, entièrement consacré à l'avant-garde, on rencontre un autre type d'aperçu totalisant les accomplissements des artistes avant-gardistes.⁶ Bien que dénommé tout simplement *Bibliographie* par l'auteur, Petre Răileanu, ce répertoire dépasse à notre avis sa fonction primaire et se rapproche beaucoup des chronologies. Il examine plus d'une

⁵ Idem, pp. 623-630. Selon Mincu, 1947 est le « point terminus » de l'activité avant-gardiste des auteurs de son anthologie, par conséquent il arrête ses notes bibliographiques à cette année, malgré le fait que certains d'entre eux vont publier bien au delà de cette année.

⁶ Petre Răileanu, „Bibliography” (Bibliographie), dans *Plural magazine*, Bucarest, no 3, 1999, pp. 156-166.

trentaine des personnalités avant-gardistes et fournit des détails essentiels concernant à la fois leur vie, leur activité, leur influence et leur réception culturelle.

D'abord, Răileanu décida d'englober dans son répertoire, à coté des poètes, quelques noms d'écrivains et dramaturges – tels Jacques Costin ou Ion Călugăru. Le tableau est complété par un nombre de peintres, sculpteurs et même journalistes qui ont adopté les différentes «idéologies» de l'avant-garde – Marcel Iancu, Jules Perahim, Milița Pătrașcu, Brunea-Fox, etc. Il énumère leurs publications et oeuvres, dans un ordre à la fois alphabétique et chronologique. Evidemment, élargir ainsi le cadre et sortir d'une approche strictement littéraire est bénéfique, car cela permet de cartographier d'une manière plus nuancée tant l'étendue du mouvement avant-gardiste en Roumanie, que les influences mutuelles établies entre ses représentants. De plus, pour souligner l'importance et la cohérence de la seconde vague surréaliste, Răileanu revient sur ses membres, présentant dans une section distincte un relevé des ouvrages collectifs et individuels apparus entre 1944 et 1948.⁷

Une autre contribution importante de l'aperçu synthétique élaboré par Răileanu en 1999 est la liste chronologique succincte de la presse avant-gardiste, qu'il contient.⁸ A la différence de Mincu, qui a simplement enregistré dans quels périodiques a publié chaque poète de son anthologie, Răileanu emploie l'axe temporel pour ordonner les revues d'avant-garde selon leur date d'apparition et leur longévité, et grouper autour de chacune d'entre-elles les artistes qui y ont collaboré. Cette méthodologie fait ressortir plus facilement les convulsions, ainsi que les divers regroupements esthétiques et éthiques survenues au sein de l'avant-garde roumaine. Enfin et surtout, Răileanu dressa ici une bibliographie des études roumaines et étrangères dédiés à l'avant-garde roumaine, démontrant ainsi l'intérêt de plus en plus ample et détaillé suscité par ce mouvement artistique et documentant, en subsidiaire, l'évolution de l'épistémologie du sujet à partir des années '50 jusqu'à la fin du XX siècle.

On peut donc conclure que le regard de Răileanu est considérablement plus complexe et plus approfondi que celui de Mincu. L'usage des instruments historiques, voire chronologiques, forme ici l'armature de son corpus et lui ont permis de faire un état des lieux très nuancé, en ce qui concerne l'avant-garde. En choisissant de combiner l'investigation de type biobibliographique avec les rigueurs d'un échafaudage spatio-temporel, Răileanu fournit au lecteur des informations claires, bien organisées. Son travail représente une autre étape de compréhension et d'analyse de l'avant-garde roumaine et offre de nouveaux arguments en faveur d'une approche interdisciplinaire de ce sujet.

b. Chronologies roumaines et étrangères dédiées à l'avant-garde

La première chronologie véritable de l'avant-garde littéraire roumaine, qui l'encadre dans le paysage continental, se trouve dans l'ouvrage *Literatura*

⁷ *Ibidem*, pp. 161-162.

⁸ *Ibidem*, p. 163.

românească de avangardă (première édition en 1997, deuxième édition en 2003) de Gabriela Duda.⁹ Il s'agit d'une autre anthologie de ce mouvement littéraire, le catalogue de textes poétiques et de manifestes étant accompagné par quelques brefs chapitres d'analyse.

La partie intitulée « L'avant-garde roumaine en contexte européen » est en fait une liste chronologique, qui expose l'évolution de la littérature et de l'art d'avant-garde dans plusieurs pays de l'Europe – France, Allemagne, Russie, Suisse, Italie, Espagne, Hollande, Tchécoslovaquie et, évidemment, Roumanie¹⁰. Par conséquent, les limites temporelles fixées dans ce tableau sont plus larges que celles qu'on avait rencontrées avant chez Mincu et Răileanu, permettant d'enregistrer la diffusion progressive et différenciée des courants avant-gardistes, ainsi que les synchronisations et les décalages apparus entre la Roumanie et les autres centres artistiques.

Toutefois, on constate un certain déséquilibre méthodologique entre la date du commencement de la chronologie et la date de sa fin. Gabriela Duda a choisi de remonter le temps jusqu'en 1869, afin de documenter les premières expressions d'un esprit avant-gardiste. Elle fixe comme repère fondamental de ce mouvement culturel le fameux poème *Les chants de Maldoror*, texte fréquemment cité par des dadaïstes ou des surréalistes comme Breton, Dali ou Marcel Duchamp comme source d'inspiration. La chronologie met donc en évidence les textes avant-coureurs de l'avant-garde, mais elle s'arrête en 1947, sans poursuivre jusqu'à la fin les manifestations avant-gardistes sur l'échiquier européen, et sans discuter les influences de l'avant-garde sur les écoles littéraires qui lui ont succédé. Si l'an 1947 est reconnu par la grande majorité des spécialistes comme la fin de l'avant-garde littéraire en Roumanie, il ne signifie pas la même chose dans d'autres cultures, où l'activité des avant-gardistes se poursuit au moins encore une dizaine d'années.

Ce qu'il faut souligner cependant c'est la perspective décidément comparatiste et intégratrice que Gabriela Duda propose à l'égard de l'avant-garde littéraire roumaine. Son étude chronologique veut en même temps transgresser le cadre strictement culturel. Ainsi, elle y enregistre des données sur les rapports établis entre les politiciens et les artistes d'avant-garde, quoique de façon assez inégale. Par exemple, elle mentionne dans ce chapitre la censure politique qui s'était manifestée à l'encontre de l'avant-garde en Russie, à partir de 1932¹¹, mais ne fait aucune référence aux conflits apparus entre les autorités de l'état roumain et des avant-gardistes roumains, comme le fameux procès pour mœurs intenté à Geo Bogza la même année.

Ces lacunes s'expliquent facilement, car les activités civiques et politiques des avant-gardistes roumains sont très peu documentées jusqu'à présent tant par les

⁹ Gabriela Duda, *Literatura românească de avangardă* (La littérature roumaine d'avant-garde), Bucarest, Editions Humanitas Educațional, 2003.

¹⁰ Voir *ibidem*, pp. 22-36.

¹¹ *Ibidem*, p. 34.

historiens littéraires, que par les historiens tout court. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 2000 que des recherches systématiques sur le sujet ont vu le jour en Roumanie et ce sont plutôt les historiens littéraires qui ont essayé de combler ce vide.¹²

La chronologie de Gabriela Duda se penche encore sur les contacts établis entre les avant-gardistes roumains et leurs homologues européens, mais on constate la même chose: il y a un bon nombre d'événements qui manquent. Ainsi, la visite que Marinetti, le père fondateur du futurisme, effectua en Roumanie en 1930, n'est pas inscrite dans la liste, mais le numéro spécial que la revue roumaine d'avant-garde *Intégréal* avait dédié au futurisme en 1926 y est.

Une inégalité semblable ressort également du fait que les manifestes de l'avant-garde littéraire roumaine sont quasi absents parmi les autres programmes des avant-gardes européennes, inventoriés dans la chronologie. Si la fameuse *Dialectique de la dialectique*, signée par G. Luca et D. Trost en 1945, y est signalée, le texte *Du futurisme à l'Intégralisme*, qui propose une approche originale de l'avant-garde, n'apparaît pas, tout comme la plupart des autres écrits programmatiques. Certes, un chapitre distinct dans le livre de Gabriela Duda reproduit in extenso les contributions théoriques des avant-gardistes roumains, reprenant même la *Dialectique de la dialectique*. Cela fait donc ressortir le penchant de Gabriela Duda pour le surréalisme dans sa chronologie et justifie quelque peu les omissions qu'elle a opérés.

Malgré les inconstances observées dans la sélection de faits et d'événements insérés dans la chronologie avant-gardiste que Gabriela Duda a élaboré, il faut la retenir comme un étalon pour de prochaines investigations. C'est important de radiographier ensemble, dans leur synchronie et leur écart idéatif et spatio-temporel, les artistes et les écrivains avant-gardistes, leurs manifestations politiques et civiques, les périodiques et les ouvrages individuels, l'Orient et l'Occident, etc. Il est bien nécessaire aussi de ne pas se limiter à un répertoire trop succinct ou partiel.

Par contraste, la deuxième chronologie de l'avant-garde roumaine qui a déjà vu le jour est un modèle assez différent, presque à l'opposé de celui proposé par Gabriela Duda. L'ouvrage que nous allons analyser dans ce qui suit se définit en fait comme une tentative d'anthologie globale du modernisme en Roumanie, dépassant ainsi le cadre strict de l'avant-garde. Son éditeur, Gabriela Omăt, a rassemblé dans un ouvrage consistant, en deux volumes, intitulé *Modernismul literar românesc în date și texte*, une pléiade d'informations sur ce phénomène difficile à encadrer strictement¹³.

¹² Parmi les plus importantes contributions sur ce thème il faut mentionner: Ovidiu Morar, *Avangardismul românesc* (L'avant-gardisme roumain), Bucarest, Editions Ideea Europeană, 2005, en spécial p. 63-95; Dan Gulea, *Domni, camarazi, tovarăși. O evoluție a avangardei românești* (Messieurs, camarades, compagnons. Une évolution de l'avant-garde roumaine), Bucarest, Editions Paralela 45, 2007, en spécial p. 355-437; Stelian Tănase, *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (L'avant-garde roumaine dans les archives de la Sûreté de l'Etat), Iassy, Editions Polirom, 2008.

¹³ Gabriela Omăt (ed.), *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)* – Le modernisme littéraire roumain en dates (1880-2000) et textes (1880-1949), Bucarest, Editions Institutul Cultural Român (L'Institut Culturel Roumain), 2008, 2 volumes.

Dans la première partie du livre, il y a une large base de données, organisée sous la forme d'un fichier chronologique et analytique, qui retrace l'apparition et le développement du modernisme roumain. Gabriela Omăt documenta ce concept et ses représentations à partir de 1880 et jusqu'en 2000 et délimita plusieurs étapes dans son existence. Selon ses recherches, entre 1925-1935 le modernisme devint l'étalon de la conscience littéraire roumaine et se manifesta sous des formes diverses, à la fois concomitantes et concurrentielles, tandis que la période 1936-1944 marqua le commencement de son déclin. La grande originalité de la chronologie de G. Omăt réside dans le fait que l'avant-garde est encadrée parmi les autres expressions culturelles du modernisme, et ses représentants sont toujours mis en rapport avec les autres acteurs du paysage littéraire roumain et européen – écrivains et critiques.

La méthodologie que G. Omăt emploie se rapproche le plus de celle des historiens, car elle ne se limite pas strictement à enregistrer les événements à caractère moderniste, mais les accompagne souvent par des citations et des extraits de divers types de documents, ce qui ouvre la possibilité des analyses et des interprétations. L'auteur de la chronologie ne néglige pas non plus les faits sociopolitiques, économiques ou scientifiques qui ont marqué les années 1880-2000. Ainsi, on retrouve dans sa liste des notices sur la théorie de la relativité d'Einstein, les traités de paix de Paris signés à la fin de la Première Guerre Mondiale, le crash boursier de 1929, la construction de l'Empire State Building, ou bien le triomphe de Fidel Castro au Cuba et l'occupation de la Tchécoslovaquie, en 1968. Pourtant, l'auteur a omis entièrement ce qui se passait en Roumanie au niveau législatif ou institutionnel et influençait l'évolution du phénomène moderniste. C'est en effet inhabituel de mentionner dans la chronologie l'avènement au pouvoir d'Adolf Hitler de 1933, mais passer sous silence celui du roi roumain Carol II de 1930 ...et les exemples pourraient continuer.¹⁴

Dans la deuxième partie de son livre, G. Omăt offre une large anthologie de textes qui discutent le modernisme en Roumanie. Même les voix des opposants du modernisme y sont répertoriées, ce qui donne l'occasion de prendre la mesure de son poids et de son influence à travers la fin du XIX et le XX^{ème} siècle. Ces fragments complètent et enrichissent la chronologie, fournissant un support documentaire indispensable pour les futures analyses.

Il s'agit évidemment d'une approche interdisciplinaire, à laquelle s'ajoute celle comparatiste. A la différence de Gabriela Duda, Gabriela Omăt aspire à l'exhaustivité, car elle a choisi de surprendre dans son ouvrage « la dynamique sinueuse de l'attitude envers les idées ... »¹⁵ et de réaliser le dossier du modernisme sous toutes ses coutures. C'est une ambition à double tranchant, qui la fait donner trop de références dans sa chronologie. Cela provoque aussi de confusions, car les distinctions entre les différents groupes modernistes risquent de se perdre parfois

¹⁴ *Ibidem*, vol. 1, voir pp. 119-122 et p. 127.

¹⁵ *Ibidem*, p. 8.

dans le flot des données et des documents inventoriés pour chaque année. La question qui se pose, en parcourant la chronologie et la base de textes établies par G. Omăt, est si l'avant-garde peut être vue comme le véritable fer de lance de la modernisation littéraire roumaine ou elle n'est qu'une alternative dans ce processus complexe, donc son poids reste encore à établir?

Puisque les chronologies roumaines qui traitent jusqu'à présent l'avant-garde sont tellement différentes l'une de l'autre et n'épuisent pas le sujet et son contexte, il est bien utile de regarder comment on a procédé dans d'autres cultures. Les chronologies européennes dédiées à l'avant-garde ne sont pas non plus extrêmement nombreuses et pour cet article nous avons choisi d'étudier deux d'entre-elles.

Le premier échantillon est le fruit d'un travail d'équipe, coordonné par Chris Michaelides, réalisé en Grande Bretagne en décembre 2007. Contrairement aux attentes, cette chronologie n'est pas l'œuvre des universitaires ou des historiens littéraires, sinon elle appartient à un expert de la British Library aidé par des collègues et par des responsables des collections des Etats-Unis.¹⁶ Elle a été conçue comme un instrument additionnel autour de l'exposition *Breaking the rules : The Printed Face of the European Avant Garde 1900 – 1937*, déroulée entre novembre 2007 et mars 2008 à Londres. Dès le début donc, son rôle a été celui d'accompagner une manifestation interactive et d'expliquer au grand public, c'est à dire à des non spécialistes, un phénomène complexe. Comment répondre à une telle attente ? La clarté et l'accessibilité ont été les principes de base autour desquels les spécialistes anglais ont élaboré une chronologie détaillée, couvrant « des centaines d'événements, d'idées, mouvements, artistes et œuvres, à la fois significatifs et de notoriété ». Par conséquent, ils ont choisi de grouper les informations par pays, en ordre alphabétique, tout en respectant évidemment la trame des années. Pour chaque année, on a placé tout au début de la liste chronologique quelques événements sociopolitiques ou de faits divers qui ont eu des répercussions au niveau européen – conflits militaires, grèves, inventions scientifique, etc. Si le choix de certains épisodes est évident et ne nécessita pas de précisions quant à son inclusion dans la chronologie – par exemple l'armistice de 11 Novembre 1918, qui mit fin à la Première Guerre Mondiale –, pour d'autres faits, les auteurs expliquèrent brièvement la raison de leur présence. Ainsi, pour 1904 on nota l'introduction des lois sur la circulation automobile en Angleterre, y compris des précisions sur la limitation de vitesse, et on explique que cela est important pour documenter l'importance des moteurs et de la vitesse pour le futurisme et le vorticisme. Pour 1912, le fameux naufrage du Titanic figure sur la liste, suivie d'un courte note explicative : « importance de ce fait comme un totem et subséquemment un avertissement en ce qui concerne la confiance dans la modernité – cela peut expliquer la réticence des Britanniques

¹⁶ Chris Michaelides (coord.), *Chronology of the European Avant-Garde 1900-1937* (Chronologie de l'avant-garde européenne 1900-1937), accessible en ligne à <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/chronology.html>. Ce document peut être consulté en format .pdf, même imprimé par ceux qui sont intéressés, et compte au total 34 pages.

envers la modernité artistique ».¹⁷ Après cet inventaire général, qui représente un état des lieux et établit le contexte pour chaque année, la chronologie de l'avant-garde européenne de la British Library décrit avec minutie, pays par pays, les expressions littéraires et artistiques de ce courant. Il n'y a pas que les grands « classiques » - tels la France, l'Italie, la Russie ou la Grande Bretagne qui y figurent. Le public retrouve en effet dans cette chronologie toutes les areas géoculturelles de l'Europe – les états hispaniques, les pays nordiques, l'Europe centrale et orientale, et jusqu'à l'espace slave de l'Est (la Russie, l'Ukraine, la Géorgie).

Evidemment, la Roumanie s'y retrouve aussi dans un choix tellement ample de données, et il est intéressant de voir ce que Chris Michaelides et ses collègues ont choisi de faire connaître sur le mouvement avant-gardiste de notre pays. La liste des références roumaines débute avec la revue *Ileana*, présentée comme précurseur du modernisme, puisqu'en 1898, déjà, elle avait lancé un appel à « une esthétique vigoureuse, voire Sécessionniste ».¹⁸ Il est à remarquer pourtant qu'aucune des chronologies roumaines de l'avant-garde n'avait pas inventorié cette publication¹⁹, ce qui démontre les différences de perception entre les spécialistes roumains et étrangers et fait réfléchir en même temps à la complexité de ce courant. Au total, la Roumanie est mentionnée une dizaine de fois, avec des journaux tels *Intégral*, *Punct* et *Contimporanul*, ou des expositions artistiques. Toutefois, l'image des avant-gardes roumaines reste assez limitée et distorsionnée, puisque les informations s'arrêtent en 1930, créant l'impression que rien ne se passa après ce point. L'évolution roumaine vers le surréalisme est peu documentée, mentionnant seulement le nom de Saşa Pană parmi ses représentants, et ignorant ceux de Stéphane Roll, Geo Bogza ou autres. Qui plus est, les titres des manifestes avant-gardistes roumains ne sont pas du tout répertoriés, ni les volumes que les poètes roumains ont publié entre 1909 et 1937, à la différence des autres pays de l'Est, y compris des voisins de la Roumanie, comme la Pologne, la Yougoslavie, l'Ukraine et la Hongrie. Des petites erreurs factuelles sont aussi présentes dans la chronologie coordonnée par Chris Michaelides, puisque, par exemple, la parution de *Contimporanul* est notée pour l'année 1924 et non pour 1922 – probablement une confusion avec l'apparition, à cette date, du *Manifeste activiste pour la jeunesse* de Ion Vinea dans ce journal; toutefois ce texte n'est pas expressément mentionné.

En dépit des imperfections, la chronologie créée autour de l'exposition *Breaking the rules : The Printed Face of the European Avant Garde 1900 – 1937* offre un modèle méthodologique intéressant. Ses auteurs se sont efforcés à réaliser un tableau aussi équilibré et général que possible sur un phénomène continental, expliquant, par des entrées ne dépassant pas 100 mots chacune, les différentes

¹⁷ *Ibidem*, p. 9.

¹⁸ *Ibidem*, p. 1.

¹⁹ Dans son anthologie, Gabriela Omăt prends en compte pour l'année 1898 seulement les revues *Viața nouă* et *Carmen*. Elle note toutefois, à la même date, la visite à Bucarest de l'écrivain français Sâr Péladan, adepte de l'occultisme, sur invitation de la société *Ileana*. Voir G. Omăt, *op. cit.*, vol. 1, p. 60.

manifestations de l'avant-garde. Etant organisé par zones géographiques, ce répertoire permet les comparaisons et les analyses amples, puisqu'il fait ressortir les contacts qui se sont établis entre artistes, poètes et écrivains, la migration des personnes d'un groupe artistique à l'autre et aussi bien la diversité des rythmes de développement de l'avant-garde européenne. On comprend également que les avant-gardes roumaines restent encore assez méconnues par rapport aux mouvements similaires d'autres pays, ce qui ne fait que plaider en faveur de l'élaboration d'un nombre plus grand de recherches synthétiques et approfondies sur le sujet par les spécialistes roumains.

Un autre exemple de chronologie internationale des avant-gardes est celui dédié au surréalisme et cataloguant ses manifestations littéraires de 1916 jusqu'en 2008, c'est-à-dire à partir de la constitution du groupe des amis et disciples autour d'André Breton et jusqu'à la vente aux enchères de l'édition originale du *Premier Manifeste de Surréalisme* et la dispersion des trésors de l'appartement parisien d'André Breton.²⁰ Comme pour la chronologie de la British Library, les informations sont courtes et concentrées, donc accessibles et faciles à suivre dans leur enchaînement. On inventorie non seulement le noyau surréaliste français ou ceux européens, mais aussi ceux de Mexique, Chile ou bien New York. Toutefois, les surréalistes roumains, sont absents de la liste, le seul nom d'origine roumaine qui y est mentionné étant celui de Victor Brauner, qui décida en 1932 de se joindre au mouvement dirigé par Breton. L'ignorance entourant l'importante activité du groupe surréaliste roumain de la fin des années '40, qui à l'époque avait été salué par Breton lui-même, prouve à nouveau, si besoin était, que l'avant-garde roumaine a encore grand besoin d'être disséminée à l'étranger, sous tous ses formes et expressions.

Malgré le fait que les chronologies internationales que nous avons consulté jusqu'à présent nous renvoient une image incomplète de l'avant-garde roumaine, et par conséquent la placent dans une position légèrement désavantageuse par rapport aux mouvements similaires de l'Europe Centrale et Orientale, elles se distinguent par la compréhensibilité, la concision et l'organisation efficace de l'information. Elles forment donc un étalon à atteindre et à surpasser par des futures chronologies roumaines sur le même sujet.

3. Conclusion

Après cette analyse des différentes typologies d'investigation chronologique concernant l'avant-garde roumaine, on est en mesure de formuler certaines conclusions synthétiques, à savoir :

À leur grande majorité, les démarches autochtones ont privilégié une approche esthétique et laissé de côté les aspects sociopolitiques de l'avant-garde, tandis que celles étrangères ont mis l'accent sur les courants les plus connus et

²⁰ *Chronology of surrealism (Chronologie du surréalisme)*, accessible en ligne à <http://www.surrealism-plays.com/history.html>

répandus au niveau mondial – futurisme, dadaïsme, surréalisme –. Les représentants de ces groupes n’ont pas seulement transformé les paradigmes artistiques, mais sont des gens qui ont participé aussi, constamment, à la vie publique, en exprimant leurs options citoyennes avec énergie et passion, en assumant des postures et en s’engageant dans l’histoire de leur temps.

Dans ce contexte, des nouvelles recherches deviennent nécessaires. En premier lieu, une chronologie interdisciplinaire de l’avant-garde représenterait un instrument efficace afin d’examiner le poids et le rôle de ce mouvement littéraire et artistique dans le processus de modernisation de l’état roumain. En plus d’avoir innové le langage poétique, les avant-gardistes ont changé des mentalités et participé subséquemment à une entrée des valeurs européennes sur la scène publique roumaine. Dans le grand débat « tradition-modernité » qui a dominé l’entre deux guerres en Roumanie, la contribution des avant-gardistes a été souvent ignorée ou analysée d’une manière fragmentaire par les spécialistes, fussent-ils historiens ou philologues.

En second lieu, une telle chronologie aidera à rendre accessibles, pour les chercheurs des avant-gardes de partout, non seulement des nouvelles données sur un phénomène encore modérément connu dans toute sa complexité et longévité, mais aussi des informations plus amples sur la civilisation roumaine et les conditions qui ont modelé les mouvements en question.

BIBLIOGRAPHIE

- Bogza, Geo, „Exasperarea creatoare (scriu, fiindcă viața mă exasperează)” (L’exaspération créatrice. J’écris parce que la vie m’exaspère), dans la revue *Unu*, IV^{ème} année, no. 33, février 1931.
- Chronology of surrealism (Chronologie du surréalisme)*, accessible en ligne à <http://www.surrealism-plays.com/history.html>. Consulté le 31 mars 2012.
- Cosma, Mihail, „De la futurism la integralism” (Du futurisme à l’intégralisme), dans la revue *Integral*, I^{ère} année, no. 6-7, 1925.
- Duda, Gabriela, *Literatura românească de avangardă* (La littérature roumaine d’avant-garde), Bucarest, Editions Humanitas Educațional, 2003.
- Gulea, Dan, *Domni, camarazi, tovarăși. O evoluție a avangardei românești* (Messieurs, camarades, compagnons. Une évolution de l’avant-garde roumaine), Bucarest, Editions Paralela 45, 2007.
- Michaelides, Chris (coord.), *Chronology of the European Avant-Garde 1900-1937* (Chronologie de l’avant-garde européenne 1900-1937), accessible à <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/breakingtherules/chronology.html>. Consulté le 31 mars 2012.
- Mincu, Marin, *Avangarda literară românească* (L’avant-garde littéraire roumaine), Constanta, Editions Pontica, 2006, 3^{ème} édition, révisée et complétée.
- Morar, Ovidiu, *Avangardismul românesc* (L’avant-gardisme roumain), Bucarest, Editions Ideea Europeană, 2005.

- Omăt, Gabriela (ed.), *Modernismul literar românesc în date (1880-2000) și texte (1880-1949)* - Le modernisme littéraire roumain en dates (1880-2000) et textes (1880-1949), Bucarest, Editions Institutul Cultural Român, 2008, 2 volumes.
- Răileanu, Petre, „Bibliography” (Bibliografie), in *Plural magazine*, Bucarest, no 3, 1999.
- Tănase, Stelian, *Avangarda românească în arhivele Siguranței* (L’avant-garde roumaine dans les archives de la Sûreté de l’Etat), Iași, Editions Polirom, 2008.

Cette recherche a été financée par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 et co-financée par le Fonds Social Européen dans le cadre du projet de recherche POSDRU/89/1.5/S/61104: „Les sciences socio-humaines dans le contexte de l’évolution globalisée – développement et implémentation du programme d’études et de recherche postdoctorale”.

UN THÉÂTRE DE LA PAROLE. LECTURE EN GROUPE ET PERFORMANCE PUBLIQUE DANS LE CÉNACLE « SBURĂTORUL »

LIGIA TUDURACHI*

ABSTRACT. *A Theatre of the Utterance. Group Reading and the Public Performance at the Sburătorul literary circle.* The research aims at addressing the phenomenon of group reading specific to literary assemblies, starting from the rich bibliography on the activities of the *Sburătorul* literary circle (1919-1943). Minute recordings signed by E. Lovinescu – chairman of the *Sburătorul* meetings – covering both journal notes which conclude each meeting and biographic material, illustrate two main aspects. Firstly, each public reading is assessed on the basis of its impact: the role of the writer reading out loud, in front of an audience, is similar to that of the actor and results in an inherent dramatization of any literary piece. Secondly, the assessment is contradictory in itself: there is a clear difference between the author's journal notes recording a certain failure and the later texts depicting the life of the circle in its successful instances. The vacillation between failure and success partially evokes Lovinescu's attempt to project a *myth* of the utterance within the circle, on the first hand, and the constraints of what Laurent Jenny terms *risk of uttering* present in any operation of public figuring of speech.

Key words: Romanian literature, *Sburătorul* literary circle, E. Lovinescu, literary assembly, public reading, dramatization, the pragmatics of speech, risk of uttering.

REZUMAT. *Un teatru al rostirii. Lectură colectivă și performanță publică la cenaclul Sburătorul.* Cercetarea își propune să abordeze fenomenul lecturii colective specific grupărilor literare, pe baza documentației bogate referitoare la activitatea cenaclului „Sburătorul” (1919-1943). Însemnările amănunțite pe care le-a lăsat E. Lovinescu, amfitrionul de la *Sburătorul*, care constau atât în notițe de jurnal făcute după fiecare ședință de cenaclu, cât și în texte de memorialistică, lasă să se vadă două lucruri. Mai întâi, faptul că fiecare lectură publică e apreciată în funcție de criteriul reușitei: rolul pe care îl asumă scriitorul care citește cu voce tare un text, în fața unui public, e similar cu cel al actorului, urmărindu-se o implicată teatralizare a oricărei bucăți literare. În al doilea rând, se observă contradicția în evaluarea acestei performanțe: există o certă diferență între constatarea eșecului în jurnalul criticului și celebrarea succesului în textele târzii care revin asupra vieții de cenaclu. Această oscilație între eșec și succes evocă, pe de-o parte, încercarea

* Ligia Tudurachi est chercheur à l'Institut de linguistique et histoire littéraire « Sextil Pușcariu » (Cluj-Napoca) et chercheur postdoctoral à l'Université Babeș-Bolyai (Cluj-Napoca). Auteur de *Civintele care ucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu (Les mots qui tuent. Mémoire littéraire dans les romans de E. Lovinescu)*, Cluj-Napoca, Editions Limes, 2010. Intérêts de recherche : littérature roumaine XX^{ème} siècle, histoire des idées littéraires, sociologie littéraire. E-mail: ligia.tudurachi@gmail.com.

lui E. Lovinescu de a construire un „mit” al rostirii la *Sburătorul* și, de cealaltă parte, condiționările a ceea ce Laurent Jenny numea „risc al rostirii” implicat în orice operațiune de figurare publică a limbajului.

Cuvinte cheie: literatură română, cenaclul *Sburătorul*, E. Lovinescu, grup literar, lectură publică, teatralizare, pragmatica rostirii, risc al rostirii.

Je me propose de réfléchir sur le rôle que joue la prise de parole dans un cénacle. Comment se passe-t-elle, avec quelles variations possibles, avec quelles conséquences et quels risques. Il est loin d'être nécessaire, quand on s'intéresse à un groupement littéraire, de considérer les positionnements de la parole. Pourtant, il est certes qu'une telle recherche pourrait, au moins, révéler un côté « spectacle », qui varie d'une communauté littéraire à l'autre, ouvrant la possibilité de parler d'une mise en scène spécifique de la littérature. Ma réflexion a été aidée par la publication, récemment, dans la littérature roumaine, d'un document particulier. Il s'agit d'un journal appartenant à l'un des plus fameux critiques roumains entre les deux guerres, E. Lovinescu, qui avait patronné le cénacle le plus durable de notre culture, *Sburătorul*. Publié entre 1993 et 2002, sous le titre *Sburătorul: agendas littéraires*¹, ce journal, qui contient treize cahiers de notations journalistiques, prises entre 1923 et 1943 (un jour avant la mort du critique), ne surprend pas par des révélations intimes, mais par la quantité et la qualité des détails concernant la vie interne de la communauté chez *Sburătorul*. Lovinescu a noté les détails de chaque rencontre de discussion et de chaque séance de lecture; on sait qui a lit, à quelle date, à quelle heure, avec quel public et quelle réaction. Je profite donc de l'existence de ce matériel, pour essayer une investigation des conditionnements et des pratiques de la prise de parole dans le cénacle.

Le groupe de *Sburătorul* avait été créé par Lovinescu en 1919. Encore jeune (37 ans), avec une oeuvre² et une réputation déjà constituées, celui-ci occupait à ce moment-là une place modeste de professeur de lycée, après avoir raté deux fois un chair universitaire (à Iassy, en 1912 et à Bucarest, en 1913). En absence d'un autre cadre qui lui aurait permis d'exercer ses facultés critiques et ses besoins d'autorité, il décide de mettre l'appartement qu'il habitait à Bucarest, 40 rue Câmpineanu, à la disposition d'un petit groupe d'écrivains. Vite, ceux qui fréquentaient cette adresse deviennent nombreux; en 1923, Lovinescu comptait déjà 30

¹ E. Lovinescu, *Sburătorul: agende literare* (*Sburătorul: agendas littéraires*), I-VI, éd. de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, Bucarest, Editions Minerva/ Coresi, 1993- 2002.

² A cette date, Lovinescu avait soutenu son doctorat à Paris, avec Émile Faguet (*Jean-Jacques Weiss et son oeuvre littéraire*, 1908), il avait publié un volume influencé par l'impressionnisme – *Pași pe nisip* (Pas sur le sable), 1908, deux monographies (*Gr. Alexandrescu*, 1910; *C. Negruzzi*, 1913), les deux premiers volumes de ses *Critiques* (1909, 1910) et quelques textes de fiction – *Nuvela florentine* (Nouvelles florentines), 1906; *Aripa morții* (L'aile de la mort), 1913.

« membres essentiels ». Les séances de lecture sont fixées pour chaque dimanche après-midi, à partir de 18 heures, et s'étendent jusqu'à vers 22 heures, parfois même 22.30. La réunion se tient dans la salle moyenne de l'appartement. Une position centrale est ici réservée pour celui qui fait la lecture. Placé au milieu de la chambre, devant le bureau de Lovinescu, de manière qu'il puisse être « vu et entendu de tous les coins »³, le lecteur se trouve en même temps sous une grande lustre, qui répand une belle lumière sur ses pages. Comme l'espace n'est pas « assez grande pour des assemblées nombreuses »⁴, afin de créer des places, autour de cette position au milieu, on dispose des chaises sur toutes les lignes. Le lecteur sentira, de cette façon, la proximité physique de son public, tout en étant près de Lovinescu, qui, de son bureau, le regarde en face. Selon une règle imposée depuis le début, l'auteur doit lire lui-même son texte. Une autre règle fait qu'on n'accepte pour la lecture en cénacle que des inédits. Ce n'est que dans les moments de crise, quand le groupe reste sans réserve de manuscrits, qu'ils font des lectures sur des textes déjà publiés, leur venant de l'extérieur; dans ces cas rares, il s'agit presque exclusivement de poésies. Autrement, les lectures sont multiples – quatre ou cinq par séance – et mélangent les espèces. Le 22 mars 1931, par exemple, on lit deux actes d'un drame, un fragment de roman, la première partie d'une nouvelle et un article critique⁵. Qui plus est, les lectures se font de manière continue. Une fois commencée, une pièce de théâtre, un roman ou une étude critique se suivent pendant plusieurs semaines.

Les *Agendas* laissent voir, de plus, que le cénacle faisait partie chez *Sburătorul* d'un programme complet de lectures. La création du groupe n'avait pas répondu seulement au besoin de Lovinescu de se créer un milieu de résonance, mais également à la nécessité qu'il ressentait de se dédier à la littérature contemporaine et de contribuer à sa production. C'est la raison qui l'a déterminé à « ouvrir » la porte de son appartement non seulement le dimanche, mais chaque après-midi à partir de 16 heures, à qui voulait le consulter sur une page de littérature. Une fois rentré de son lycée, il se mettait à son bureau de travail, disposé à s'interrompre pour qui que ce fût: un écrivain du groupe qui avait un nouveau texte, ou un débutant inconnu. Il y avait chaque jour quelqu'un et souvent le débutant y trouvait un ou plusieurs écrivains du groupe, qui, s'érigeant « en petit-comité »⁶, se mettaient à lire ensemble son texte. La communauté fait de cette manière, la déplaçant dans un nouveau cadre, le même exercice des lectures à haute voix. Cette fois, c'est Lovinescu qui lit le texte; il est interrompu pour des observations ou s'arrête pour des commentaires, il revient plusieurs fois sur les séquences à l'air inintelligibles, insiste, interroge l'auteur sur le sens etc.. Pour les débutants, cette lecture est une mise à l'épreuve qui, une fois passée, leur apporte une invitation au cénacle. Pour l'écrivain du groupe, c'est, également, un test fait *avant*.

³ Mihail Șerban, *Amintiri* (Souvenirs), Bucarest, Editura pentru Literatură, 1969, p. 54.

⁴ I. Valerian, *Chipuri din viața literară* (Visages de la vie littéraire), Bucarest, Editions Minerva, 1970, p. 34.

⁵ E. Lovinescu, *Agende literare*, ed. cit., III, p. 100.

⁶ Șerban Cioculescu, *Amintiri. Mărturii* (Souvenirs. Témoignages), Bucarest, Editions Eminescu, 1981, p. 234.

A un regard vite porté sur les choses, on dirait que entre la lecture « de dimanche » et celle, systématique, « pendant la semaine », la différence n'est pas très grande. L'une est la préparation de l'autre – Lovinescu veut avoir le contrôle des productions qui nourrissent le groupe, s'assurer sur leur qualité. Et pourtant, plus ils répètent cet exercice double, plus les écrivains du groupe feront une distinction plus nette entre ces deux lectures. Au cénacle, le texte devient le support d'une mise en scène. La position centrale qu'occupe le lecteur, le public nombreux, la lumière qui se répand du plafond et qui, une fois avec les feuilles, enduit le visage du lecteur et son corps, font que la performance verbale y devienne comparable à un « jeu » professionnel. En regardant Victor Eftimiu pendant qu'il lit, le groupe perçoit le volume d'un corps avec « la tête très grande et le buste petit » et son déploiement « disproportionné » dans l'espace. Sa lecture engage des dextérités verbales – « Il jonglait avec le vers, l'exclamation et la rime, trois balles, sautées sans interruption dans l'air de l'imagination sans fatigue »; comme elle implique, également, des dextérités corporelles – « il aurait pu être un prestidigitateur, tant les mouvements de ses mains petites et expressive étaient agiles »⁷. Une fois disposé dans ce cadre qui le met en valeur, le lecteur se sent donc suggestionné à se prendre en acteur. Il ajoute à la tonalité de sa voix une mimique et une gesticulation. La performance interprétative devient, de cette manière, tout aussi importante que les vertus intrinsèques du texte; c'est un facteur décisif pour la « réussite ». Par contre, en après-midi, Lovinescu, assis, fait une lecture « toute simple », qui n'implique pas de dramatisation. Ce sont cette fois seulement les qualités du texte qui sont mesurées. Le texte invite à des intrusions et souvent le « petit-comité » intervient, afin de l'améliorer. Si on parle donc d'une « répétition » de la lecture, pendant la semaine, en vue de sa réussite au cénacle, ce n'est pas le spectacle qu'on répète. En après-midi, on fait seulement un travail ensemble qui rend définitives les partitions. Par contre, le dimanche, le texte est clos et, une fois la lecture publique terminée, on parle de sa « sacralisation »⁸.

*

Ce qui surprend, pourtant, depuis le premier tome des *Agendas*, c'est la quantité d'échecs dont Lovinescu fait mention. Dimanche, le 30 janvier 1927, « Madame Hortensia Papadat-Bengescu, bien qu'elle ait apporté un long manuscrit, *Logodnicul (Le fiancé)*, ne peut pas faire une lecture, à cause de la foule étrangère »⁹; dimanche, le 3 février 1924, « Igena Floru lit une nouvelle, forme sensuelle et perverse. L'observation de Baltazar la détermine à arrêter la lecture »¹⁰; dimanche, le 24 octobre 1926, « Margareta Nicolau, un croquis lamentable avec le rêve d'un

⁷ Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață* (Pendant un siècle de vie), texte établi et annoté par Valeriu Râpeanu, Bucarest, Editions Eminescu, 1988, p. 492.

⁸ Hortensia Papadat-Bengescu, *Opere* (Oeuvres), I, Bucarest, Editions Minerva, 1972, p. 430.

⁹ E. Lovinescu, E., *Agende*, II, p. 44.

¹⁰ *Ibidem*, I, p. 48.

héritage. Elle déchire son papier »¹¹, etc.. Il paraît que pendant les quatre années qui séparent le début du cénacle du commencement de son journal (1919/ 1923), Lovinescu a accumulé pas mal de telles expériences négatives. En 1923, on le trouve convaincu qu'il y ait une « crise » de la lecture dans son groupe. Il observe un déséquilibre nerveux du lecteur, pour lequel il accuse le public. « Séance médiocre – fait-il notation dimanche le 24 fév. 1924 – avec une impression forte de contrainte, due, le plus probable, à la présence de Cincinat »¹²; dimanche, le 26 janvier 1924, « Séance plate au début, houleuse et antipathique ensuite [...] l'hostilité excessive de Ș. Cioculescu – Vladimir Streinu, à qui s'ajoute la mauvaise compréhension de Rebreanu. Vives discussions, atmosphère embarrassante: Cioculescu introduit un ton agressif, qui n'est pas compatible avec l'existence dans un cénacle, à remédier »¹³; dimanche, le 18 mai 1924, « La séance, commencée avec morosité, finit dans le vacarme à cause de la polémique Camil Petrescu-Murnu. [...] La discussion amène vite à l'explosion »¹⁴.

L'atmosphère désagréable, « antipathique » serait donc produite par les critiques du groupe, d'une agressivité qui ne connaît pas de camaraderie, et, à côté d'eux, par toute une série de « mauvais écouteurs ». C'est ici la source du problème. Lovinescu est décidé d'y intervenir (*à remédier*) et il le fera bientôt, par des mesures qui visent à adoucir le climat, à calmer les discussions et à apaiser les positions tranchantes. Il imposera le « silence complet »¹⁵ pendant les lectures et interdit les discussions en contradictoire. Il introduit, à caractère programmatique, la formule d'une « critique fraternelle ». De cette manière, il réinvente, en effet, pour son groupe, ce que dans l'Académie Française, selon le modèle de l'académie platonicienne, on appelait « règles de délicatesse » ou « règles de courtoisie »¹⁶.

A partir de ce moment, la communauté se constituera chez Sburătorul suivant ce modèle aristocratique¹⁷ – l'amphitryon parle d'ailleurs souvent, pendant ces années-là, de « l'éducation » qu'il fait ainsi aux critiques du groupe, qui, jeunes,

¹¹ *Ibidem*, II, p. 19.

¹² *Ibidem*, I, p. 53.

¹³ *Ibidem*, p. 46.

¹⁴ *Ibidem*, p. 74.

¹⁵ « D'habitude, le lecteur était écouté attentivement, dans un silence complet, car Lovinescu, très tolérant sur d'autres points, n'admettait pas que la lecture soit gênée par des chuchotements ou par des sorties intempestives » (Mihail Șerban, *op. cit.*, p. 102).

¹⁶ « L'Académie veillera exactement, à ce que dans les occasions où quelques Académiciens seront d'opinions différentes, ils n'emploient aucun terme de mépris ny d'aigreur l'un contre l'autre, soit dans leurs discours, soit dans leurs écrits, & lors mesme qu'ils combattent les sentiments de quelque Sçavants que puisse estre, l'Académie les exhortera à n'en parler qu'avec ménagement » (Art. XIV-XVII du Règlement ordonné par le Roy pour l'Académie Royale des Inscriptions & Medailles, 16 juillet 1701, apud Marx, William, *Vie du Lettré*, Paris, Minuit, 2009, p. 143).

¹⁷ Cette option que fait Lovinescu pour son groupe est décidément anti-moderne. William Marx surprend, dans l'histoire de l'Académie française, le moment contraire: l'abandon des « règles de délicatesse » et leur remplacement par la liberté de la parole, dans le décret de 1786. W. Marx lit ici le premier signe des « violences révolutionnaires qui allaient se déchaîner quelques années plus tard » et la fin de la société aristocratique (*Ibidem*, p. 144).

se comportaient encore comme de « mauvais enfants ». En 1924, ce changement d'attitude était déjà perceptible. Le 10 mars, Vladimir Streinu déclare, non sans malice, que le cénacle avait définitivement passé d'un régime « à discussions » à un « climat aimable » et Lovinescu consigne cette affirmation dans son *Agenda*¹⁸. Quelques années plus tard, l'amphitryon allait enregistrer lui-même l'efficacité de son action de « correction », sur l'ensemble du groupe. Ion Călugăru et Isac Peltz ont « apaisé leur nature guerrière »¹⁹; Felix Aderca « d'un invité acide de nos séances, [...] joyeux de jeter dans l'air les lecteurs les plus expérimentés, par le cartouche de la contradiction, insidieusement placé sous leur chaise, est devenu avec le temps un ami de relations sûres, écouteur tolérant, disposé à trouver le beau même dans des places où sa trouvaille était difficile, affable envers les jeunes, déférent envers les vieux, commentateur avec facilité verbale »²⁰; Camil Baltazar, « Après une étape de contestation, déshabillant ses aspérités, est entré dans la lignée des travailleurs littéraires auxquels on fait confiance, pondéré dans leur raisonnement »²¹.

Le mécanisme du conflit est définitivement aboli. Le nouveau climat est pacifié, codifié, sans trace d'agressivité. Malheureusement, cette intervention systématique sur les tempéraments ait moins de bénéfices que l'on en espérait. Une fois avec les changements désirés, Lovinescu enregistre, également, des déformations. « Bienveillant jusqu'à la suspicion » – qualifie-t-il Felix Aderca, pendant que le portrait de Camil Baltazar finit par ceci: « Je dois ajouter la tendance vers une certaine exagération qui va contre son naturel, laissant se former l'expression d'un certain sentimentalisme de romance, qui énerve parfois par son excès, parce que, si autrefois les rapports avec lui étaient difficiles par abuse de brutalité, ils se troublent parfois aujourd'hui par abus de finesse affectée ». Plus « fraternel », le groupe devient moins sincère; l'imposition de l'amabilité falsifie les réactions. Un autre effet négatif, plus grave, vient du fait que cette tonalité pénètre les essais critiques publiés par les écrivains du groupe. « Sur des pages entières, je ne distingue parfois – écrit en 1928 Mihail Sebastian – que des pirouettes imaginaires, des salutations faites avec dignité, des poignées de main et des sourires, toute une technique moderne, qui transforme le volume du critique dans une véritable salle de réception et son jugement dans une simple gracieuseté articulée à voix basse devant la table commune »²². Mais, ce qui est le plus inquiétant pour Lovinescu, c'est que ces changements restent sans conséquence sur les lectures, qui continuent à échouer. Tous ses efforts afin de protéger le cadre de la parole dans le cénacle n'arrivent pas à assurer le succès des textes, n'atteignent donc pas leur but. La pacification et les usages protocolaires n'assurent pas plus des conditions pour une lecture réussite que la querelle et les violences.

¹⁸ E. Lovinescu, *Agende*, I, p. 56.

¹⁹ Idem, *Memorii. Aqua forte*, Bucarest, Editions Minerva, 1998, p. 231.

²⁰ *Ibidem*, p. 222.

²¹ *Ibidem*, p. 226.

²² Mihail Sebastian, « Scrisoare către un critic » (Lettre adressée à un critique), in *Cuvântul*, IV, no. 1323, 28 déc. 1928.

Fin des années 1920, l'observation d'un autre phénomène vient s'ajouter à cet échec. La pratique dans le groupe, en succession étroite, des deux modalités de lire à haute voix les textes, produit des occasions qui laissent voir le caractère aléatoire de la réussite. Il y a de très bons textes, qui enthousiasment à la lecture en après-midi, mais qui, passés en cénacle, échouent. Il y a d'autres, sur lequel Lovinescu est réticent et qu'il a de la peine à encourager, qui, le dimanche, obtiennent le succès. Si la qualité des textes reste sans relation directe avec l'impacte de la lecture, la qualité de la performance orale l'est, elle-aussi. Les cas de quelques beaux textes sur lesquels on fait une « bonne lecture » qui restent sans échos et, en réplique, de « mauvaises lectures » sur des textes sans grand mérite, qui sont bien reçus – font, également, objet des notations dans les *Agendas*. Il paraît que la réussite surgît au tout hasard. Consterné par ces constats, Lovinescu commence à faire des expérimentations. Il sollicite la répétition d'un même texte deux dimanches consécutivement, sans changer de lecteur: le succès varie²³. Autrefois, en absence de l'auteur²⁴, le critique donne à lire le premier acte d'une pièce de théâtre à quelqu'un du groupe, qui fait une lecture inexpressive – le résultat est nul; deux dimanches plus tard, toujours en absence de l'auteur, quelqu'un d'autre lit le même passage, faisant, cette fois-ci, une interprétation convaincante, mais l'effet reste négatif. En fin de compte, l'amphitryon reprendra ce genre d'expérimentation sur lui-même. Il lira deux fois un essai critique (*La psychologie de la littérature mémorialiste*) au cénacle. Il note d'abord son succès, ensuite son échec. Il répète l'exercice avec une série de portraits qu'il avait faits aux écrivains du groupe. Cette fois, il le pousse à l'extrême, reprenant les textes sans fatigue, incessamment, pendant six semaines. Encore une fois, tout est variable. Mais si dans ce cas le critique anticipait soit l'enthousiasme, soit la contestation violente, étant donnée l'actualité et l'intérêt du sujet, il se voit confronté seulement avec des réactions ambiguës. Il qualifie un « certain succès »²⁵, un « succès relatif »²⁶, un « effet douteux »²⁷, une « impression satisfaisante »²⁸, une « réaction équivoque »²⁹, « succès? »³⁰ ou fait simple note de sa lecture, sans remarque³¹. Il déprime, est de moins en moins sûr que son investissement dans le cénacle ait un sens (« le bilan de ce mois-ci est catastrophique, – j'enregistre l'échec de toutes les espoirs et de toutes les combinaisons littéraires, tout, tout, sans exception »³²); il devient de plus en plus anxieux pendant la lecture (« Je lis *Vianu*,

²³ E. Lovinescu, *Agende*, II, p. 28.

²⁴ Il s'agit de Anton Holban et de sa pièce *O viață* (Une vie). L'auteur était à peine au début dans son travail; le premier acte, qu'on lit au cénacle, n'était pas encore fini à ce moment-là (*Ibidem*, I, pp. 71, 74).

²⁵ *Ibidem*, III, p. 128.

²⁶ *Ibidem*, p. 129.

²⁷ *Ibidem*, p. 133.

²⁸ *Ibidem*, p. 136.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*, p. 145.

³¹ *Ibidem*, pp. 132, 133, 138, 141.

³² *Ibidem*, p. 135.

Călinescu, Cioculescu, Pompiliu Constantinescu (« avec frayeur/ effroi? »)³³. Enfin, dans la notation de dimanche, 6 décembre 1931, il laisse passer sa perplexité – « Je lis *Fundoianu, Voronca* (insuccès complet!). *Quelle est la cause?* »³⁴. De la perception de l'inconséquence des effets de la lecture, cette expérimentation amène Lovinescu à une relativisation du succès et de l'insuccès dans le cénacle.

Tout cela explique pourquoi, au début des années 1930, pas seulement Lovinescu, mais le groupe dans son entier, change de perspective sur ce problème. Si la situation de crise persiste, indépendamment du résultat de la lecture, cela veut dire que cette crise apparaît une fois avec le positionnement « sur scène » de la lecture. Il y a donc un « risque » de la parole au cénacle, qui est inhérent et inévitable. Le lecteur répond ici de manière posturale à l'expressivité du discours dont il assume la performance; or, il paraît que cette « réponse » implique elle-même un drame. Dans le « jeu » de Victor Eftimiu que j'évoquais plus tôt, ce qui passait pour une dextérité d'acteur se prouve être une agitation causée par « une fièvre d'enfant, exalté par ses cauchemars ». La lecture de Eftimiu perd du coup son caractère professionnel et finit comme une « incantation inintelligible »: « Il semblait être obsédé par certains mots, enivré par certaines voyelles, il marchait à travers le salon, enfilant des syllabes sans sens avec sa voix sonore, décidé à écraser le silence avec les modulations évocatrices d'une incantation qui commençait à prendre corps »³⁵. Cette perception de la voix qui se coupe dans la lecture est, dans cette époque, très fréquente. Les dimanches chez *Sburătorul* enregistrent toute une diversité de voix cassées, rauques, bloquées, métalliques. Elena Farago prononce « des vers à voix petite d'enfant en trémolo et étranglée d'émotion »³⁶. Camil Petrescu a « une diction haletée, soupirée, exhalante, couverte parfois de silences nerveuses »; dans sa lecture « les passages de simple conversation ou de description étaient noyés sous les eaux sombres d'une lecture sans mise en phrase et nuance, cassée par une syllabation pressée et chassée du dos ». Hortensia Papadat-Bengescu « avait une voix métallique, qui laissait l'impression qu'elle culbutait de petites pierres de corail, sur une plaque en marbre »³⁷. Văitoianu lit « avec une science subtile des silences chargés de suggestions, une mise en valeur de chaque syllabe, présentée à part, comme une larme de diamant sur une commode d'atlas »³⁸, etc.

Ce que le spectateur ressent cette fois est une vitesse inhabituelle de la lecture: soit elle est trop rapide et confond les mots dans le flux des sons – soit elle est trop lente, décomposant le discours dans ses particules. Quand le texte s'avance trop vite, il devient inintelligible; quand il est trop lent, mettant à distance les mots,

³³ *Ibidem*, p. 141.

³⁴ *Ibidem*, p. 150.

³⁵ Cella Delavrancea, *op. cit.*, p. 492.

³⁶ E. Lovinescu, E., *Memorii*, ed. cit, II, p. 190.

³⁷ *Cu Ieronim Șerbu « dincolo de tristețe »* (Avec Ieronim Șerbu « au delà de la tristesse »), in Ileana Corbu, Nicolae Florescu, *Biografii posibile* (Biographies possibles), Bucarest, Editions Eminescu, 1973, p. 228.

³⁸ E. Lovinescu, *Memorii*, II, p. 256.

il dévalue le sens par trop de charge significative; tout devient précieux, « une larme de diamant », une « pierre de corail ». Dans un cas comme dans l'autre, la lecture abuse de l'attention du spectateur et le met en déroute. Sorti de son langage, celui-ci se voit suspendu au-dessus du langage de l'autre, auquel il ne peut ni deviner les visées, ni anticiper la direction de l'avancement. Dans un essai de 1931 signé par Tudor Vianu, l'intelligence la plus théorique du groupe, on trouve une réflexion sur ce risque de la parole, qui serait supporté par le récepteur. Vianu se représente la création et la réception du texte comme des processus qui sont parcourus en parallèle, mais avec un permanent décalage, sans jamais se superposer: le créateur bouge, de son point de vue, dans l'espace des certitudes, avançant dans une construction organique qui suit une intuition première, pendant que le destinataire, toujours en arrière sur le même parcours, reste cantonné dans un état d'« incrédulité ». Vianu se représente lui-même dans l'hypostase d'un tel récepteur, son discours est assumé au nom d'un « nous », qui, souligné dans le texte, fait explicite la transcription d'une expérience. « Les moments particuliers d'une oeuvre sont pour l'artiste la justification de son intuition initiale; *pour nous*, elles sont l'objet d'une surprise permanente »; « *notre* attitude est prospective et elle se traduit dans le sentiment de tension, dans une attente qui ne finit pas ».

De cette soumission au risque pendant la lecture, Vianu tire la conclusion d'un rapport paradoxal entre la *création* et l'*émotion*: « Les deux intuitions se trouvent assez éloignées l'une de l'autre pour qu'elles nous justifient à parler d'une opposition entre *création* et *émotion* »³⁹. Il est intéressant de voir que, mis en position de lecteur, l'auteur fait une expérience pareille de son texte. Hortensia Papadat-Bengescu parle en 1937 de son état d'émotion pendant la lecture au cénacle, qui ne disparaissait pas une fois avec la répétition. « Je n'ai jamais monté l'escalier pour la lecture sans émotion. L'habitude n'a pas pu la vaincre, elle ne l'a même pas atténuée, comme ne l'a fait, non plus, la présence d'un auditoire avec entraînement et une composition qui donne des garanties ». Cette émotion ne serait pas « *compatible* avec la lecture littéraire – sauf dans le cas du panégyrique et de l'oraison, genres qu'on n'y cultivait pas ». Il ne s'agit donc pas d'un pathos, mais d'une émotion particulière, dont la lecture « littéraire » ne peut pas exploiter les ressources; en échange, elle la fait s'accumuler. « Je ne pouvais qu'accumuler cette émotion, pour l'engloutir dans une grande tension, et la tension évoluait et se dissolvait dans cette « guerre avec soi » caractéristique pour le moment de création – car la lecture d'un *inédit* est en effet une deuxième création »⁴⁰. Cette émotion dont Hortensia Papadat-Bengescu parle trouve donc sa source dans le sentiment de risque que l'auteur ressent par rapport à son propre texte. La lecture (en première) qu'il fait au cénacle, amène l'écrivain à découvrir dans son *inédit* un texte qu'il ne connaît pas, dans lequel il s'avance sans idée claire, comme si le résultat final

³⁹ Tudor Vianu, *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor* (L'art et le beau. Des problèmes de leur constitution et de leur relation), Bucarest, Editions Societatea Română de Filosofie, 1931, pp. 32-33.

⁴⁰ « D. E. Lovinescu în perspectiva cercului *Sburătorul* » (M. E. Lovinescu dans la perspective du groupe *Sburătorul*), in *Dimineața*, 33, no. 10944, 11 juin 1937.

ne lui aurait pas été connu; il refait le moment de la genèse du texte dans toutes ses incertitudes. Ce qui devrait être un simple exercice, presque mécanique, devient mauvaise relation avec soi-même, menace de se méconnaître, source du déséquilibre. Il est au bout du souffle, lancé dans une recherche des mots qui serviraient mieux ses idées, dans une attente silencieuse des trouvailles qui puisse se prolonger indéfiniment. Camil Petrescu, romancier et dramaturge, « membre essentiel » du groupe, parle lui-aussi en 1937 de ce risque qu'on assume une fois avec la lecture publique, de réaliser qu'on n'a pas un texte fini⁴¹.

Comme son spectateur, l'auteur qui lit à haute voix dans le cénacle de *Sburătorul* se sent suspendu dans son langage. On est loin ici du moment où Lovinescu croyait encore que cette émotion pendant la lecture venait du contact difficile qu'un « acteur » sans grande expérience établissait avec un public sans empathie. Si la voix se coupe et se saccade en articulant ce discours, c'est parce que le discours se produit dans le rythme même de la respiration. Bien qu'écrit sur un papier, c'est comme si le texte ne serait pas préexistant, mais « commencerait à prendre corps » sur place, se générant une fois avec la voix. « Ecraser le silence avec les modulations évocatrices d'une incantation qui commençait à prendre corps » – formulait Cella Delavrancea son impression sur la lecture de Victor Eftimiu. Dans le journal de Mihail Sebastian on trouve cette notation: « Le critique [E. Lovinescu] s'était habitué avec difficulté, tant qu'il laissait voir, avec la voix chantée [de Dinu Nicodin], avec son petit accent étranger, avec sa prose trop rythmée et sa phrase saccadée, fracturée, interrompue, laissant l'impression qu'elle soit modelée suivant sa voix »⁴². Le risque est que ce discours qui a commencé ne continue pas, qu'il soit interrompu et que les silences entre les mots se prolongent indéfiniment. C'est un risque commun au lecteur et au spectateur. La déclaration de Hortensia Papadat-Bengescu finit sur cette assertion: « Je crois que tous ceux qui étaient là avaient des émotions de toutes sortes ».

D'un côté et de l'autre d'un tel texte qui les menace par son apparition, le spectateur et le lecteur sentent donc le besoin de s'unir. Comme seule forme de solidarité possible, ils vont essayer de se raccorder l'un à la respiration de l'autre – à cette respiration soupirée, sifflée, coupée, étranglée à travers laquelle se produit le texte. Mais cette possibilité de se rythmer ensemble est utopique. Il est difficile de *s'habituer* au rythme de la respiration de l'autre, affirme Mihail Sebastian – observant Lovinescu et Dinu Nicodin. Dans un interview de 1932, Ticu Archip décrit sa surprise, au moment même où son souffle se coupe dans sa lecture, de découvrir que le public respire, lui aussi, dans un rythme précipité, mais dans un rythme différent – « le souffle vif autour de moi, comme une respiration trop proche d'un corps à plusieurs bouches »⁴³.

Dans une lettre ouverte adressée par Mihail Sebastian à Lovinescu en 1928, on

⁴¹ Camil Petrescu, *Comentarii și delimitări în teatru* (Commentaires et délimitations dans le théâtre), éd., étude introductive et notes par Florica Ichim, Bucarest, Editions Eminescu, 1983, p. 287.

⁴² Mihail Sebastian, *Jurnal 1935-1944* (Journal 1935-1944), Bucarest, Editions Humanitas, 1996, p. 277.

⁴³ « *Sburătorul* văzut de.. » (*Sburătorul* vu par...), in *Vremea*, no. 232, 1932.

trouve le récit complet d'une telle expérience de réception. Sebastian y évoque une lecture de dimanche faite par Lovinescu lui-même. C'est, encore une fois, un discours découpé, qui lui parvient pièce après pièce: « je recevais vos mots *un par un*, simple et attentif, comme si je les avais pris dans mes mains et je les avais pesés, tellement ils étaient calmes et rares ». « Au milieu des dames et de jeunes hommes timides », Sebastian – qui fréquentait depuis peu de temps le groupe – se souvient avoir tenu sa tête baissée, pour mieux concentrer son attention et ne pas perdre l'ordre des mots. Il avait l'impression que le ralenti simplifiait et « calmait » la transmission, la rassurait, en lui laissant le temps de s'« habituer » au cadre discursif. Mais cette impression tourne bientôt dans son contraire. La gesticulation de Lovinescu lui soulève le premier doute, les fluctuations de tonalité l'accentue. « Je sentais le geste large et évasif comme il incommodait le discours, et comme il le remplissait dans les pauses. Parfois une faible stridence marquait une irritation secrète ». La réaction irritée du critique à quelque chose de son texte, laissé en arrière, se transmet à son spectateur, se transformant chez celui-ci en perplexité. Le terrain stable devient du coup sable mouvant. Une violence fait irruption de temps en temps – « Le calme du mot était violenté très court et soudain d'une brutalité »; après quoi, le mot suivant apparaît comme « une pointe de stylet mis sur le papier entre deux oeilletons »⁴⁴. La tonalité de la lettre qu'écrivit Sebastian tourne peu à peu vers le reproche. Il accuse à la fin, de manière explicite, le risque auquel il s'est senti exposé. Pourtant, ce risque se révèle pour le jeune écrivain un côté événementiel: il se représente la durée de la lecture comme un condensé temporel qui défend une *apparition* du langage – « bien que je garde la *saveur* (s.a) de cet instant-là, qui s'est fait l'apparition au milieu des heures égales s'écoulant ce jour-là comme toujours, suivant des règles bien connues ». Les conditionnements spécifiques du cénacle administré par Lovinescu – la lecture exclusive des inédits, les interruptions aléatoires des textes⁴⁵, la combinaison dans la même séance des genres différents, leur continuation d'une séance à l'autre – favorisent, paraît-il, au début des années 1930, l'orientation des représentations que le groupe se forme sur la lecture dans le cénacle vers une phénoménologie de la parole⁴⁶.

Pourtant, si on lit les *Mémoires II* que Lovinescu publie en 1932, on sera étonné de retrouver une image tout à fait différente. Ici, le succès est consacré. La série de portraits comprend les mêmes lecteurs qui faisaient, ces années-là, l'objet des discussions sur la crise – Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Văitoianu, Brăescu. Seulement que le signe que Lovinescu y met soit le contraire de celui de son

⁴⁴ Mihail Sebastian, « Scrisoare către un critic ».

⁴⁵ Les interruptions pour la prose, le théâtre et même les textes de critique se faisaient de manière aléatoire, parfois sans respecter même pas les structures internes (actes, chapitres, etc.).

⁴⁶ Parlant en 1990 du choc que produit la rencontre avec la parole au moment de son apparition, Laurent Jenny formulait dans ces termes les risques du spectateur: « Comme destinataires du discours, nous ne partons pas dans la recherche de la représentation ni spontanément, ni volontiers; il s'agit toujours de conjuguer la menace d'une crise dont la mise est en même temps interlocutoire, linguistique et référentielle. On en coupera une relation; on se perdra dans la langue, on va rater le réel désigné » (Jenny, Laurent, *Rostirea singulară* (La parole singulière, Belin, 1990), trad. du français par Ioana Bot, Bucarest, Editions Univers, 1999, p. 78).

journal. Cette fois, on assiste à une célébration des réussites. Ce contraste entre l'image sur le fonctionnement de son cénacle que Lovinescu destinait au public et son image intime met, du coup, dans la lumière du mythe ce qui avant la publication des *Agendas* passait pour réalité. Ce n'est qu'un phantasme de la lecture idéale. L'affirmation de Felix Aderca, qui a longtemps fixé la spécificité des lectures chez *Sburătorul*, opère un changement de signe similaire. « Dans le cercle *Sburătorul* a succès, affirme Aderca en 1937, – et succès souligné par la conscience de la valeur esthétique des éléments différenciateurs – uniquement celui qui amène une pensée, une attitude, une observation, une image ou une galerie d'images moins communes. Les grands succès, rapportés par les *valeurs communes* dans autant d'autres groupes littéraires constitueraient chez *Sburătorul* des défaites profondes et immédiates, sanctionné par un silence cruel⁴⁷. On devrait lire ces lignes dans le même ordre du mythe.

BIBLIOGRAPHIE

- Cioculescu, Șerban, *Amintiri. Mărturii* (Souvenirs. Témoignages), Bucarest, Éd. Eminescu, 1981.
- Corbu, Ileana; Florescu, Nicolae, *Biografii posibile* (Biographies possibles), Bucarest, Editions Eminescu, 1973.
- Delavrancea, Cella, *Dintr-un secol de viață* (Pendant un siècle de vie), texte établi et annoté par Valeriu Râpeanu, Bucarest, Editions Eminescu, 1988.
- Lovinescu, E., *Sburătorul: agende literare* (Sburătorul: agendas littéraires), I-VI, éd. de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, Bucarest, Editions Minerva/ Coresi, 1993-2002.
- Idem, E., *Memorii. Aqua forte* (Mémoires. Aqua forte), Bucarest, Editions Minerva, 1998.
- Jenny, Laurent, *Rostirea singulară (La parole singulière*, Belin, 1990), trad. du français par Ioana Bot, Bucarest, Editions Univers, 1999.
- Marx, William, *Vie du lettré*, Paris, Minuit, 2009.
- Petrescu, Camil, *Comentarii și delimitări în teatru* (Commentaires et délimitations dans le théâtre), éd., étude introductive et notes par Florica Ichim, Bucarest, Editions Eminescu, 1983.
- Sebastian, Mihail, *Jurnal 1935-1944* (Journal 1935-1944), Bucarest, Editions Humanitas, 1996.
- Șerban, Mihail, *Amintiri* (Souvenirs), Bucarest, Editura Pentru Literatură, 1969.
- Valerian, I., *Chipuri din viața literară* (Visages de la vie littéraire), Bucarest, Editions Minerva, 1970.
- Vianu, Tudor, *Arta și frumosul. Din problemele constituției și relației lor* (L'art et le beau. Des problèmes de leur constitution et de leur relation), Bucarest, Editions Societatea Română de Filosofie, 1931.

Cette recherche a été financée par le Programme Opérationnel Sectoriel pour le Développement des Ressources Humaines 2007-2013 et co-financée par le Fond Social Européen dans le cadre du projet de recherche POSDRU/89/1.5/S/60189 – "Programmes Postdoctoraux pour le développement durable dans une société de la connaissance."

⁴⁷ « D. E. Lovinescu în perspectiva cercului *Sburătorul* » (D. E. Lovinescu dans la perspective du cercle *Sburătorul*), in *Dimineața*, 33, nr. 10944, 11 juin 1937.

A CASE OF MISREADING: CARACOSTEA READING HIS PREDECESSORS

EUGENIA BÎRLEA*

ABSTRACT. *A case of misreading: Caracostea reading his predecessors.* Dumitru Caracostea's book *The Psychological Aspect of the War* is the outcome of his short-lived teaching activity at Military Academy between 1919 and 1922, at the beginning of his career. From the *misreading* of his predecessor, Marcu Câmpeanu, proceeded an audacious book, an innovative method and approach to a still new area of research and study. The attitude towards his predecessor's book seems extremely critical, since Marcu Câmpeanu's book on military psychology has been translated in many languages. Even Gustave Le Bon, whose ideas about psychology of the masses form the theoretical basis for Marcu Câmpeanu's book, is not exempt from Caracostea's objections.

Key words: Dumitru Caracostea, misreading, successor, Le Bon, Marcu Câmpeanu, military psychology, World War I, soldiers.

REZUMAT. *Un caz de răstălmăcire: Caracostea citindu-și precursorii.* Cartea lui Dumitru Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului*, se leagă de perioada de început a activității sale, fiind rezultatul scurtului său popas, în calitate de profesor, la Școala Superioară de Război, între 1919-1922. Din lectura eronată - „misreading” - a precursorului său, Marcu Câmpeanu, a rezultat o carte îndrăzneță, inovatoare în ceea ce privește metodologia și sursele de abordare a unui domeniu de cercetare încă nou în acei ani. Atitudinea față de cartea precursorului pare excesiv de critică, căci cartea de psihologie militară a lui Marcu Câmpeanu a fost tradusă în multe limbi. Dar nici Gustave Le Bon, a cărui idei despre psihologia mulțimii constituie baza teoretică a cărții lui M. Câmpeanu, nu este ocolit obiecțiile lui Caracostea.

Cuvinte cheie: Dumitru Caracostea, răstălmăcire, precursor, Le Bon, Marcu Câmpeanu psihologie militară, Primul Război Mondial, soldați.

Researchers of Dumitru Caracostea's work are well acquainted to the difficult relationship he used to have with his predecessors, his objections sometimes taking radical forms. If his criticism was usually apparent in an area where he was and felt really well prepared, in this case his criticism manifests itself

* Librarian at the Romanian Academy Library, Cluj-Napoca branch, postdoctoral researcher, specialist in the social and cultural issues of World War I and in the social history of Austro-Hungarian army. E-mail: ebarlea@yahoo.com.

in a very little attended area of the Romanian Interbellum, with hardly a handful of specialists, the military psychology. We are talking about a book called *The Psychological Aspect of War*, which is a rather peculiar item amongst his studies of theory, literary criticism and folklore, especially that the work has remained almost unknown. In 1919 Caracostea had been invited to make a lecture of military psychology at the Superior School of War, where he attempted to integrate the experience gathered during the great conflagration and keep in mind the peasant mindset of most soldiers, which he was familiar with from his folklore research. The book is the result of his teaching activity of only three years at the highest military school in Greater Romania.

Thanks to a rich psychological material based on dissertations written upon his request by the undergraduates of the School of War, *The Psychological Aspect of War* is a unique, interdisciplinary book, with all the minuses Caracostea was well aware of, which he did not have the time to review as he intended to, a book appealing by its spirit of pursuit and methodological innovation. The structure of his book reflects a two-stage division of World War I as seen by the Romanians with, in the first stage, the Romanian armies entering Transylvania, in August 1916, their rejection and defeat by the superior forces of the Central Powers, and the campaign ending with a last battle fought to defend the capital; after the defeat, the main state institutions retreat to Moldavia, and Greater and Lesser Wallachia are occupied by the Central Powers in December that year. A major part of the book is, therefore, called *Spiritual Factors of Defeat* and assesses the psychological displays of the young and inexperienced Romanian army, moments of panic and their causes. The other stage of the campaign where, with support from the French, the Romanian army recovers and obtains against the powerful German troops the great victories of the summer of 1917, is analysed in the second part of the book, *Spiritual Factors of Victory*; here he emphasises elements that contributed to moral strengthening and victory: property and family instincts, the need of social justice, equipping and training with French support, solidarity of French troops, psychological preparation for unforeseeable situations, a new type of officer, grown mature on the front, religious sentiments.

The predecessors were almost absent, as military psychology was a very young area of research, even in Europe. Yet, there was something, a book of great success at the time. Marcu Câmpeanu, one of his countrymen, had published in Paris, in 1902, a work of over 200 pages called *Essai de psychologie militaire individuelle et collective*, with a foreword written by a well-known French psychologist of the time, Théodule Ribot. The book knew numerous translations: “in American, Bulgarian, Italian, German, Japanese, Russian, Serbian and Romanian” and was awarded a prize from the Romanian Academy.¹ Caracostea himself says about the work that it’s the only one worth considering, with the merit of having inaugurated an area of research.

¹ Dr. Marcu Câmpeanu, *28 de ani de serviciu medico-sanitar la oraşul Focşani, 1907-1935* (28 Years of Medical and Sanitary Service in the Town of Focşani, 1907-1935), Tipografia și legătoria ziarului „Sentinela”, p. 52.

Moreover, he writes that “ever since Cantemir’s History of the Ottoman Empire hardly was there greater demand among foreigners for any book issued from under a Romanian’s quill. Talks evoked everywhere are living proof that it was answering to something that was deeply felt.”²

After these words of praise, Caracostea ignored him until the penultimate chapter, dedicated to crowd psychology, where he constantly mentioned only the negative aspects of his precursor’s book, misinterpreting some of his wording. Was it the “anguish of influence”, as theorized by Harold Bloom? According to Bloom’s theory, in the act of creation a poet would relate to their precursors in a revisionist way, as creation implies a movement of deviation, diverting from predecessors’ creation by “misreading”, i.e. wrongly reading the work of such authors.³

His objections do not spare even Gustave Le Bon, the author of the famous *Crowd psychology*, published in 1895, which was the foundation of Marcu Câmpeanu’s study of military psychology. Without utterly disputing the French author’s ideas, reliable nowadays still, Caracostea was attacking the superficiality of the work method: “This book has caused numerous echoes though it is conceived in a dilettante style, brings forth interesting material and satisfies readers’ penchant for hastily uttered generality.”⁴ We believe his assertion is not surprising for researchers who are familiar with his constant efforts of imposing scientific methods of approach to literary criticism and folklore research. Only that, in this case, history contradicted Caracostea, Le Bon’s book being translated in very many languages, and in France was republished dozens of times. The Romanian edition, issued in 1991, almost a century following its publication, reproduces the 40th French edition⁵. In spite of all one century long accusations, his fame has not stopped growing. Towards the end of the 20th century, looking back at the development of this discipline, the French researcher of Romanian origin Serge Moscovici considered him “one of the ten or fifteen men whose ideas had a decisive impact on this century in terms of social sciences”⁶.

More unceremoniously still is D. Caracostea’s criticism addressed to doctor Câmpeanu. He addresses him direct blame, maintaining that Dr. Câmpeanu’s main defect was the absence of a sound psychological and philosophical culture, “which is not supported by a well-chosen material and, mainly, does not make out of man’s real needs in war the focus of its concern.”⁷ The first of such signalled incriminations

² Dumitru Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului* (The Psychological Aspect of War), Bucharest, Cartea Românească, 1922, pp. 6-7.

³ Harold Bloom, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei* (Anxiety of Influence. A Theory of Poetry), trad. by Rareș Moldovan, Pitești, Paralela 45 Publisher, 2008, p. 60.

⁴ Dumitru Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului*, p. 216.

⁵ Leonard Gavrilu, *Cuvânt înainte la Gustave Le Bon, „Psihologia maselor”* (Foreword to Gustave Le Bon, “Crowd Psychology”), Bucharest, Ed. Științifică, 1991, p. 6.

⁶ Serge Moscovici, *Epoca Maselor. Tratat istoric asupra psihologiei maselor* (The age of the crowd : a historical treatise on mass psychology), trad. by Diana Morărașu, Maria-Mariana Mardare, Iassy, Ed. Institutul European, 2001, p. 55.

⁷ Dumitru Caracostea, *Aspectul psihologic al războiului*, p. 7.

is correct, whereas the allegation that it does not refer to the needs of a soldier in war is utterly illogical. Psychology, and especially crowd psychology, was a discipline so new that since the publishing of Le Bon's book (1895) no war had taken place where systematic remarks could be made.

Indirect reproach is even more severe. Perhaps in order to emphasise the originality of his work Caracostea tried to diminish or even marginalize his predecessors's book. The harshest reproach he brought was that the theory of *animalisation*, that Câmpeanu would have recommended to the army leaders as main method of leading (manipulating, suggests Caracostea) the soldiers of his own army. „In creating this process [animalisation] the author sees the main issue that is imposable to generals. Nowadays such opinions are still repeated even in schools, which is not useful at all. However, by the very fact that an army is based upon a high spirit of organisation and order, it is the most categorical negation of the inconstant spirit of crowds.”⁸

In truth, the word “animalisation” is not inspired, the derogatory overtone being evident. Actually, the term *animalisation* does not express very accurately what the author, Marcu Câmpeanu, wanted to show that happened to a group of humans, even an organised one as the army, in order to become a psychological crowd: a process occurs that is characterized by the “decrease of intelligence and own will and the development of affective impulses”. Caracostea could, so to speak, have been more lenient with an author rather inexperienced in the art of writing, a young doctor at the time. We must read the entire passage to be convinced that the author did not scorn the displays of psychological crowd, as crowds are the ones writing the most interesting pages of history. “If people recorded only events determined by judgement, the nations' annals would have written only very few facts. [...] The greatest acts of a nation and the noblest feelings such as honour, religious faith, love towards one's country, were created almost without the help of reason.” Otherwise, today's researchers do not avoid hints of similarity to animal behaviour for a more suggestive description of human crowd displays. The wording used, almost one hundred years later, by psycho-sociologist Serge Moscovici, is strikingly similar: “A crowd, a mass, is a social animal that broke its leash. Moral interdictions are put aside, and so are disciplines of reason. Social hierarchies loosen their grip. [...] It is also an unforgiving, blind force, able to suppress any obstacle, move mountains or destroy hundreds of years' work.”⁹

The fact that an army, however well organised, might by this uninspired process called “animalisation” become a crowd, can be used by military leaders. Câmpeanu does not mention anywhere that generals should use this knowledge of crowd psychology in leading their own armies to victory or against the enemy, as shown by Caracostea. By profiting from the awkwardness of this term, Caracostea accused the author of “simplicity” and “reverting to the primitive phases of armies thinking, improvisation, and crowds”.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Serge Moscovici, *op cit.*, p. 13.

A researcher who is not satisfied with the label put by Carcostea to their predecessor confronts the challenge of rediscovering the book of an author almost unknown today, despite of all his fame at that time. Little is known about Doctor Marcu Câmpeanu's biography. He was born in 1872 and studied at the Faculty of Medicine in Bucharest, after which he practised for five years as an army doctor in the town of Roman. At the date his book was published in France, in 1902, its author had already given up the carrier of army physician in the Romanian army, preferring to practise as a civilian doctor. The circumstances are not known where M. Câmpeanu got hold of Gustave Le Bon's work, or if he wrote directly in French, no information existing about the work being translated by anybody else; however, the foreword was written by a very well-known French psychologist of the time, Théodule Ribot. French and German editions are accompanied by a short foreword signed by superior servicemen of French and German armies, respectively, where they underlined the innovative character of the book and its merits of having, for the first time ever, approached the military psychology issue in a scientific manner and accomplished a work that was long necessary.

For a few years he worked in Măicănești, and afterwards until his retirement in 1935 he was a doctor in the town of Focșani. On his retirement he published a booklet that also included a list of his works, divided by him in three sections. The first section includes over 50 medical articles, the second includes studies on army psychology, and in the third section the author groups his writings on literary and political-economic issues. Here he enumerates a series of political articles, a booklet published in France about anti-Semitism and two novels.¹⁰ The novel called *Căpitanul Cordea* [Captain Cordea], the only one we could find, came out in Focșani, a mediocre novel "inspired by the military life", as the subtitle mentions it; it's a novel under the influence of French Naturalism, with a non-realistic intrigue and conventional characters that do not manage to liven up the story.

Marcu Câmpeanu was a Jew; his name was on the list of forbidden Jewish writers published by Antonescu's regime in November 1942¹¹, and he lived until the year 1948¹². Given the literary quality of his novels, it is not surprising that Alexandru Mirodan's¹³ *Unconventional dictionary of Jewish writers who wrote in Romanian* does not mention it. Practically, after the success recorded at the beginning of his carrier, this author became a plain provincial doctor.

How is the success of his book of military psychology explained? Without Caracostea's typical pretence of originality, Marcu Câmpeanu was happy, based on Le Bon's theory and other, few, French and Italian works about the expression of crowds, to apply these theories to the concrete case of a human group – the army – and yield a

¹⁰ Dr. Marcu Câmpeanu, *28 de ani de serviciu medico-sanitar ...*, pp. 49-53.

¹¹ *Realitatea evreiască* (Jewish Reality), nr. 237, p. 8-9, 16-30 septembrie 2005.

¹² *Contribuția evreilor din România la cultură și civilizație* (The Contribution of Romanian Jews to Culture and Civilisation), Bucharest, Ed. Hasefer, 2004, p. 252.

¹³ Out of which only the first two volumes have appeared, A-F, in *Tel Aviv*, Minimum Publ., 1986-1997.

practical work, full of commonsense remarks. Most of them were not even his own remarks, he did nothing but synthesise issues scattered in the military press of the time. The unexpected success of his book is explained, as Caracostea admitted, by the fact that it came to meet a need. Historian and General Radu R. Rosetti remembered the early years of his career as an officer, at the beginning of the 20th century, when, feeling completely unprepared to train soldiers, as nobody had ever trained him for that, Doctor Câmpeanu's¹⁴ book on military psychology was a real help.

After an introductory part of general psychology, M. Câmpeanu reiterates G. Le Bon's fundamental ideas on crowds, their special irrational character and the special relationship between a crowd and its leader. Parts III and IV enjoyed real appreciation in military environment, being dedicated to the psychology of armies, the military leader, and troop psychology according to their different weapons: infantry, cavalry, artillery.

Caracostea could have well remarked the way the author, a former army doctor during the first years after graduating, was approaching major issues of an army such as: fear, panic, insistence on imposing soldiers' submission to their superiors etc. Even though he did no more than resume and systemise the older remarks, his merit was no less real. The few passages are worth noticing that draw attention on soldiers recruited amongst peasants, considered stupid because of their shyness. Arrived in an environment they were completely unfamiliar with, they were intimidated by the novelty of a soldier's life and behaved awkwardly, being hard to train and considered idiots by officers and sub-officers. This is why he recommends they should be treated more carefully, as better results are liable to be obtained if they were treated tactfully.¹⁵ Officers must avoid excessive harshness, which is harmful. A soldier should not be scolded, threatened and punished at every step; results shall be more satisfying with such timid soldiers¹⁶ if officers display patience and kindness.

One must note that, when his book was released, soldier battering was still practiced in the Romanian army, although being forbidden as early as 1868 by Charles I¹⁷; in 1910 it was again forbidden, but the measure still awakened the resistance of a few officers convinced that giving up beating would have negative consequences on soldiers' discipline. Historian Radu Rosetti noted that, quite on the contrary, the order that beating was renounced when read to troops at the call, displayed in chanceries, dormitories and dining rooms, had positively influenced the Romanian army and its soldiers'¹⁸ sense of dignity.

The remarks of young doctor M. Câmpeanu are noticeable in referring to the military spirit specific to Germans at the end of the 19th century and the beginning of the following century, propped, among others, by the quasi-military

¹⁴ Radu R. Rosetti, *Mărturisiri* (Confessions), vol. I, Bucharest, 1940, p. 128.

¹⁵ Dr. Marcu Câmpeanu, *Versuch einer Militärpsychologie*, Bucharest 1904, pp. 62-64.

¹⁶ *Ibidem*, p. 64.

¹⁷ *Monitorul Oastei* (The Army Gazette), no. 15, 14 mai 1868.

¹⁸ Radu R. Rosetti, Radu R. *op. cit.*, vol. II, pp. 44-45.

organisation of student associations practising duel on a current scale. The prestige of great victories as those in Napoleon's time or German victories against French in 1870/71 contribute in supporting the military spirit of a people.¹⁹

Moreover, remarks related to the influence of an army's religious feeling over its combat feeling should not have been so easily overlooked by Caracostea. The intensity of religious feeling can mobilize great crowds of people (as Middle Ages crusades did) and support them in extremely brave actions, M. Câmpeanu wrote. As compared to the Turkish army, penetrated by a deep religious feeling, the soldiers of which were happy to die for Allah and the sultan, soldiers belonging to the Buddhist religion are poor fighters.²⁰

Not unimportant seem to us remarks pertaining to the uniformity of great military units, such as Russian infantry, made up, at the time, of peasants in a rate of 83%, the greater part of which were illiterate or the fact that troops made of peasants are more obedient, more disciplined than those recruited among townspeople.

We must underline the emphasis that is put on the moral factor in obtaining victory in war. A great number of examples show us that the number of soldiers, tactical manoeuvre and the quality of weapons are secondary as compared to troops' morale. Battles have been won in spite of numeric inferiority, inferior equipment with weapons or even tactical errors.²¹

In the chapter referring to military leaders and their relations to subordinates he is still inspired from Le Bon's opinions about crowd leaders, but brings a few remarkable personal notes, as well: the importance of military eloquence, quality difference of an army that is submitted to its leader out of sympathy as compared to an army that submits only for fear, the prestige of the leader and the factors determining it. He insists on frequently met different types of officers having negative repercussions on troops. "One could object that subordinates should love their boss. Normally such subordinates are happy who are able to love the one they should fear. If a boss does nothing to inspire that feeling, commits injustice, treats his men meanly, it is impossible even for the most disciplined individual to nurture a feeling for which there is no interest, to possess a quality that is stifled to him."²² The first condition an army leader should fulfil is to know the feelings of the troop he leads. An army that is not animated by strong feelings (religious, patriotic or just military) is like a ship without its steering wheel.²³ Officers who use their position to satisfy their desire of power and believe to make a good impression on their superiors by behaving like tyrants to their inferiors will destroy everything around and become a gang of discouraged, unsatisfied, unconfident men.

¹⁹ Câmpeanu, Dr. Marcu, *Versuch...*, pp. 82-83.

²⁰ *Ibidem*, pp. 83-84.

²¹ *Ibidem*, pp. 85-87.

²² *Ibidem*, p. 108.

²³ *Ibidem*, p. 110.

In the last part of his book, M. Câmpeanu refers to the psychology of troops according to the weapon they fight with: infantry, cavalry, and artillery. The feeling of superiority displayed by cavalrymen to the others, often mentioned in writings about officers, is explained by appealing to the tradition of the medieval knights, the tradition of whom modern army cavalrymen claim to have inherited.²⁴

In his conclusions, young doctor Câmpeanu insists on repeating what he had underlined throughout the book: the decisive factor in battle is the morale, battles being rather decided by the army with a higher moral resistance. Causes of defeats are not only in the number of lost soldiers but the panic invading the troops following tactic or strategic surprises or even an overnight enemy attack.²⁵

M. Câmpeanu's book enjoyed in our country and internationally glory expanding over two, even three decades, unlike Caracostea's, barely reminded in subsequent studies of Romanian military psychology. A matter worth analysis would be to what extent officer environments were really interested in such works. Radu Rosetti, who was interested to read M. Câmpeanu, was included in the elite of Romanian officer body. He confesses having read the works of G. Le Bon, A. Comte, Nietzsche, Marx²⁶ etc. but, generally speaking, officers did not read much. In the first years of his carrier, he was entrusted the library of a Bucharest regiment to which he had been told off and finds that the greatest part of books' pages were not ripped off; beside his commander, almost nobody asked him for a book, although his regiment's library was quite well furnished.²⁷ In the School of War, psychology was introduced only in 1909²⁸, and schools of officers and sub-officers, the status of sciences like pedagogy and psychology was marginal throughout the Interbellum²⁹.

We believe that Caracostea proceeded this way also because of the political context of his writings: he minimised the merits of the book, beside that of having initiated a field of research, preferring to emphasise the negative aspects, especially the idea of officers manipulating their own troops. His vocation as a teacher of literature and folklorist at the Superior School of War is explained by the special conjuncture at the end of World War I, created by the Great Union. Great human losses in the war, country's occupation by the Central Powers, the retreat of state institutions to Moldavia - the only province left free -, the typhus epidemics and the famine suffered by the population who took refuge there, but also victory of the Romanian army against a German army who seemed invincible, were overwhelming events that changed in just a few years the political thinking of Romanian elites. Before war it would have been

²⁴ *Ibidem*, pp. 134-135.

²⁵ *Ibidem*, pp. 152-154.

²⁶ Radu R. Rosetti, *op. cit.*, vol. II, p. 19.

²⁷ *Ibidem*, vol. I, pp. 128-129.

²⁸ *Istoricul Școlii Superioare de Războiu 1889-1939* (The History of Superior School of War 1889-1939, Bucharest), Bucharest, 1939, p. 168.

²⁹ Ion F. Buricescu, Ion Stoka, *Elemente de psihologie și pedagogie militară* (Elements of Military Pedagogy and Psychology), Bucharest, Tipografia Școlii Militare de Infanterie nr. 1, 1931, p. V.

unthinkable that great landowners would agree to give up their lands so that peasants would own land. I. G. Duca has the feeling of witnessing a historical moment when the greatest landowner in the country – owning 80 000 acres, some inherited from generation to generation since the great Brâncoveanu – declared in the Parliament session at Iași, in the summer of 1917, that “he made with a free heart the sacrifice of such immense wealth for the benefit of peasants who are the foundation of this country and so valiantly protect its boundaries”³⁰. His gesture illustrates the rapid change of attitude in the rows of Romanian elite who became aware, thanks to the tragic circumstances, that the mass of peasants should be regarded in a different manner as until then. The issue of them becoming owners of land had been discussed even since the beginning of the 20th century, and since 1907 it became urgent, as brutally proven by the Peasant’s Revolt; however it could have been done, almost without opposition, only within the special atmosphere installed during and at the end of World War I. It was equally easily that the universal vote was adopted.

Le Bon looked untrusting upon crowd displays along history, on the position of a conservationist worried by the uprising of socialism in France, of the increase of popular forces whom French governments faced with difficulty. It was not expected that an army physician of 1900’s Romania, fascinated by the prestige of the French scientist, should have more democratic a vision; with all the kindness he recommends in treating the soldiers, he becomes the exponent of army conservatism and of an elite used to its privileged role in society. It was inevitable that his study of military psychology should bear the print of this epoch vision. Things are completely different after 1918, when public space was impregnated by national enthusiasm, and the army had become a major factor in supporting the state-nation. The fact that the national state had been achieved against the price of a large number of human lives, which was paid especially by lower classes, and that the entire Romanian society had crossed a dramatic period, has led to the increase of national solidarity around the royal family and institutions of the democratic state; Caracostea’s book *The Psychological Aspect of War* is the expression of democratic spirit felt deeply by the army, too, and also a new type of patriotism born into the trenches of World War I. Patriotism exhaled by the pages of his book makes us rightly believe that D. Caracostea had been called to justify the war for the Romanian union, that he willingly assumed this role by accepting a position of teacher at the highest Romanian military school and he did this out of conviction.

The result of the misreading of his predecessor’s book, Marcu Câmpeanu, does not disappoint, but calls for admiration due a daring vision, unrestrained within the methodology of a single discipline. Our only regret is that D. Caracostea did not have the chance to review this book, as usual, and it was left in a sort of a construction site.

³⁰ I. G. Duca, *Memorii*, vol. III, *Războiul, partea I (1916-1917)* (Memoirs, volume III, War, part I (1916-1917), Bucharest, Ed. Machiavelli, 1994, p. 244.

BIBLIOGRAPHY

- Bloom, Harold, *Anxietatea influenței. O teorie a poeziei* (Anxiety of Influence. A Theory of Poetry), trad. by Rareș Moldovan, Pitești, Paralela 45, 2008.
- Buricescu, Ion F.; Stoka, Ion, *Elemente de psihologie și pedagogie militară*, (Elements of Military Pedagogy and Psychology), Bucharest, Tipografia Școlii Militare de Infanterie no. 1, 1931.
- Câmpeanu, Dr. Marcu, *28 de ani de serviciu medico-sanitar la orașul Focșani, 1907-1935* (28 Years of Medical and Sanitary Service in the Town of Focșani, 1907-1935), Tipografia și legatoria ziarului „Sentinela”
- Idem, *Versuch einer Militärpsychologie*, Bucharest, 1904.
- Caracostea, Dumitru *Aspectul psihologic al războiului*, (The Psychological Aspect of War), Bucharest, Cartea Românească, 1922.
- Contribuția evreilor din România la cultură și civilizație*, (The Contribution of Romanian Jews to Culture and Civilisation), (coord.) Nicolae Cajal, Hary Kuller, Bucharest, Ed. Hasefer, 2004.
- Duca, I. G., *Memorii*, vol. III, *Războiul, partea I (1916-1917)* București, Editura Machiavelli, 1994 (*Memoirs*, volume III, *War, part I (1916-1917)*).
- Gavriliu, Leonard, *Cuvânt înainte la Gustave Le Bon, Psihologia maselor*, București, Editura Științifică, 1991 (Foreword to Gustave Le Bon, *Crowd Psychology*).
- Istoricul Școlii Superioare de Războiu 1889-1939*, București, 1939 (*The History of Superior School of War 1889-1939*).
- Mirodan, Alexandru, *Dicționar neconvențional al scriitorilor evrei de limba română*, Tel Aviv, Editura Minimum, 1986-1997 (*Unconventional dictionary of Jewish writers who wrote in Romanian*).
- Monitorul Oastei (The Army Gazette)*, no. 15, 14 mai 1868.
- Moscovici, Serge, *Epoca Maselor. Tratat istoric asupra psihologiei maselor*, traducere de Diana Morărașu, Maria-Mariana Mardare, Iași, Institutul European, 2001 (*The age of the crowd : a historical treatise on mass psychology*).
- Realitatea evreiască (Jewish Reality)*, no. 237, p. 8-9, 16-30 sept. 2005.
- Rosetti, Radu R., *Mărturisiri*, vol. I-II, București, 1940. (*Confessions*).

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU/89/1.5/S/61104 with the title „Social Sciences and humanities in the context of global development – development and implementations of postdoctoral research”.

CARAGIALE VU PAR LES ÉLITES TOTALITAIRES TCHÈQUES DES ANNÉES 50

GABRIEL MAREȘ*

ABSTRACT. *Caragiale from the perspective of the totalitarian Czech cultural elite of the '50's.* At the time of the centenary of Ion Luca Caragiale's death (commemorated in 2012), the article addresses an unprecedented topic: the reception of the great Romanian classic's work by the Czech cultural milieu in the context of the socialist realism of the '50's. The analysis focuses on the reception of the centenary of Caragiale's birth in the Czech cultural press of 1952. The Czech propaganda machine chose to rise to the occasion by reinterpreting the message of Caragiale's literary achievement from a Stalinist perspective. The new totalitarian elite turns the playwright into a fellow traveller of the proletarian movement, devoted to the "class struggle". Read in this key, the author's satire loses its socially-aware moralizing function, being attributed instead a doctrine-supporting function.

Key words: literary reception, Ion Luca Caragiale, Czech culture, Communism, socialist realism, ideology, class struggle.

REZUMAT. *Caragiale din perspectiva elitei culturale totalitare cehe a anilor cincizeci.* Pe fondul împlinirii, în 2012, a 100 de ani de la dispariția lui Ion Luca Caragiale, articolul propune o incursiune asupra unui subiect inedit, cel al modului în care mediul ceh a receptat scrierile caragialiene în condițiile *poeticii realist-socialiste* a anilor cincizeci. Analiza este, îndeosebi, concentrată asupra reflectării în presa culturală cehă a împlinirii, în 1952, a unui alt centenar, cel de la nașterea dramaturgului român. Este perioada în care aparatul de propagandă ceh se dezlănțuie pentru reinterpretarea mesajului operei lui Caragiale din perspectivă marxist-leninistă. În abordarea noii elite totalitariste, Caragiale devine în mod paradoxal un autor apropiat mișcării muncitorești și dedicat „luptei de clasă”, iar satira scriitorului își pierde funcția social-moralizatoare, dobândind un rol doctrinar-moralizator.

Cuvinte cheie: receptare literară, Ion Luca Caragiale, cultură cehă, comunism, realism socialist, ideologie, luptă de clasă.

* Diplome dans le cadre du Ministère roumain des Affaires étrangères depuis 2003. A présent, il est attaché de presse auprès de l'Ambassade de Roumanie à Prague. Licencié de la Faculté de Langues et Littératures Etrangères de Bucarest (spécialisation tchèque-italien), il a obtenu aussi un diplôme de master en Communication et relations publiques en affaires et un diplôme de doctorat en philologie à l'Université de Bucarest. E-mail: mares_gabriel@yahoo.com.

Le plus grand dramaturge roumain. Qu'on prenne l'année 1952 comme point de référence (lorsque dans le contexte de la célébration du centenaire de la naissance de l'écrivain les responsables culturels du Parti unique se faisaient un titre de gloire de présenter Caragiale à Bucarest, mais aussi à Prague, comme chef de file de la lutte de classe), ou qu'on choisisse de se placer dans le contexte actuel de « L'Année Caragiale, 2012 » quand, grâce à une symétrie étonnante, on se souvient d'un autre centenaire, celui de sa mort, on est confrontés à la validité d'une seule et même assertion. Tout comme soixante ans auparavant, on pense à Caragiale sans hésiter. Toutefois, les contextes politiques et sociaux sont diamétralement opposés les uns aux autres. Si on garde à l'esprit ces deux repères temporels on peut entrevoir des nuances distinctes derrière cette affirmation. Dans les lignes qui suivent, on se propose de faire une incursion inédite dans le passé : une recherche qui porte sur la manière dont le milieu culturel tchèque a reçu les écrits de Caragiale dans les conditions de l'hégémonie de la poésie réaliste-socialiste des années 50.

La politique culturelle en vigueur dans l'espace tchèque jusqu'à la moitié des années 50, fidèle aux normes tracées par l'idéologue soviétique Andreï Jdanov, est entièrement vérifiable en ce qui concerne la réception de la littérature roumaine. La traduction et la publication des œuvres des auteurs de l'entre-deux-guerres, considérés comme « bourgeois », « impérialistes », « naturalistes » ou même « pessimistes », est interdite. Aucune des publications au début des années cinquante n'est une expression du hasard car les auteurs étaient consciencieusement sélectionnés. On traduit en tchèque des auteurs comme Zaharia Stancu, Eusebiu Camilar, Alexandru Sahia, Maria Banuș, Alexandru Jar ou Mihail Sadoveanu (il s'agit de la prose de ce dernier agréé par les régimes des deux pays, plus précisément les romans *Mitrea Cocor* [1951] et *Nicoară Potcoavă*, [1955]).

La seule exception pendant les premières années du communisme est représentée par la publication en 1953 de deux livres de Caragiale - *Ztracený dopis : výbor z próz* et *Ztracený dopis : komedie ve 4 dějstvích*¹. Il ne s'agit pas d'une erreur, mais de l'expression du principe stalinien de la réinterprétation des valeurs littéraires classiques. Celui-ci implique l'adaptation, en clé dogmatique, des œuvres de référence pour la culture nationale en question.

Les premières manifestations de l'élément idéologique

Après 1948, la relation entre la République populaire roumaine et la République tchécoslovaque acquiert une nouvelle dimension. On ressent une forte volonté de rapprochement, autant sur le plan politique que sur celui de la culture. Les régimes de la « démocratie populaire » des deux pays soutiennent massivement et de façon organisée le processus de connaissance réciproque. Même si du point de vue culturel, cet aspect était positif, l'acte de la réception trahit une profonde empreinte idéologique.

¹ Ion Luca Caragiale, *Ztracený dopis : komedie ve 4 dějstvích* (Une lettre perdue : comédie en 4 actes), trad. Otakar Jirouš, Prague, Orbis, 1953; *Idem, Ztracený dopis : výbor z próz* (Une lettre perdue : anthologie de prose), trad. O. Jirouš, J. Š. Kvapil et al., Prague, SNKLHU, 1953.

Un premier exemple est représenté par un article dédié à la spécificité même de l'œuvre de Caragiale, *Satirik včerejšího Rumunška*, paru en juin 1948. Voilà les mots que J. O. Fischer utilise dans le début de son texte: « La littérature de nos frères roumains est encore peu connue chez nous »². C'est dans ces termes emblématiques que Fischer semble ouvrir une nouvelle étape de la réception de la littérature roumaine. Bien qu'elle eût une certaine notoriété avant le coup d'état communiste, sans pourtant dépasser la condition d'une littérature parmi les autres, après 1948, elle sera placée au milieu du cercle « privilégié » des littératures des pays de la sphère d'influence soviétique.

Fischer fait une présentation correcte et fidèle de ce que Caragiale symbolise pour la culture roumaine et pour le patrimoine universel. Toutefois, c'est pour la première fois que l'on remarque au niveau de la presse culturelle tchèque une tendance orientée vers l'emploi de ce que l'œuvre du dramaturge a de plus spécifique (la satire des coutumes sociaux et politiques) pour justifier la « lutte de classe » initiée par la nouvelle élite communiste.

L'auteur tchèque se focalise sur la critique acide adressée par Caragiale à la petite bourgeoisie. Il montre aussi que pendant la période choisie par le dramaturge comme arrière fond de l'action de ses pièces de théâtre, « de l'obscurité de la tyrannie des boyards »³ prend forme une nouvelle société « bourgeoise ». Il interprète les critiques de Caragiale et souligne que « seulement une bande de parvenus allait prendre le pouvoir » pour devenir « la nouvelle oligarchie au mépris de ceux qui l'ont aidée à consolider sa puissance, qui a perpétué le système des privilèges de classe »⁴.

La critique littéraire prend un ton propagandiste. Les sujets de l'analyse littéraire ne sont plus choisis tenant compte exclusivement d'un intérêt esthétique ou heuristique. Ils sont minutieusement « adaptés » aux principes d'inspiration stalinienne. Des syntagmes ou des mots comme « classe ouvrière », « démocratie populaire », « progrès », « lutte », mais aussi « liberté » ou « paix » (en tant que termes de propagande) sont de plus en plus souvent utilisés dans la réception littéraire. De même, en octobre 1948, dans un article sur des événements concernant le théâtre roumain, le quotidien *Lidová demokracie* fait référence au répertoire « [...] réaliste, concentré sur les problèmes des travailleurs »⁵ de plusieurs théâtres de la République populaire roumaine. L'œuvre de Caragiale est placée dans le même cadre.

La réception du centenaire de la naissance de Caragiale

Grâce à la réinterprétation des créations littéraires dans une perspective marxiste-léniniste (procédé de la poétique réaliste-socialiste justifié par la nécessité du

² J. O. Fischer, « Satirik včerejšího Rumunška » (Satirique de la Roumanie d'hier), dans *Lidové noviny*, IV, 1948, 27 juillet, p. 4.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ sans auteur, « Cestami odboje » (Les chemins de la résistance), dans *Lidová demokracie*, IV, 1948, 3 oct., p. 5.

nouveau pouvoir, menacé dès le début par une forte crise identitaire, de se rapporter à des valeurs authentiques), Caragiale et Eminescu sont les premiers auteurs roumains accueillis au sein de ce qu'on pourrait appeler le panthéon du réalisme socialiste de l'espace tchèque. Ils sont par conséquent placés aux côtés d'auteurs tchèques du XIX^e ou XX^e siècle, tels que Božená Němcová, Karel Havlíček Borovský, Jan Neruda, Alois Jirásek ou Jiří Wolker dont l'œuvre était soumise au même traitement.

La célébration, en 1952, du centenaire de la naissance de Caragiale, assurait le cadre idéal pour déchaîner l'appareil de propagande. Le jugement critique de Caragiale sur les vices sociaux et politiques roumains offrait à l'appareil de propagande communiste un matériau d'une valeur littéraire incontestable qui, grâce à sa spécificité, pouvait être facilement reconsidéré dans une perspective fortement dénaturée sur le plan idéologique.

Dans le contexte de cette commémoration, l'écrivain tchèque Jiří Marek⁶ - traduit en roumain dans les années 60, 70 et 80 - dédie à Caragiale, comparé à plusieurs reprises avec Gogol⁷, une série d'articles et d'études. Son objectif principal était de blâmer « [...] l'interprétation hypocrite, par la bourgeoisie, de l'œuvre de Caragiale [avant le changement de régime de 1948 - n.a.] »⁸. Sur un ton redevable au schématisme ardent et à la propagande de l'époque, J. Marek présente le jubilé comme occasion propice pour l'organisation de festivités officielles imposantes dans la patrie de l'écrivain, mais aussi en Tchécoslovaquie, en Union Soviétique et dans toutes les « démocraties populaires » et aussi comme opportunité pour « [...] manifester l'amitié des adeptes de la paix du monde entier »⁹.

J. Marek fait passer Caragiale pour un proche du mouvement ouvrier sans pour autant que le dramaturge ait été, admet-il cependant, parmi ses membres. Il note, en effet, explicitement dans l'un de ses articles que l'écrivain roumain n'a jamais été marxiste. Il ajoute, toutefois, que le fait d'avoir été « [...] un homme honnête l'a déterminé à se retrouver toujours du côté du parti ouvrier révolutionnaire »¹⁰.

J. Marek signale à plusieurs reprises la qualité discutable de la traduction tchèque de la comédie *Une lettre perdue* de 1931, (mise en scène onze fois¹¹,

⁶ Josef Jiří Püchwein de son vrai nom (né le 30 mai 1914 à Prague - mort le 10 décembre 1994 à Prague), a été écrivain, pédagogue, journaliste et scénariste. Après la Deuxième Guerre mondiale, il a travaillé comme rédacteur de „Lidové noviny” et, depuis 1948, de „Rudé právo” (quotidien qui a eu un rôle capital dans la diffusion de la propagande idéologique dans l'espace tchèque) et, par la suite, rédacteur en chef de „Svět sovětů”.

⁷ Cf. sans auteur, « I. L. Caragiale - veliký klasik rumunského realismu » (I. L. Caragiale - Classique du réalisme roumain), dans *Rudé právo*, XXXII, 1952, 30 jan., p. 3, et Marie Kavková, « I. L. Caragiale - rumunský klasik realismu » (I. L. Caragiale - classique roumain du réalisme), dans *Lidové noviny*, LX, 1952, 27 jan., p. 4.

⁸ Jiří Marek, « Přeložme a hrajme díla I. L. Caragiale » (Traduisons et mettons en scène les œuvres de Caragiale), dans *Divadlo*, III, 1952, n° 4, p. 373.

⁹ Idem, « Rumunský lid oslavil svého klasika » (Le peuple roumain a rendu hommage à son classique), dans *Literární noviny*, I, 1952, n° 4, p. 5.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Marek, *Přeložme a hrajme*, ed. cit.

commençant par la saison de 1937, au Théâtre National de Prague). Selon lui, la traduction inappropriée avait empêché que la pièce réjouisse de l'appréciation qu'elle méritait. La cause en était, d'après lui, la spécificité politique de la période quand la pièce avait été mise en scène pendant laquelle « la bourgeoisie de Tchécoslovaquie, réunie en coalition parlementaire, était, à son tour, à l'origine de beaucoup d'injustices »¹². Par conséquent, écrit J. Marek, la pièce de théâtre a été mise en scène dans une « interprétation bourgeoise » surtout par l'« anéantissement de ses accents critiques »¹³. Une position semblable à l'égard de la traduction de 1931 allait être exprimée par le prosateur et dramaturge tchèque Vojtěch Cach¹⁴ dans un article dédié à Caragiale à l'occasion de sa visite à Bucarest en 1952¹⁵.

J. Marek attire l'attention sur la nécessité de mieux connaître le dramaturge roumain en Tchécoslovaquie. Il suggère la réalisation d'une nouvelle traduction de la pièce *Une lettre perdue* (son initiative ne reste pas sans écho, tenant compte du fait qu'une année plus tard, en 1953, est publiée la deuxième traduction après celle de 1931) suivie par une remise en scène du chef d'œuvre par les hommes de théâtres tchèques. Aussi, J. Marek voit Caragiale comme un possible modèle pour les écrivains tchèques. Selon lui, ces derniers peuvent trouver une source d'inspiration dans l'œuvre du dramaturge roumain, emprunter son style de l'évaluation perçante, ils peuvent créer, comme lui, des personnages sanguins et, ainsi, utiliser la force de l'arme qui est la satire.

De plus, le présent communiste est présenté comme une époque pendant laquelle, pour la première fois, les pièces de Caragiale pouvaient être jouées sans aucune censure. Ainsi, l'appareil communiste accuse l'ordre politique précédent de pratiques comme la censure, en réalité l'un des instruments utilisés avec prédilection dans le processus de consolidation du pouvoir communiste pendant les années du *stalinisme intégral*. Ce fait n'empêche pour autant pas l'homme de lettres communiste d'affirmer ouvertement que « l'écrivain peut s'exprimer en toute liberté que sous la direction de la classe ouvrière »¹⁶.

La révision radicale de la façon dont l'œuvre de Caragiale était reçue devient à l'occasion du jubilé une des tâches principales de la critique littéraire des deux pays. La nouvelle image proposée de Caragiale est celle de l'écrivain qui,

¹² Idem, « I. L. Caragiale – klasik rumunské literatury » (I. L. Caragiale – classique de la littérature roumaine), dans *Nový život*, 1952, n° 3, p. 457.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Vojtěch Cach (né le 7 août 1914 à Vienne – décédé le 30 sep. 1980 à Prague), prosateur et dramaturge. Pendant la Deuxième Guerre mondiale il participe au mouvement de résistance antifasciste en tant que membre de la brigade des partisans. Après la guerre il devient rédacteur en chef de la revue du Parti communiste de Tchécoslovaquie (la filiale de la ville de Most) intitulée « Sever ». Dans les années 60 il devient écrivain professionnel. Il est auteur de reportages à tendance réaliste-socialiste concernant les mineurs.

¹⁵ Pour plusieurs observations sur « l'actualité de l'œuvre de Caragiale », cf. Vojtěch Cach, « Radostné shledání s Caragiale » (La joie de revoir Caragiale), dans *Nový život*, 1954, n° 1, pp. 100-101.

¹⁶ Jiří Marek, « I. L. Caragiale – klasik rumunské literatury » (I. L. Caragiale – Classique de la littérature roumaine), dans *Nový život*, 1952, n° 3, p. 461.

bien que toujours aimé par son peuple, avait été à la fois une victime du régime politique de l'époque. Les principales vertus de l'écrivain sont identifiées dans ce que J. Marek appelle la qualité de Caragiale d'être « un critique de la société bourgeoise du XIX^e siècle, un militant contre [...] le monarchisme et un esprit satirique des courants décadents »¹⁷. « La nouvelle critique littéraire » est invitée à réévaluer l'œuvre de Caragiale afin de mettre en évidence les caractéristiques que, selon les autorités de l'époque, elle avait en commun avec la vie sous le communisme.

L'emploi par Caragiale des mots d'origine française (une certaine aversion envers leur utilisation est systématiquement exacerbée pendant cette période) est interprété comme une forme ironique de révolte contre le « cosmopolitisme des Roumains occidentaux [dans l'acceptation négative de l'époque – n.a.] ». Ces derniers, écrit J. Marek, envisageaient déjà à l'époque de l'écrivain de consolider l'influence française et occidentale au niveau de la vie publique roumaine. Aussi, il accuse les mêmes « occidentaux roumains » d'être coupables de la mise sous silence de l'apport linguistique des peuples slaves, tout en essayant de latiniser les anciens mots slaves et de « couper la langue maternelle de sa vraie source par sa transformation dans un dialecte de la langue française »¹⁸.

Dans cette nouvelle perception, la satire perd sa fonction sociale-moralisatrice pour acquérir un rôle doctrinaire-moralisateur. Selon *Rudé právo*, Caragiale « a réalisé dans ses pièces une satire sévère dirigée contre les classes exploiteuses et la bourgeoisie qui ont réuni leurs forces pour opprimer le peuple »¹⁹. A son tour, la revue *Květy* mentionne que, dans son œuvre, « Caragiale lance un attaque contre les cosmopolites et les chauvins et cravache l'oligarchie et ses laquais, tous patronnés par le roi et le capital étranger »²⁰.

Paradoxalement, l'événement anniversaire est dénudé de son contenu littéraire et est soumis à une politisation absolue. Ainsi, la vie et l'œuvre de l'écrivain sont analysés exclusivement du point de vue de prétendues similitudes avec la doctrine communiste. Les festivités liées à la célébration du centenaire de la naissance de Caragiale sont présentées en tant qu'occasion pour affirmer la liberté du peuple roumain sous le gouvernement de son « glorieux parti communiste »²¹. Les parallélismes invoqués vont jusqu'à identifier « les démagogues satirisés par I. L. Caragiale » infiniment plus agressifs dans le présent communiste. Par exemple, selon J. Marek, ils sont ceux qui « jetant leur masque »²², se faisaient coupables du carnage de la guerre de Corée (juin 1950 – juillet 1953) qui était en plein déroulement.

¹⁷ *Ibidem*, p. 457.

¹⁸ Idem, « Přeložme a hrajme díla I. L. Caragiale » (Traduisons et mettons en scène les œuvres de Caragiale), dans *Divadlo*, III, 1952, n° 4, p. 375.

¹⁹ sans auteur, « I. L. Caragiale – veliký klasik rumunského realismu » (I. L. Caragiale – Grand classique du réalisme roumain), dans *Rudé právo*, XXXII, 1952, 30 jan., p.3.

²⁰ sans auteur, « Vynikající rumunský satirik » (Remarquable auteur satyrique roumain), dans *Květy*, II, 1952, n° 11, p. 2.

²¹ Jiří Marek, « Rumunský lid oslavil svého klasika » (Le peuple roumain rend hommage à son classique), dans *Literární noviny*, I, 1952, n° 4, p. 5.

²² *Ibidem*.

Les textes tchèques dédiés à la présentation de l'écrivain et de son œuvre ne pouvaient être conçus sans formuler des attaques virulentes à l'égard des deux principales forces politiques de l'époque de Caragiale constamment vitupérées par la propagande communiste (Le Parti conservateur et le Parti libéral). La compétition entre les deux partis est présentée comme purement formelle. Selon la version offerte aux lecteurs tchèques, derrière les portes fermées les deux partis auraient réuni leurs forces afin de poursuivre des intérêts communs par l'exploitation des masses populaires. Les satires de Caragiale sont ainsi interprétées comme critiques dirigées contre le système politique pluripartite.

L'approche strictement politisée de l'œuvre de Caragiale dans les publications culturelles n'est pas l'apanage exclusif des élites tchèques de l'époque. Parmi ceux qui publient dans la presse tchèque de ces années est aussi Traian Șelmaru, membre important de l'Union des écrivains de la République populaire roumaine, connu pour son fondamentalisme dans l'imposition du réalisme socialiste. Par la manière dont il écrit pour le public tchèque, T. Șelmaru s'érige aussi en idéologue intransigeant et n'hésite pas à transformer l'œuvre de Caragiale dans « une vraie arme de combat pour les masses » et à voir dans *Une lettre perdue* « une preuve » que le dramaturge aurait voulu apporter afin de mettre en évidence « l'injustice de la démocratie parlementaire »²³.

On publie cependant un article qui se détache dans une certaine mesure du caractère strictement dogmatique et agitateur. Il est signé par Marie Kavková qui, au côté de quelques autres spécialistes tchèques avait récemment établi le département de langue et littérature roumaine à l'Université Charles de Prague. Son texte contient de nombreux éléments d'une analyse littéraire authentique ce qui était plutôt atypique pour ces années de début du communisme. Elle explore, par exemple, des aspects comme la méthode d'écriture du dramaturge Caragiale, la spécificité des personnages de son œuvre, les procédés artistiques utilisés²⁴ etc. Marie Kavková dévoile aussi le projet élaboré par la section roumaine qui fonctionnait auprès de l'Union des écrivains tchécoslovaques concernant l'élaboration d'un recueil de textes en prose de Caragiale. Ce livre voit effectivement le jour une année plus tard, en 1953, par le mérite de onze traducteurs, parmi lesquels se trouve aussi Marie Kavková.

La vigilance panoptique des autorités communistes rend impossible toute analyse purement littéraire fondée sur des principes scientifiques. C'est sans doute la raison pour laquelle on insère dans le texte de Marie Kavková les déjà consacrés accents antibourgeois, antimonarchistes et d'exhortation de la classe ouvrière. C'était le prix à payer afin de pouvoir publier au moins quelques-unes des propres idées scientifiques. Les hommes de lettres et les pédagogues de l'époque qui sentaient le désir de continuer l'activité scientifique qui présentait de fortes lacunes (ce qui était parfaitement le cas des relations littéraires tchéco – roumaines et du

²³ Traian Șelmaru, *Caragiale, spisovatel lidu* [Caragiale, écrivain du peuple], dans „Dnešní Rumunsko”, II, 1953, n° 4, p. 11.

²⁴ Marie Kavková, *I. L. Caragiale – rumunský klasik realismu* [I. L. Caragiale –classique du réalisme roumain] dans „Lidové noviny“, LX, 1952, 27 ian., p. 4.

niveau de connaissance réciproque dans ce domaine) étaient obligé d'accepter que leurs textes soient estropiés par les immixtions dogmatiques.

« La littérature est un art réflexif »²⁵ affirmait Caragiale vers la fin du XIX^e siècle lorsque à Prague étaient publiées les premières traductions tchèques de la littérature roumaine (*Le péché et autres nouvelles* [1958] de Caragiale figurait parmi ces textes). Aujourd'hui, situés donc à l'autre pôle de la réception littéraire, nous contemplons la viabilité de ces mots de Caragiale. Il serait toutefois nécessaire de continuer cette réflexion sur la manière dont Caragiale est reçu dans le milieu tchèque, cette fois dans une perspective différente, celle des années qui suivent à la Révolution de velours quand la place des injonctions idéologiques est prise par la loi du marché du livre.

BIBLIOGRAPHIE

A. Livres/Traductions

Caragiale, Ion Luca, *Opere* (Œuvres), vol. IV, (eds). Al. Rosetti, Ș. Cioculescu et L. Călin, Bucarest, E.S.P.L.A., 1965, p. 315.

Caragiale, Ion Luca, *Ztracený dopis: komedie ve 4 dějstvích* (Une lettre perdue : comédie en 4 actes), trad. Otakar Jirouš, Prague, Orbis, 1953.

Caragiale, Ion Luca, *Ztracený dopis : výbor z próz* (Une lettre perdue: anthologie en prose), trad. O. Jirouš, J. Š. Kvapil et al., Prague, SNKLHU, 1953.

B. Articles

Cach, Vojtěch, « Radostné shledání s Caragialem » (La joie de revoir Caragiale), dans *Nový život*, 1954, n° 1, pp. 100-101.

sans auteur, « Cestami odboje » (Par les chemins de la résistance), dans *Lidová demokracie*, IV, 1948, 3 oct., p. 5.

sans auteur, « I. L. Caragiale – veliký klasik rumunského realismu » (I. L. Caragiale – Grand classique du réalisme roumain), dans *Rudé právo*, XXXII, 1952, 30 jan., p. 3.

sans auteur, « Vynikající rumunský satirik » (Un remarquable satiriste roumain), dans *Květy*, II, 1952, n° 11, p. 2.

Fischer, J. O., « Satirik včerejšího Rumunška » (Satiriste de la Roumanie d'hier), dans *Lidové noviny*, IV, 1948, 27 juillet, p. 4.

Kavková, Marie, « I. L. Caragiale – rumunský klasik realismu » (I. L. Caragiale – classique roumain du réalisme), dans *Lidové noviny*, LX, 1952, 27 jan., p. 4.

Marek, Jiří, « I. L. Caragiale – klasik rumunské literatury » (I. L. Caragiale – Classique du réalisme roumain), dans *Nový život*, 1952, n° 3, p. 457.

Marek, Jiří, « Přeložme a hrajme díla I. L. Caragiale » (Traduisons et mettons en scène les œuvres de Caragiale), dans *Divadlo*, III, 1952, n° 4, p. 373.

Marek, Jiří, « Rumunský lid oslavil svého klasika » (Le peuple roumain a rendu hommage à son classique), dans *Literární noviny*, I, 1952, n° 4, p. 5.

Șelmaru, Traian, « Caragiale, spisovatel lidu » (Caragiale, écrivain du peuple), dans *Dnešní Rumunsko*, II, 1953, n° 4, p. 11.

²⁵ I. L. Caragiale, *Opere*, vol. IV, eds. Al. Rosetti, Ș. Cioculescu et L. Călin, E.S.P.L.A., Bucarest, 1965, p. 315.

LES VOIES PARISIENNES DE L'ÉVASION : FRONTIÈRES NATIONALES ET FRONTIÈRES LINGUISTIQUE CHEZ ISIDORE ISOU

ALEXANDRA CĂTANĂ*

ABSTRACT. *Paris' escaping routes: national and linguistic frontiers at Isidore Isou.* Born in a little Romanian province village in 1925, Isidore Isou – the founder of Lettrism, one of the last and most radical Western avant-garde movements –, seems to reiterate throughout his artistic practice a familiar path to the critics and literary theoreticians of the 20th century. Barely seventeen years old, Isou decides to leave his homeland, in order to conquer Paris, the European “capital” of modernity, engaging himself in a proper identity (re) construction. The aim of our article is to carefully consider the structure and the main implications of this process, carried out beyond national and linguistic boundaries.

Key words: Isidore Isou, Lettrism, Paris, Romania, modernity, centre, minor culture, poetic language, identity construction

REZUMAT . *Căile pariziene ale evadării: frontiere naționale și frontiere lingvistice la Isidore Isou.* Născut într-un mic orășel de provincie din România, în 1925, Isidore Isou – fondatorul lettrismului, unul dintre ultimele și cele mai radicale curente de avangardă occidentală –, pare să reitereze în cadrul parcursului său artistic un drum familiar criticilor și teoreticienilor literari ai secolului al XX-lea. Având nu mai mult de șaptesprezece ani, Isou decide să părăsească țara natală, pentru a cuceri Parisul, „capitala” europeană a modernității, anagajându-se într-un veritabil proces de (re)construcție identitară. Articolul nostru își propune să urmărească atent structura și principalele implicații ale acestui demers, derulat dincolo de frontierele naționale și lingvistice.

Cuvinte cheie: Isidore Isou, lettrism, Paris, România, modernitate, centru, cultură minoră, limbă poetică, construcție identitară

Aux yeux d'un petit pays, placé dans les marges du sud-est européen, comme la Roumanie, Paris s'impose, aux aubes du XX^e siècle, non seulement comme une sorte de « méridien Greenwich » du monde littéraire, selon le syntagme de Pascale Casanova, comme « la seule frontière abstraite et réelle [...], arbitraire et nécessaire que les écrivains issus de la 'province' littéraire s'accordent à

* Alexandra Catana is enrolled in a joint PhD at the University of Geneva and the University “Babes-Bolyai”, Romania, with a thesis on visual poetry and Lettrism. Contact details: ada.catana@gmail.com

reconnaître »¹, mais aussi comme une véritable promesse d'immortalité. A la fois fascinante et effrayante, cette ville arrive rapidement à incarner pour les cultures limitrophes de l'espace européen un véritable « mythe de la modernité ». Pénétrer cet espace, trouver une porte d'accès sur la scène artistique internationale, découvrir une entrée, quoique petite et cachée qu'elle soit, devient un impératif pour toute culture qui rêve de figurer dans « le spectacle de la modernité »².

Perdues dans les coulisses d'un théâtre labyrinthique, les cultures mineures semblent ne pas voir d'autre alternative, au XX^e siècle, que de forcer les frontières invisibles de cet endroit banni, afin d'occuper une place dans la représentation principale de la modernité européenne. Animées par la persévérance, et, parfois, même par l'obsession, elles sont censées inventer les moyens pour se faire perceptibles, si non même indispensables, pour le déroulement de cette histoire. Par conséquent, la « quête du présent » – pour reprendre les termes d'Octavio Paz – devient « une idée fixe », une sorte de malédiction pour tous ceux qui veulent être des artistes modernes :

Gens de la périphérie, habitants des faubourgs de l'histoire, nous sommes [...] les commensaux non invités, passés par l'entrée de service de l'Occident, les intrus qui arrivent au spectacle de la modernité au moment où les lumières vont s'éteindre. Partout en retard, nous naissons quand il est déjà trop tard dans l'histoire ; nous n'avons pas de passé, ou si nous en avons un, nous avons caché sur ses restes³.

De la périphérie de l'Histoire, ils doivent non seulement assumer de façon lucide leur « exil » spatial et temporel, mais aussi identifier *les voies d'évasion*, les chemins qui pourraient les conduire vers une synchronisation avec cet « horloge » mondial, qui s'obstine à enregistrer chaque moment de retard, et implicitement, chaque écart.

Pour Isidore Isou – l'adolescent roumain d'origine juive, qui se propose, au début des années quarante, de bâtir les fondations du dernier courant international d'avant-garde : le lettrisme –, la perspective d'une infériorité créatrice ou d'une œuvre associable au plagiat et à la copie mineure est absolument inacceptable. Né en 1925, dans une petite ville de province de la Roumaine, Isidore Isou semble très tôt hanté par l'idée d'un minorât inéluctable. « *Trop riche* » et avec « *un appétit féroce* »⁴, Isou montre, dès son adolescence, à part un formidable désir de « faire de la littérature », une conscience aigüe d'un positionnement ingrat à l'intérieur du monde artistique international. Pareillement à ses confrères avant-gardistes roumains, il considère que « l'orgueil d'un homme né dans un petit pays est [censé être] toujours blessé », car il est obligé de se confronter constamment avec « l'arrogance ignorante des

¹ Octavio Paz, *Le Labyrinthe de la solitude* (1950), trad. par J.-C. Lambert, Paris, Éd. Gallimard, 1972, p. 20 et suiv.

² *Ibidem*, p. 137.

³ *Ibidem*.

⁴ Isidore Isou, *Précisions sur ma poésie et moi – suivies de Dix poèmes magnifiques et d'un entretien inédit de l'auteur avec Roland Sabatier*, Paris, Éd. Exils, 2003, p. 85.

grands », qui ne connaissent pas le questionnement perpétuel de leur propre identité. « [...] La France – par exemple, pour citer Emil Cioran – n'a jamais su qu'elle est grande, parce qu'elle a toujours été une et elle a incessamment senti cela. Les complexes d'infériorité caractérisent les formes mineures de vie, dont le devenir ne peut pas être conçu sans exemple, sans prototype »⁵.

En réitérant, en grande partie, les destins similaires de ses compatriotes avant-gardistes aînés (Tristan Tzara, les frères Janco, et plus tard Eugène Ionesco, Emile Cioran, Claude Sernet, etc.), Isou décide, ainsi, très tôt de quitter la Roumanie pour suivre son rêve créateur dans un espace culturel plus mûr et qui serait capable de conférer à son jeune âme la renommée et l'immortalité des grands artistes : « Je crève – écrivait Isou dans son roman autobiographique publié seulement deux ans après son arrivée à Paris, et formé en grande partie de fragments de ses manuscrits roumains –, je meurs de devenir le plus grand homme de mon temps. Et plus le silence autour de moi est étouffant, plus je crève. [...] Mais, extérieurement, mon visage est net et calme et tranquille »⁶. Ces quelques lignes qu'Isou inclut au début de son premier roman synthétisent de façon surprenante la logique qui légitimera pour la suite le déploiement de tout son parcours artistique. « Ce fut alors [toujours] la grande lutte entre moi et l'ambition »⁷ – continue Isou. Captif entre la faiblesse de son existence humaine (avec tous ses conditionnements : culturels, sociaux, ethniques, etc.) et l'immense ambition de son esprit, Isou se voit obligé, dès le début, de *se* construire en tant qu'artiste, en dépit de sa famille, du monde, du destin, et même de sa propre humanité. C'est pour cela que son premier desideratum c'est d'assurer sa visibilité dans les milieux parisiens, de rendre sa présence perceptible au cœur de ce monstre agglutinant qui est Paris. « Est-ce que c'est ma faute si je suis né dans ce pays ? » – s'interroge Isou de manière rhétorique dans *L'Agrégation d'un Nom et d'un Messie*. « Tu ne sais pas comment ce pays me dégoute! – continue-t-il. J'aurais bien voulu être né ailleurs. Mais, sois tranquille : je partirai bientôt ! »⁸. Le départ est l'unique solution envisageable pour celui qui rêve « de devenir le plus grand homme de mon temps »⁹. Le silence d'une petite ville de province, située à l'extrémité de l'Europe, s'avère absolument insupportable pour le jeune artiste : « [...] plus le silence autour de moi est étouffant, plus je crève »¹⁰. Seule la France, à savoir Paris, aurait la force nécessaire de projeter son existence dans le tourbillon bruyant de l'immortalité artistique, car lui, qui « s'appelle Isou [...] est assez original. S'il part en France, il peut devenir un Tzara ou un Breton » ou, en ce qui concerne la prose, « au moins si important que Marcel Proust ou James Joyce »¹¹.

⁵ Emil Cioran, *Schimbarea la față a României* (La transfiguration de la Roumanie) (1936), Bucarest, Éd. Humanitas, 1990, p. 9 (sauf les situations marquées comme telles, les traductions des citations nous appartient).

⁶ Isidore Isou, *L'Agrégation d'un Nom et d'un Messie*, Paris, Éd. Gallimard, 1947, p. 26.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

⁸ *Ibidem*, pp. 216-217.

⁹ *Ibidem*, p. 26.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, p. 200.

Soutenu par une impressionnante tradition culturelle, Paris s'érige, ainsi, en « centre » de la modernité ramassant tous les grands noms du monde artistique européen, en gouvernement qui « n'a ni juges, ni gendarmes, ni soldats, ni ambassadeurs », mais qui opère par voie d'« infiltration », représentant « la toute puissance »¹². Il n'y a rien qui arrive à se soustraire à cette « contamination » graduelle et totale, qui aboutit à éliminer finalement toute autre référence légitimatrice du mental collectif européen. Paris devient

[...] le lieu Saint [du] temps. Le seul. Non seulement pour son génie positif, mais peut-être au contraire en raison de sa passivité qui le rendait disponible pour les chercheurs de toute nationalité. [...] Pour tous les artistes, étudiants et réfugiés [...] Paris était l'internationale de la culture [...] libéré du folklore national, de la politique nationale, des carrières nationales, délivré des limitations du goût familial et de l'esprit de corps¹³.

Au sein de ce trou noir de la culture européenne, toute identité artistique semble subir un processus de (re)construction. « Passer cette ligne invisible [qui marque l'entrée dans cet espace « sacré »] – remarque Pascale Casanova – signifie être soumis à une sorte de transformation, il faudrait presque dire une transmutation au sens alchimique »¹⁴. Indifférent envers les individualités qui y entrent, Paris dévoile une force d'oubli formidable, en effaçant toute trace nationale ou caractéristique identitaire indésirable. De cette manière, la malédiction d'être né à contretemps du mouvement littéraire universel, l'infériorité et l'insécurité de se savoir dissocié de « centre » peuvent se convertir dans un atout pour ceux qui acceptent de prendre Paris pour leur patrie. Si « en art, il n'y a pas d'étrangers » – comme l'affirme Constantin Brâncuși, dans une réunion de 1922 où il rencontre son compatriote Tristan Tzara¹⁵ –, c'est précisément parce que Paris, en tant que « capitale mondiale des Lettres », possède la force de consécration immédiate à laquelle rêve tout artiste provincial, intègre les artistes roumains. Voilà pourquoi, pour le sculpteur exilé à Paris, comme d'ailleurs pour beaucoup des ses congénères, cette capitale, et *en extenso* la France, deviennent l'objectif à atteindre.

Pour Isidore Isou, ce « [...] génie' [qui] ne veut pas attendre de vieillir pour être reconnu [et qui] veut imposer sa reconnaissance avant le terme »¹⁶, Paris et la proximité des personnalités illustres qu'elle rend possible représentent également l'unique réponse valable dans la quête de la consécration artistique : « *La complicité* de ces exemples illustres me sauvera peut-être de l'esprit des veaux »¹⁷. C'est juste la France, avec son héritage culturel centenaire, qui pourrait rendre sa voix poétique universelle :

¹² Victor Hugo, dans Pascale Casanova, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999, p. 128.

¹³ Harold Rosenberg, dans *ibidem*, p. 179.

¹⁴ Pascale Casanova, *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁵ Il s'agit, selon Pascale Casanova, de la Réunion de Croiserie des Lillas de 1922. Voir *Ibidem*, p. 49.

¹⁶ Isidore Isou, *Précision sur ma poésie et moi...*, *op. cit.*, p. 84.

¹⁷ *Ibidem*, p. 1.

Pour la compréhension de la Poésie, un critique peut se limiter à la poésie française – écrit Isou dans son traité poétique. Il n'existe point d'autre poésie que la poésie française. Les poètes étrangers ont du passer par une filière française pour arriver. Toute la poésie contemporaine est un instant français dans le siècle. La poésie moderne française, c'est la lentille d'autres poésies. Passés par elle, les poètes du monde peuvent être vus par le monde. La France, c'est la place poétique où les pays font connaissance entre eux. [...] C'est la France qui a donné une technique poétique. [...] Même si le poète n'a pas été Français, c'est la France qui l'a rendu universel¹⁸.

Contrairement à ses compatriotes dadaïstes – parmi lesquels Tristan Tzara et les frères Janco restent les plus célèbres –, Isou ne manifeste aucun intérêt de changer la capitale française pour un autre centre culturel européen. Paris est le seul endroit du monde qui peut lui apporter la grandeur longtemps rêvée. A distance de ce centre artistique omnipotent, il se sent « suffoqué [...] [Tandis les autres] devien[nent] géant[s], [...] [lui, il reste] petit, nain »¹⁹. Face à cet espace agglutinant, tout autre cadre artistique, et surtout poétique, se voit anéanti, de sorte que « la poésie d'aujourd'hui [...] [ne soit] que française et universelle »²⁰. Les autres peuples n'ont aucun droit de contester cette vérité inébranlable : « Que les autres peuples ne protestent pas ! »²¹ – conclut Isou de manière radicale.

Par conséquent, ayant à peine dix-sept ans, l'adolescent roumain part pour Paris, décidé à devenir celui qui « [...] foulera Paris au pied, [...] [et] mettra le feu dans tous les coins, comme Néron »²². Ce n'est pas de l'adoration, mais de l'envie que l'âme, de l'haine pure, ressentie avec un maximum d'intensité par celui auquel l'entrée est toujours refusée : « Comme je déteste cette vieille fille inviolable qui a le visage des actrices fanées ! Oh, comme je déteste Paris et la France qui s'étend à ses pieds, comme une grande merde ! – note Isou de façon confessionnelle. Comme je voulais trouver un autre tombeau, et non ce trou d'ordures, pour ma charogne ! »²³. Mais Isou est pleinement conscient du fait qu'aucun autre « tombeau » ne possédera la force transfiguratrice de Paris. C'est pour cela qu'Isou ne se propose pas de résister à son appel hypnotique, malgré les maintes supplices de sa mère et même de son père : « [...] je t'en supplie : ne pars pas – l'implore son père. Tu ne reviendras plus que pour mourir, crevé, séché »²⁴. Le côté monstrueux de Paris, le néant et la désillusion qui doublent ses promesses d'immortalité artistique reviennent à hanter l'esprit de ce juif roumain, qui doit regarder son fils partir, à la fois charmé et harcelé par le rêve parisien.

Néanmoins, Isou veut à tout prix mettre à genoux « ce Paris qui n'est rien. Auquel on apporte de partout. Qui n'a que ce qu'on lui apporte. Qui ne signifie rien par

¹⁸ Idem, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Éd. Gallimard, 1947, p. 23.

¹⁹ Idem, *L'Agrégation d'un Nom et d'un Messie*, op. cit., p. 169.

²⁰ Idem, *Introduction à une nouvelle poésie...*, op. cit., p. 23.

²¹ *Ibidem*.

²² Idem, *L'Agrégation d'un Nom...*, op. cit., p. 30.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 29.

lui-même. Ce Paris qui n'est qu'un grand trou où les hommes viennent jeter leurs trésors et ne sait même pas remercier pour cela »²⁵. Il est décidé de ne pas céder à la pression parisienne et de conquérir l'éternité de son Nom, même si cela signifie mendier l'immortalité à ses lecteurs : « Et vous tous, qui me lisez, croyez dans la vérité de ces paroles écrites en ce jour, alors que je chancelle quand je doute. Et tous, sauvez-moi, rendez-moi à ma mère, à ma sœur. Aidez-moi à devenir immortel »²⁶. Toutefois, l'immortalité d'un Nom dans le cadre de l'histoire universelle n'est pas une simple question de prier, mais un processus complexe de consécration, nourrit de l'œuvre et soutenu constamment par des constructions rhétoriques adjacentes.

Pour cela, Isou procède à une (re)construction minutieuse de son identité littéraire et artistique, au-delà de toutes frontières nationales et linguistiques, en posant, au sein de sa pratique, les bases d'« une langue étrangère par excellence »²⁷. Par un retour à la particule expressive minimale et commune à tous les actes de communication humaine envisageables : le signe, respectivement, la lettre –, le lettrisme promet la cristallisation d'une expérience poétique mondiale :

Par le lettrisme, la haine du langage national qui régnait, dans la poésie, sera remplacé par une attention et même par un amour pour les langues caractéristiques et nationales, à cause de leur apport créateur. [...]

Comme autrefois le parloir de chacun était la langue nationale où chaque poète apportait son tribut, ainsi, dorénavant, chaque langue – comme un poète d'autrefois, apportera sa contribution à l'universalité. [...]

Le langage lettriste peut dispenser d'autres, parce que c'est la langue primordiale, primitive et originelle d'où toutes les autres langues se sont extraites.

C'est ainsi que la poésie devient un parloir spécial, compréhensible à tous les possesseurs des mêmes signes conventionnels auditifs. Pour tous ceux qui savent pleurer ou claquer de la langue et pour lesquels on peut créer et avancer dans la formation des lettres²⁸.

Le principal objectif lettriste serait, en fait, d'atteindre un degré suprême d'universalité au niveau de la pratique artistique, ce qui ne semble pas du tout compatible – selon Isou – avec le contexte littéraire roumain et ses « complexes » identitaires, parmi lesquels il est obligé d'entamer ses premières tentatives littéraires. Le rêve isouien de ne plus discerner les œuvres littéraires « [...] par la langue et la nation dans la coulée où on trace l'histoire littéraire »²⁹ fait, certes, penser aux raisons qui ont induit une position pareille. Même si beaucoup trop jeune pour accéder directement aux débats des avant-gardistes roumains sur la « marginalité » et le « retard » de la culture roumaine par rapport au cadre européen de référence, Isidore Isou est formé, en tant que poète et artiste, à l'intérieur d'un espace qui comporte, même dans les années trente, les traces d'une dysphasie culturelle inévitable. Il serait,

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, p. 27.

²⁷ Isidore Isou, *Précision sur ma poésie et moi...*, *op. cit.*, p. 14.

²⁸ *Ibidem*, p. 14.

²⁹ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie...*, *op. cit.*, p. 96.

en ce sens, intéressant de considérer les enjeux de l'obsession isouienne pour la configuration d'une langue poétique totale, située au-delà des frontières nationales et esthétiques a priori mises en place.

D'après Isou, toutes les manifestations poétiques qui lui ont précédé ont été marquées par leur filiation nationale, à cause de leur passage obligé par l'emploi d'une certaine langue. Ainsi, jusqu'à la poétique lettriste, chaque poète portait « le langage et la sensibilité de sa nation avec lui, *obligatoirement comme un fatum pour le fait qu'il écrivait même* »³⁰. Isou est pleinement conscient du fait que l'acte de l'écriture, défini comme pratique communicationnelle, est conditionné par le partage d'un code linguistique commun, qui réunit les membres d'une société à l'intérieur d'une relation d'ordre spirituel, conférant de l'unité au peuple. C'est la raison pour laquelle, à son avis, le poète (ou l'écrivain) se retrouve nécessairement dans la situation de chercher « dans le parloir d'une certaine nation, des renforts pour son travail, comme on trouve dans un vieux venin des matières stérilisées pour la thérapeutique »³¹. Isou est censé admettre que l'appartenance nationale, ainsi bien que l'acquisition de la langue maternelle sont des données irréversibles de l'existence humaine³². Même si nous sommes fréquemment tentés d'associer une nation à l'emploi d'une certaine langue, en réalité, ce n'est pas l'usage d'une langue qui conduit à la cristallisation d'une nation, mais c'est la nation, une fois constituée, qui commence à construire sa langue standard, qu'elle imposera pour la suite à son peuple :

La nation est un concept avec une charge massive et symbolique [...]. Sa carrière commence au moment où les vieux cercles de sociabilités ne résistent plus devant les nouvelles phases historiques. Quelque chose doit prendre leur place [...], quelque chose qui n'est pas déjà-faite, mais construite, capable de réunir et souder les segments sociaux disparates, mais réclamés à fonctionner ensemble. [...]

Une certaine histoire ne fait pas la nation, mais la nation, une fois construite, invente son histoire, qui, apparemment, l'aurait fondé. Une certaine langue, dispersée, ne réunit pas les hommes dans une nation, mais la nation, une fois construite, élabore une langue standard, qu'elle impose à tous ses membres. [...] Et ainsi de suite...³³

L'usage d'une certaine langue n'est, par conséquent, jamais innocent, en témoignant – même de façon implicite – d'un positionnement du locuteur dans le monde, et d'une dynamique sociale et politique particulière. C'est notamment ce qu'Isidore Isou s'obstine à éviter, car il n'y a rien de plus dangereux pour un jeune esprit d'artiste en train de consécration que de se déclarer partie intégrante d'une jeune nation à la recherche de ses références (culturelles, sociales, politiques, etc.), et le porte-voix d'une langue presque inconnue sur le plan mondial. Si l'appartenance à l'espace culturel roumain permet encore des voies d'évasion – par

³⁰ *Ibidem*, p. 172.

³¹ *Ibidem*.

³² Voir Anderson, Benedict, *Imagined communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London, New York, Éd. Verso, 1991, p. 154.

³³ Lucian Boia, *Două secole de mitologie națională* (Deux siècles de mythologie nationale) (1999), Bucarest, Éd. Humanitas, 2002, pp. 11, 15-16.

des échanges artistiques et une présence active sur la scène internationale –, l'emploi de la langue roumaine comme langue d'écriture par excellence reçoit, comme pour beaucoup de ses prédécesseurs, les proportions d'une véritable fatalité. En 1923, dans un article dédié à la spécificité des productions littéraires roumaines, l'avant-gardiste roumain Ion Vinea remarquait déjà que :

[En tant qu'] épigones, [...] nous attendons l'inspirateur de demain, qui sortira de la limitation balkanique de tout à l'heure, et qui produira dans le plan de la littérature universelle. Mais comment arriver là, quand nous n'avons pas une culture propre capable d'achever un homme qui ne parle que roumain ? La possibilité d'un russe, d'un allemand, d'un français, d'un espagnol de se former uniquement dans sa langue, avec les données du génie de sa race, nous manque³⁴.

Les remarques de Vinea, comme d'ailleurs celles de beaucoup de ses camarades, dévoilent plus qu'un sentiment de limitation culturelle – qui se retrouve souvent chez les esprits des avant-gardistes roumains du début du siècle passé – une nécessité objective de témoigner d'une réalité pareille, ainsi bien qu'un ressort créateur. La douleur de devoir admettre leur statut d'« épigones », de continueurs indemnes et illégitimes d'une tradition universelle, transparait, sans doute, de l'intérieur de tout acte créateur des avant-gardistes roumains, mais elle est aussi (ou principalement ?) le résultat direct de la réflexion critique qui l'entoure et qui réussit, de cette manière, à légitimer la radicalité des nouvelles démarches artistiques. En d'autres termes, dans le cadre de l'espace culturel roumain, ce n'est pas simplement l'esprit de l'artiste qui ressent le poids de cette malédiction, mais, avant tout, la voix critique qui doit le légitimer, en agissant comme le garant de sa valeur.

De cette façon, en continuant la ligne de cette méticuleuse construction rhétorique légitimatrice, le lettrisme représente, plus qu'une formule artistique, une solution viable face à la frustration et à l'impuissance générées par la hiérarchisation du champ artistique (inter)national.

Les poètes des langues coloniales, égalisées, relevées, répondront par un élan inverse. Non seulement ils ne se laisseront plus frustrer, mais, profitant de l'égalité obtenue sur le plan universel, essayeront de changer la balance de la grandeur poétique à leur profit. Et ils réussiront parce qu'ils connaissent les langues primitives mieux que les étrangers; ils conquerront une place plus élevée dans l'internationalité³⁵.

L'importance de la descendance roumaine du mouvement lettriste s'avère essentielle pour la configuration et le déploiement de l'art isouien. En fait, selon Isidore Isou, la naissance de sa *praxis*, et intimement liée à sa jeunesse roumaine et à son cadre linguistique originaire :

Isou a inventé le « Lettrisme », hanté par la sécheresse d'une certaine versification et par sa fin. [...]

³⁴ Ion Vinea, « Premergătorii » (Les précurseurs), dans *Contimporanul*, n° 42, an II, 10 iunie 1923.

³⁵ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie...*, p. 178.

L'idée fulgurante s'est emparée – comme on dit – de l'auteur tandis qu'il lisait une phrase quelconque de Keyserling, 'le poète dilate les vocables' (*vocable* en roumain = *voyelle*, 'le poète dilate les voyelles')³⁶.

Le fait d'avoir confondu le terme français de « vocable » avec son paronyme roumain « *vocală* » place la genèse de la poétique lettriste sous le signe d'une certaine insuffisance linguistique, et d'une frustration tenant à un passage obligé par la traduction. Le malentendu n'a, pourtant, rien de fortuit aux yeux d'Isou, car il n'a fait que mener « à la découverte » quelque chose qu'« *on l'attendait, [...] qu'on l'avait préparée* »³⁷.

Néanmoins, cela ne diminue pas le rôle du mot étranger dans la création lettriste. Tout au long de sa future carrière littéraire et artistique, Isou manifestera une réticence extrême à l'égard de la capacité du mot à exprimer la complexité du sentiment ou de la pensée : « Tout délire est expansif. » ; « Toute impulsion échappe à la stéréotypie. » ; « *Il se forme toujours des transitions entre le sentir et le dire* »³⁸. Dans ce contexte, l'appartenance à un cadre linguistique déterminé ne fait que compliquer encore plus la vocation du poète, car « *le mot-traduit n'exprime pas* »³⁹. Si « aucun mot ne peut contenir les impulsions qu'on veut envoyer avec lui »⁴⁰, en obligeant à l'uniformisation et à l'expansion des « formules égales »⁴¹, une fois soumis aux contraintes de la traduction le mot perd encore plus de sa capacité expressive. Par conséquent, Isou ne se propose ni de « détruire des mots pour d'autres mots, / Ni de forger des notions pour préciser / leurs nuances. / Ni de mélanger des termes pour leur faire tenir plus de significat »⁴², mais de « *faire comprendre que les lettres ont une autre destination que les mots* »⁴³, de « PRENDRE TOUTES LES LETTRES EN COMMUN. [...] CRÉER une architecture des rythmes lettriques. ACCUMULER dans un cadre précis les lettres fluctuantes. [...] COAGULER les miettes des lettres pour un véritable repas. [...] REPRENDRE compréhensiblement et palpablement l'incompréhensible et le vague ; CONCRETISER LE SILENCE ; ÉCRIRE LES RIENS »⁴⁴. Communes à tous les alphabets et langues existantes, ces unités linguistiques minimales, reprises dans un emploi nouveau, permettront, pour la première fois, de détruire les conceptions romantiques sur la « langue intransmissible » et la « langue forteresse », marquant le moment où « la langue nationale entrera dans l'internationalité »⁴⁵. Par conséquent, « il n'y aura plus autant de poésies, combien des pays, mais une seule poésie du monde, autant qu'une

³⁶ Idem, *Précisions sur ma poésie et moi...*, op. cit., p. 30.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie...*, p. 11.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 16.

⁴³ *Ibidem*, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 16.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 174.

humanité»⁴⁶. La parole deviendrait « compréhensible à tous » – par son incompréhensibilité même –, et chaque poète aura finalement « sa nation à lui »⁴⁷.

Ainsi, insiste Isou dans *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique* :

Ce sont les petits pays avec les langues réduites à leurs frontières, limités et pesés comme leur ciel qui gagneront infiniment par la nouvelle poésie. Mince nations avec, quelquefois, de grands créateurs, d'éblouissantes inspirations et de fantastiques élans, empêchés de se développer à cause de l'étouffement limité, le lettrisme est une marchandise pour vous! Simplet il faut créer dans cette langue mondiale qui appartient à tous comme la guerre⁴⁸.

Le grain « national » s'avérera dorénavant significatif seulement dans la mesure où il arrivera à valoriser des résonances inouïes, insuffisamment exploitées dans le système linguistique occidental. Il s'agirait, ainsi, d'un « [...] l'enrichissement d'une langue poétique [...] sur le dos des dialectes trouvés », de sorte que la langue américaine se voie nourrie par les dialectes indien, nègre ou espagnol ; la langue poétique russe, par les dialectes ukrainiens, arméniens, kirkiziens, etc.⁴⁹. « Se provincialiser » deviendrait, alors, une action volontaire et parfaitement assumée, car elle ne consisterait plus en une reconnaissance embarrassée d'une infériorité ou d'une invisibilité linguistique sur le plan mondial, mais, par contre, dans une manière d'« acquérir une marque propre »⁵⁰.

A la lumière de ce raisonnement, la conscience d'une appartenance linguistique et nationale n'a jamais cessé d'influencer la vision poétique isouienne, et que le fait de se savoir le descendant d'une culture habituée à se définir en termes du « minorât » et de la dysphasie culturelle devient, pour Isou, un élément essentiel dans la configuration de sa pratique.

BIBLIOGRAPHIE

***, *Contimporanul* (Revue d'avant-garde), n°. 42, an II, 10 iunie 1923.

Anderson, Benedict, *Imagined communities – Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (1983), London, New York, Ed. Verso, 1991.

Boia, Lucian, *Două secole de mitologie națională* (Deux siècles de mythologie nationale) (1999), Bucarest, Éditions Humanitas, 2002.

Casanova, Pascale, *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 176.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 179.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 178.

- Cioran, Emil, *Schimbarea la față a României* (La transfiguration de la Roumanie) (1936), Bucarest, Éditions Humanitas, 1990.
- Isou, Isidore, *L'Agrégation d'un Nom et d'un Messie*, Paris, Éditions Gallimard, 1947., *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, Éditions Gallimard, 1947., *Précisions sur ma poésie et moi – suivies de Dix poèmes magnifiques et d'un entretien inédit de l'auteur avec Roland Sabatier* (1950), Paris, Éditions Exils, 2003.
- Paz, Octavio, *Le Labyrinthe de la solitude* (1950), trad. par J.-C. Lambert, Paris, Éditions Gallimard, 1972.

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU/1.5/ID 60185 with the title “Innovative Doctoral studies in a knowledge based society”.

THE IDEOLOGIES OF REWRITING

IONUȚ MILOI*

ABSTRACT. *The Ideologies of Rewriting.* This paper aims to give an account for the ideological conflict present in the theories of the “second degree literature” and to analyze the derivative textual practices from the perspective of a conservative or a subversive function regarding the texts which they, in one way or another, rewrite.

Key words: rewriting; intertextuality; literary theory; ideology; literature in the second degree

REZUMAT. *Ideologiile rescrierii.* Această lucrare își propune să investigheze conflictul ideologic prezent în teoriile literaturii „de grad secund”, analizând practicile textuale derivate din perspectiva unei funcții conservatoare sau subversive la adresa textelor pe care, într-un fel sau altul, le rescriu.

Cuvinte cheie: rescriere; intertextualitate; teorie literară; ideologie; literatură de grad secund

In the last decades, the internal dynamics of literary studies was dictated by a strong concern towards the approaches that emphasize the social, historical and most of all political importance of literary works. Such a shift involves not only a change in the coordinates of the literary analysis, but also a reexamination of the axiomatic dimension of an entire set of concepts. Losing their intrinsic truth value, matters such as the trans-historical dimension of literature, the aesthetic autonomy, the irrelevance of the context and of the author’s intention are being reconsidered as simple assumptions that are no longer characterized by certainty. If such notions are sent to the conceptual purgatory of literary theory, others have gained their redemption and are being now reinvested with a major importance. For instance, the author’s biography, after being exiled from the area of textual interpretation, regains its position in the forefront of the critical approaches, returning with the same force with which it has been repressed. It seems that never before mattered, like it matters in the contemporary period, the nationality, race, gender, religious

* Ionuț Miloi is a PhD. Candidate at the Faculty of Letters of Babeș-Bolyai University, with a thesis concerning the field of theory of literature. The title of the thesis is: *A poetics of rewriting in the Romanian literature*. He has published a series of articles and a book regarding the short stories of the Romanian writer Mircea Nedelciu. E-mail: miloi_ionut@yahoo.com.

beliefs or sexual orientation of an author in the interpretations of his artistic work. Such circumstantial data are reconsidered and appreciated as being relevant again for literary studies. The importance of the context (be it a biographical, social, historical, cultural or political one) oscillated from a prevalence in the mid-nineteenth century, to a minimalization of it, under the action of Formalism and New Criticism, just to occupy again a central position in a number of recent movements like New Historicism, Feminism or Post-colonialism. A similar variation marked the evolution of the author, whose demiurgic intangibility was suppressed by his famous death sentence just to be later revived and reinvested with meaning.

It seems that the oscillation that a theory undergoes in the literary debates, between a major and a minor position, is determined not by its relation to its object of investigation, but rather is the result of a confrontation, in the conceptual arena, with other theories. Theoretical perspectives are in a state of conflict, influencing each other and bringing amendments to their own argumentation according to the answer received from the opponent. The very existence of a theory is due to the refusal to accept the principles that, at some point, represent the current rule. This polemical and even subversive dialogue that is established between literary theories is responsible, in our opinion, for the periodical change of the truth value of the fundamental concepts of literary studies.

The fact that theory is polemical by its own nature seems to be the only fixed point in a field characterized by an almost Brownian motion. Antoine Compagnon, in a book about literature and common sense, reminded that „*theory comes about when the premises of ordinary discourse on literature are no longer accepted as self-evident, when they are questioned, exposed as historical constructions, as conventions*”¹. Considering it as a real start in overcoming naivety, Compagnon will identify literary theory with a polemical reaction which contradicts or discredits the practice of others. Denying a set of concepts means, implicitly, the denial of those practices in which such notions were operational. The subversion that the French professor identifies in any theoretical act leads him to equate theory with a critique of ideology.

In a similar vein, Terry Eagleton stated, in a trenchant way, the political dimension of literary theory. Defining politics as the way in which social life is organized and the power relations that this organization involves, Eagleton considers that the modern history of literary theory is a part of the political and ideological history of the contemporary period. For Eagleton, the shift from conceiving theory from an object of intellectual research, to that of projecting it into a perspective that attempts to understand contingent reality, comes in a natural way because “*any body of theory concerned with human meaning, value, language, feeling and experience will inevitably engage with broader, deeper*

¹ Antoine Compagnon , *Literature, Theory, and Common Sense*, translated by Carol Cosman, Princeton University Press, 2004, p.6.

beliefs about the nature of human individuals and societies, problems of power and sexuality, interpretations of past history, versions of the present and hopes for the future"². Literary theory is political, says Eagleton, because it cannot be otherwise, and claiming for a purity of theoretical approaches doesn't manage anymore to overcome the status of an academic myth. The opposition between an ideologically uncontaminated theory and one characterized by militancy is dissolved and reduced to the recording of different degrees in which the political dimension is hidden or displayed by various theories.

Although they are determined by a series of extra-literary factors, theoretical discourses claim a neutral and objective position by posing as autonomous and self-sufficient and creating the impression that they merely express the real state of things. But this objectivity is a constructed one, and in this point both Compagnon and Eagleton identify the ideological and political dimension of literary theory: "*theories [...] are nowhere more clearly ideological than in their attempts to ignore history and politics altogether. Literary theories are not to be upbraided for being political, but for being on the whole covertly or unconsciously so — for the blindness with which they offer as a supposedly 'technical', 'self-evident', 'scientific' or 'universal' truth doctrines which with a little reflection can be seen to relate to and reinforce the particular interests of particular groups of people at particular times*"³. Once the apolitical claim of literary theories is removed, the antithetical relationships of different theoretical approaches reveal the scene of a confrontation between several forms of politics. The difference between a traditionalist perspective and a feminist, post-colonial or neo-marxist one is, essentially, the difference between distinct and alternative values regarding the world. Moreover, Eagleton continues, they are distinguished from one another by developing various strategies to achieve these values, beliefs or goals.

The conflictual state that characterizes literary theories and their dispute for dominance over the literary field is motivated by the power that theoretical discourse holds. This power becomes visible not only in the ability to dictate what is acceptable to say about a literary work, and what is not, but most of all in delimiting the literary from the non-literary, in determining the value of a literary work and thus making the difference between canonization and oblivion. Going beyond the literary field, such a power can legitimize or discredit a discourse, a practice, or a group of individuals, entering into a network of power relations „*between the literary-academic institution, where all of this occurs, and the ruling power-interests of society at large, whose ideological needs will be served and whose personnel will be reproduced by the preservation and controlled extension of the discourse in question*"⁴.

² Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, 2nd Edition, 1996, p.170.

³ *Ibidem*.

⁴ Terry Eagleton, *op.cit*, p.177.

This constant state of ideological conflict determines a polarization of the literary field into a dominant order and several subversive movements. The efforts to maintain an authority, as well as the attempts to undermine it can find in the practice of rewriting a very useful tool. Rewriting, in all of its forms, can be seen, as André Lefevere suggests, "*as a weapon in the struggle for supremacy of the different ideologies and different poetics*"⁵. For Lefevere, the concept of rewriting includes interpretation, criticism and translation, in other words those discourses that have the power to determine not only the literary canon, but also the way in which a particular literature will evolve and develop.

If we turn our attention towards those rewritings that can be subsumed under the label of "literature in the second degree", we can observe that the same ideological dimension is still at work. The remarkable struggle that a literary theory engages on for obtaining a privileged position in the cultural debates becomes visible even in the relationship between the two approaches concerned with the dialogue between texts. The assault led in the last decades against literary influence has resulted in transforming it from a fundamental concept for literary studies into a marginal one, whose explanatory model does not succeed to convince anymore. After dominating the literary field for centuries (the notion of literary influence emerges in the mid 18th century) the notion of literary influence became, in a relatively short period of time, to be considered outdated, if not obsolete, and to lose ground in favor of intertextuality. The few moments in which literary influence still appears as the protagonist of a theoretical discourse are conditioned by a strong and radical revision of its initial operating formula. The barrowings and assimilations of previous works are perceived, as Bloom does, in a psychological dimension of fears and anxieties that an author, belated on the literary scene, feels towards his predecessors. Rather than establishing a complementary relationship, literary influence and intertextuality are placed in a state of tension. Leaving aside the different positions they take on technical issues such as practice and method, it becomes clear that their incompatibility is, in fact, one of ideological nature. Having different agendas, these two theories are placed on opposite positions not only in the literary field, but also in the socio-political one, and even a quick glance at the ideational core of these two theories will highlight this aspect.

Notions such as author, genius and originality were essential for the study of literary influence, but after a recent critical examination these concepts have lost their major credit with which they have been invested. The catalyst of this process of devaluation was represented by the revolutionary moment of 1968 that aimed to undermine all forms of hierarchy and hegemony, whether political, social, or cultural. In such a context of attempting "*to dislocate the mainstays of the bourgeois*

⁵ André Lefevere, «*Why Waste Our Time on Rewrites?*» in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sydney: Croom Helm, 1985, p. 234.

world”⁶ the study of literary influence reminded of “*elitism, the old boys networks of Major Authors and their sleek entourages*”⁷. The evaluative, hierarchical and legitimizing criteria with which the study of influence operated, by distinguishing between minor and major works and establishing artistic genealogies, became incongruent with this subversive moment “*that denounced the social function of academic (bourgeois) criticism as complicit with a social system of real injustices*”⁸.

Under the action of intertextuality, the cardinal elements of literary influence began to show signs of weakness and, read from an ideological perspective, they were reduced to a biased and subordinate view of the dominant order. Aiming to be more than just a critique of the conservative dimension and of the transcendental status given to literary sources, intertextuality functioned similarly to a chemical reactive by highlighting in each essential notion for the study of literary influence an ideologically contaminated side. Therefore, as Marko Juvan⁹ clearly points out, the closed and harmonious structure of the literary work became a commercial marker that indicated a product ready to enter in a series of economical relations such as buying, selling or consumption; the work’s richness of meanings was related to capitalist accumulation; the author, as the initial point of the artistic creation, and the authorial intention, as the correct way of understanding, started to evoke a vision of the work of art in the terms of private property over which no one could intervene; moreover, the epistemological simplicity of literary influence became inadequate for an epoch placed under the sign of Einstein’s relativism.

Compared with the authority and the oppressiveness of literary influence – the power of certain literary models outlined in advance the coordinates on which the artistic imaginary of the newcomers should unfold – intertextuality seemed to represent a real democratization of all the relations within the literary field. A very interesting turn of events takes place when we analyze intertextuality not in its contesting and conflicting dimension towards the dominant order, but from the perspective of a theory that, by winning the conceptual battle, becomes itself the current rule and the official discourse. Once invested as the new orthodoxy, the profile of intertextuality will begin to acquire the same features that were previously blamed: its programmatic plurality will take the form of monologism and its democracy will turn into confinement and exclusion.

Such an effect of exclusion was generated by the so-called democratization installed after the removal of the authorial figure. For a number of movements such as

⁶ Hans-Peter Mai, «*Bypassing Intertextuality*», in Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, 1991, p. 41.

⁷ Jay Clayton & Eric Rothstein (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991, p. 3.

⁸ Hans-Peter Mai, *op. cit.*, p. 47.

⁹ Marko Juvan, *History and Poetics of Intertextuality*, translated from Slovenian by Timothy Pogačar, Purdue University Press, 2008, p. 78.

Feminism, Post-colonialism, or sexual minorities, replacing the notion of the author with the anonymous network of quotations represented a cancellation of their particular note. In a society considered to be dominated by patriarchy, eurocentrism and heterosexuality, it becomes very relevant if the auctorial voice is the product of the center or of the periphery. In other words, it is not at all negligible who is speaking and, especially, in whose name. But the death of the author proclaimed by Barthes changed the center of gravity in literary studies and cancelled the authorial subject as the place where these discourses are being produced. From the point of view of the above mentioned movements, the removal of the author acquires the features of a conservative, rather than subversive act. Nancy K. Miller, a feminist critic, considers that „*the removal of the Author has not so much made room for a revision of the concept of authorship as it has, through a variety of rhetorical moves, repressed and inhibited discussion of any writing identity in favor of the (new) monolith of anonymous textuality, or, in Foucault's phrase, «transcendental anonymity»*”¹⁰. Jay Clayton and Eric Rothstein emphasized precisely the biased dimension that such a theory may represent towards various minorities. Taking as an example the case of feminism, they observed that an intertextual treatment of the feminist subversion towards the patriarchal authority would devalue the entire movement, reducing it to the status of being the product of an anonymous cultural text, of that always-already known: “*for the majority of interested readers, we suspect, the method would also produce an unsatisfying story about the women as writers, in that it would attenuate their currently positive image as freedom fighters by casting them as role-players in a social dynamic that permitted, perhaps even caused, their rebellion, a rebellion that would turn out to be another, not necessarily bourgeois, illusion*”¹¹.

If the theories dealing with rewriting have a strong ideological dimension, the same thing holds true for the literary works than enter the category of literature in the second degree. Rewritings are not neutral or innocent in relation with the texts that they rework. On the contrary, they prolong the conflict between a dominant order and the attempts to undermine it. On this coordinates of an ideological struggle, hypertextual practices can be classified in two categories: one that conserves a literary model and another that tries to subvert it. In the first category we can include imitation, adaptation, pastiche, allusion and quotation, while in the second category we can place all those textual transformations made in a playful, polemical, satiric or ironic manner. This second type of rewriting shapes itself as being more than just a re-interpretation and a critique of the rewritten work: it expresses the fact that each literary text stands for a certain socio-political and cultural code, and when rewriting occurs, it signals that a mutation took place in the way that particular code is now perceived.

¹⁰ Nancy K. Miller apud. Graham Allen, *Intertextuality*, Routledge, 2000, p. 155.

¹¹ Jay Clayton & Eric Rothstein (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991, p.11.

Rewriting canonical texts is characterized by a strong political and ideological dimension. Using the terminology of Christian Moraru¹², we can say that rewriting is both intensive, in its programmatic way in which enters into a dialogue with a canonical text, as well as extensive, by transgressing the literary field, involving a critical remark on the socio-cultural context in which this new text is produced. Therefore, such a rewriting sets in motion “literary and transliterary permutations”, by refurbishing those “identity narratives” or “grand narratives” around which a community or a society is organized. Such narratives acquire, in time, the features of a super-text, functioning as a quintessence for the mentality of an entire epoch. For example, *The Tempest*, by Shakespeare is illustrative for the 17th century, *Robinson Crusoe* for the 18th century, *Jane Eyre* for the 19th century, and *Heart of Darkness* for the turn of the 20th century. It is not a coincidence that most of the feminist and post-colonial rewritings chose these particular works as pre-texts when aiming to disarticulate and reconfigure the internal logic of a dominant order. Such rewritings represent alternatives to the official discourses, counter-discourses that have the power to influence the official one. For instance, Jane Rhys’s novel, *Wide Sargasso Sea*, has changed forever the way we now read and understand *Jane Eyre*. The same case happened with Michel Tournier or J.M. Coetzee who, by rewriting *Robinson Crusoe* have succeeded to highlight, in a convincing manner, the blind spots and the biased feature of this novel.

Rewriting is more than just repolishing old texts, it becomes a strategy to subvert, undermine and jam a discourse. To initiate a process of rewriting cannot be considered a random act, but rather a manifesto, charged with a strong motivation which aims, undoubtedly, to produce an effect among the readers, the literary hierarchies, etc. From this point of view, Sven Rank¹³ considered that any rewriting of a canonical work is a strategic one, representing a deliberate investment of social energy in the creation of a new discursive space for negotiating the future from the textual residues of the past. In a similar vein, Linda Hutcheon¹⁴ stated that as long as artistic works are created and received by people, this human context should become the object of an investigation from the perspective of the politics that governs these hipertextual relationships.

Being invested with such a social significance, such a derivational text becomes a true “black box”, a place that preserves the memory of all the transformations that social, political and cultural codes have undergone. Therefore, literature in the second degree, in spite of its subordinate feature, becomes the initial point from which any attempt to reconstruct the *Zeitgeist* that produced those mutations should start.

¹² Christian Moraru, *Rewriting: Postmodern Narratives and Cultural Critiques in the Age of Cloning*, Albany, SUNY Press, 2001.

¹³ Sven Rank, *Twentieth – Century Adaptations of Macbeth. Writing Between Influence, Intervention, and Cultural Transfer*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010, p. 14.

¹⁴ Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006, p. XII.

BIBLIOGRAPHY

- Clayton, Jay & Rothstein, Eric (eds.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, The University of Wisconsin Press, 1991.
- Compagnon, Antoine, *Literature, Theory, and Common Sense*, translated by Carol Cosman, Princeton University Press, 2004.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, 2nd Edition, 1996.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Adaptation*, Routledge, 2006.
- Juvan, Marko, *History and Poetics of Intertextuality*, translated from Slovenian by Timothy Pogačar, Purdue University Press, 2008.
- Lefevere, André, «*Why Waste Our Time on Rewrites?*» in Theo Hermans (ed.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, London & Sydney, Croom Helm, 1985.
- Mai, Hans-Peter, «*Bypassing Intertextuality*» in Heinrich Plett (ed.), *Intertextuality*, Walter de Gruyter, 1991.
- Moraru, Christian, *Rewriting: Postmodern Narratives and Cultural Critiques in the Age of Cloning*, Albany, SUNY Press, 2001.
- Rank, Sven, *Twentieth – Century Adaptations of Macbeth. Writing Between Influence, Intervention, and Cultural Transfer*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2010.

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Program for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, within the project POSDRU 88/1.5/S/60185 – “Innovative doctoral studies in a Knowledge Based Society”.

A FEW ASPECTS OF THE PROFESSIONALIZATION OF THE 19TH CENTURY THEATRICAL REVIEW FROM THE APPROACH OF THE HISTORY OF GENRE

NAGY ZABÁN MÁRTA *

ABSTRACT. *A few aspects of the professionalization of the 19th century theatrical review from the approach of the history of genre.* The emergence of theatre review as an independent genre was a consequence of the professionalization of literary criticism in the 19th century. Theatre review lacked tradition and it did not possess an appropriate terminology either, therefore it used as a model the rules of several genres. What is interesting is that these were mostly non-discursive but literary genres: journal, feuilleton. Theatre review, by interacting with these genres, became more personal compared to other types of review and the legitimate expression scale also changed. The study follows up on the logic of the transformation of theatre review into an independent genre by analysing the writings of Ferenc Salamon, a 19th century Hungarian theatre critic.

Key words: theater review, literary criticism, professionalization, 19th century, Ferenc Salamon, Gábor Egressy, journal literature, feuilleton

REZUMAT. *Câteva aspecte ale profesionalizării criticii teatrale din secolul al 19-lea din perspectiva istoriei genurilor literare.* Una dintre consecințele profesionalizării criticii literare a fost procesul în care critica teatrală a devenit specie independentă. Critica teatrală a fost o specie fără rădăcini în literatura maghiară și nu avea nici terminologie proprie, de aceea a folosit ca model normele mai multor specii literare. Interesant este că acestea în majoritatea cazurilor nu sunt specii științifice, ci literare: jurnalul, foiletonul. Intrând în contact cu aceste specii literare, critica literară a devenit mult mai subiectivă decât celelalte specii critice și gama tonalităților legitime a devenit mai largă. Studiul urmărește logica devenirii criticii teatrale maghiare a unei specii independente prin interpretarea textelor lui Ferenc Salamon, un critic literar maghiar din secolul al 19-lea.

Cuvinte cheie: critică teatrală, critică literară, profesionalizare, secolul al 19-lea, Ferenc Salamon, Gábor Egressy, jurnal, foileton

One of the essential elements of the professionalization of literary review in the 19th century was the specialization of the review as a genre¹, and as a result,

* Postdoctoral researcher, Babes-Bolyai University, E-mail: zabanmarti@yahoo.com.

¹ Of the professionalization of literary review in the 1850's see: T. Szabó Levente, *Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években* (Pragmatics of Review Notions in the 1850's), in T. Szabó Levente (ed.), *RODOSZ-tanulmányok I.* (RODOSZ studies I), Cluj-Napoca, Ed. Kriterion, 2003, pp. 175–190.

the creation of theatre review. The referential and contextual differentiation of the genre theatrical review from other types of literary review has led to a new kind of critic's identity constructed out of criticism, constituted by totally different components, and which acquired legitimacy due to elements that were different from those in the case of literary criticism. It can be observed at several critics of the period, that different review styles prevail in the review and theatre review. This phenomenon might be interesting to us in the sense that through its analysis it might become how critics were able to get involved individual by individual in the process of professionalization. By conducting a comparative examination on the review styles it may be revealed how they were able to interpret the norms of the new genre, as well as how they were able to project the function of theatre review – as perceived by their own set of norms – on their own identity as a critic.

In continuation I shall attempt to analyse the possible answer given by Ferenc Salamon, – a notable critic and theatre critic of the mid-19th century – to the current challenges of literary professionalization. The bigger half of the texts produced by Salamon in his decade long activity as a critic consists of theatre reviews, which were published mostly in the fiction columns of *Pesti Napló*, *Budapesti Hírlap*, as well as in *Szépirodalmi Figyelő* between 1855 and 1865. These reviews reveal a kind of critic's position, that can be related especially to the novel character of theatre review.

1. Theatre review and journal literature

The peculiar status of who called himself as „theatre chronicler” is mainly owed to the fact that he was the one who used to write the journal of theatrical life (within a given time interval, even in the columns of *Pesti Napló*). His writings appeared in the mentioned periodicals and newspapers on a daily and two-daily basis, and it is exactly the regularity, which becomes the footing of one of the main ingredients of his self-representation as a theatre critic, as his regular attendance at theatre performances provide him with a progressively gained knowledge, and this knowledge would enable him to regard the theatre performance in itself, but within the context of the theatre's programme policy. Putting down on paper theatrical experiences on a daily basis and the journal-like pragmatism of review writing itself evokes a moderately more personal keynote², in which he speaks up not only

² „A költő kiváltsága, hogy a közönség illúziójával játsszék, hogy azt alvajáróvá, ébren álmodóvá tegye; de rossz szolgálatot tesz, ha önmaga kiáltja ki egyszerre, hogy az egész csak csinált, mesterkéltnél, erőszakolt valami. Ez itt uraim, Szerdahelyi, ki úgy viseli magát, mint az életben hasonló viszonyok közt soha senki sem beszél, ez itt Szigligeti úr, ki e jelentet nem dolgozta ki jól, azonnal eszébe jut a legfigyelmesebb hallgatónak, hogy zártszékben, páholyban stb. ül – érezni kezdi a kellemetlen gáz-szagot, megkérdi illedelmes ásitás után szomszédjától, hány felvonás van még hátra. A szomszéd megfelel, s megfélelhet tíz kérdésre is, a nélkül, hogy sokat elszalasztana, mit hallani szükséges.” („It is the poet's prerogative to play with the illusion of the public, to make them a somnambulist and a daydreamer; however, he renders a wrong service, if he proclaims it even once, that all this is just something made up, artificial and forced. This is, gentlemen, Mr. Szerdahelyi, who behaves as no one would behave in such circumstances, this is

as a critic, but as a regular spectator, that is, an individual. The daily occurrence of theatre review associates this currently forming genre with daily writing, which is a characteristic element of the journal. In this way theatre review, by adapting to the conventional mode of expression of the genre pattern, in contrast with specialised review, transformed into a genre that often allowed a much stronger personal note.

The importance of the genre of journal in that time is reflected in the extensive journal literature of the mid-19th century. Along the increase of alphabetization and the structural changes that came about in public education it becomes an increasingly familiar genre for various layers of the society, mainly, because these people encounter with genre norms not only while reading, but many of them even write their own diaries. One of the characteristics of these texts is that they often suppose a targeted readership, they actually target specific people, furthermore it is in this period that the number of diaries made public suddenly increases.³ The personal keynote of this genre provides a pattern for theatre review, being in the process of forming its own genre parameters.

The theatre review writer Salamon constructs in these texts a par excellence audience position (i.e. that of a theatre critic), to which it belongs as an important argument besides the special skills, that he is the caretaker of this journal-like knowledge, as this knowledge originates to a large extent from the

Szigligeti, who has not worked this scene out very well, the most attentive spectator immediately realises that he is seated in a closed seat or a box seat etc. – he starts smelling the unpleasant smell of gas, and after a mannered yawn he asks from his neighbour how many acts are still left. The neighbour answers, and he may even answer ten questions without him to miss anything that is worth to be heard.” – N. Z. M.) (Salamon Ferenc, “Pál fordulása” (Conversion of Paul), in *Budapesti Hírlap*, May 3–4, 1856, issue no. 103–104, Hungarian) – „Hadd éljek én is határtalan jogommal valahára, hadd maradjon az egyszer állításom indoklás nélkül. Ehhez van annyi jogom, mint azon t. cz. Egykorúinknak, kik csak tekintélyük súlyával indokolták, hogy Békesi Gáspár-ban sok a költészet, s a mű nyelve kétségtelen tehetségre mutat. Makacsúl föltettem magamban, hogy most vagy soha tekintélyt fogok szerezni bírálatomnak; mert kijelentem, hogy nemcsak hogy nem fogom indokolni közelebről kimondott állításomat, hanem a *kísérlet* szót de még csak nem is fogja többé hallani tőlem senki is ez áldott pénteki napon. Csak arra az egyre kérem az olvasót, hogy ne fordítsa figyelmét e szó hajhászatára, én nem fogom elfeledni e szót illető fogadásomat [...] / Midőn a színház udvarára léptem szerdán, július 2-án estve, kellemes virágillat lepett meg. A csekély számmal tolongó közönség egy része is emlékezni fog a kellemes rezedailatra, de meglehet egy másik rész sietében nem figyelt rá” („Let me use my unlimited right, let my affirmation remain unexplained this one time. I have as much right as our honourable Addressees, who have justified with the weight of their prestige only, that in *Békesi Gáspár* there is much poetry and that the language of the work reveals a doubtless talent. I stubbornly decided in myself, that it is now or never that I gain prestige for my criticism; for I declare, that not only will I not justify my above statement, but the word *attempt* shall not leave my mouth, either on this blessed day of Friday. I only have a small request to the readers, that they do not seek after this word, and I shall not forget my promise concerning this word, either [...] / When I stepped into the theatre court on Wednesday evening, July 2, I was surprised by a pleasant smell of flowers. Even a part of the few people forming the audience shall remember that pleasant smell of reseda, but perhaps it may be that the rest, being in a hurry, did not even notice it” – N. Z. M.) (Salamon Ferenc, “Nemzeti színház” (National Theatre), in *Budapesti Hírlap*, July 5, 1856, issue no. 155, Hungarian).

³ About the journal literature of the 1850's as seen from this perspective see: T. Szabó Levente (ed.), “Új élettörténetek” (New life stories), in *Lk.k.t.*, no. 13., 2003.

conclusions and knowledge of previous theatre performances. With this he claims the right of legitimate wording of the truthful statements about performances. Thus from the specific character of theatre review (regularity, serial appearances, discipline specialization) he creates the main arguments of his own critic's identity and status while sending to the background and judging the audience's acclamations or eventual lack of interest⁴. This position from which, as we shall see later, he seems to legitimize even an unsuccessful play, retaining the right of vetoing the opinion of the spectators, where, due to his specialist status, his words are worth more than those of the author, the actor or even the director.

Salamon considers that through its chronical and journal-like feature, the primary mission of theatre review is not criticism, but the faithful reflection of events and actions, so in his writings it is not the written play but the performance that gets under the critic's dissector, he attempts to present and reconstruct for his readership the live performance of the play as a unique and unrepeatabe interpretation. In his view, this is exactly the primary function of theatre review: „Mint színi krónikásoknak fő kötelességünk igazat mondani, bármi rettentő vagy leverő legyen is. / Most a rettentő, a leverő, sőt nagyon unalmas újdonság, mikép a múlt héten semmi újdonság, egy új színdarab sem került színre.” („As theatre chroniclers our main duty is to tell the truth, however horrendous or depressive it may be. / At the moment, the horrendous and what is more, depressing news is that last week there was nothing new, no new play was performed.” – N. Z. M., Hungarian)⁵. An important characteristic of the genre of theatre review is the most perfect reconstruction as possible of the performance of the play, this part of the judgement is completely addressed to the audience. Although Salamon states that reviews are written for readers, he takes part in various polemics regarding his own reviews⁶, and these lead the opinions of the disputants to a more personal ground. In certain cases these debates spill over into different magazines, where it might prove important from the perspective of the debate partners' position and message, which magazine offers publicity to one or the other party's opinion. It might also happen, however, that the dispute becomes serious, the debate turns into an offense, which should no longer belong to the public, and in this case things are resolved in the form of private correspondence.

⁴ „Oly bíráló, kinek megvan a maga ítélete és önbizalma, nem tarthatja döntőnek a közönség tetszését minden esetben.” („A critic possessing his/her own judgement and self confidence shall not always find the approval of the audience as conclusive.” – N. Z. M.) (Salamon Ferenc, *A vígjáték-pályázatról* (Of the Comedy-Application). Pesti Napló, Feb. 24, 1864, Hungarian)

⁵ Salamon Ferenc, „Nemzeti színház” (National Theatre), in *Budapesti Hírlap*, Jan. 15, 1856, issue no. 12.

⁶ „[A] bírálatot csak igen kis mértékben írják a szerző számára, különben magánlevelekben kellene folynia a kritikának; hanem írják a nagy közönség s közte minden író számára, ezért jelen meg nyomtatásban.” („The review is written for the author to a very low extent only, otherwise reviews should be expressed in private correspondence; it is written for the large audience including every author, this is why it is published.” – N. Z. M.) (Salamon Ferenc, „Dobsa ellenbírálatáról” (About Dobsa's counterreview), in *Szépirodalmi Figyelő*, March 6–20, 1862, issue no. 285–287, 302–303, 317–318, here: 286, Hungarian).

This occurred concerning a remark of Salamon on Gábor Egressy, one of the notable actors of the period. Nemzeti Színház [National Theatre] celebrated its 25th anniversary by staging József Katona's cultic play entitled *Bánk bán* – among others –, in which Egressy played the leading role. Salamon in his review of the play makes a sarcastic remark regarding the portrayal of the protagonist saying that „Még csak bensőséget sem tapasztaltunk; ezt külsőségekkel, kiáltozással, erőszakos mozdulatokkal helyettesítette Egressy, s mikor végre elmegy, a helyett, hogy Katona József utasítását követné, kinek képzelete szerint Bánk *elvánszorog*, Egressy Bánkja a földhöz veri magát. [...] A mit a közönség tetszéssel fogadott is, egy-két csattanósabb mondás volt, s nem a drámai emotio ragadta meg a nézőket.” (“We did not sense the slightest trace of intimacy; but it was replaced by Egressy with externals, shouts and aggressive movements, and when he finally left, instead of following the instructions of József Katona, who imagines Bánk *crawling away*, Egressy's Bánk threw himself on the floor. [...] What the spectators were pleased about were one or two punch lines and it were not dramatic emotions that captured them.” – N. Z. M., Hungarian).⁷ This remark led to the outbreak of Egressy's anger, nevertheless they managed to solve the dispute in correspondence after all. In his first letter, Egressy disproves the unrealistic statements put forward by Salamon under several points, why the latter failed to indicate in his writing that Egressy received a hearty applause (which is a strong way of expressing the approval of the audience) after the play, and thus accuses the critic of distorting reality: „Hallja tehát ön is az én ítéletemet. / Az alkalom ünnepiessége jelentőséget ad a látszólag legcsekélyebb mozzanatnak is melly az illy pillanatokban nyilvánul; és azon referens, a ki ilyenkor hűtlenül adja elő a történetet, ha annak csak egy részét is meghamisítja, vagy éppen eltagadja: az, önmaga helyzi kétség alá nem csak minden műbírálati állításainak igazságát, hanem egész írói becsületességét is. Azért én, addig is míg önnel találkozhatni alkalmam lesz, önnek ezen nyomon malitiáját, feltolakodó durva hangjával együtt felrugom mint ebet, melly nekem alkalmatlankodni akar. / Ennyire sem méltatnám önt, ha éppen a Figyelő nem volna azon közlöny, mellynek fényes, Aranylapját ön kezének szennye diszteleníti.” („Hear my judgement. / The festive nature of the occasion confers importance even to the apparently least important momentum that manifests itself in such moments; and the referent that presents the events untruthfully, or falsifies or denies even a single part of it: he himself/she herself places under doubt the validity of the validity of all of his/her review-statements, but his/her entire honour as an author. Therefore, until I have the opportunity to meet you in person, I shall kick over your gall along with your harsh voice, that intends to cause me trouble. / If the magazine whose golden pages are tainted by the filth of your hand were not Figyelő, I would not even bother that much to address you.” – N. Z. M., Hungarian).⁸ The increased personal touch of theatre reviews

⁷ -m-. [Salamon Ferenc], [no title], in *Szépirodalmi Figyelő*, Aug. 28 – Sept. 4, 1862, issue no. 17–18, pp. 269–271; 285–286.

⁸ Egressy Gábor, *Salamon Ferencz urnak* (To Mr. Ferenc Salamon), Sep. 16, 1862, National Széchényi Library Archives.

has got an effect also on the interpersonal relations network of a relatively small group of literary elite of the time. Egressy makes reference in his letter to the fact that Salamon exceeds the limits of theatre review by making visible the personal intentions of the person behind the critic, and he also replies with a personal offence. In his reply Salamon does not mention professional aspects at all, he only tries to settle the dispute in their personal relationship: „Az igazság érdekében tartozom elismerni a tényt, hogy Egressy Gábor urat szereplése végén a közönség kihívta, s e tény nincs említve cikkemben, de tagadva sincs. / Ennél fogva kijelentem, hogy Egressy Gábor ur kihívását nem azért hallgattam el, mintha tagadni, vagy ellenkezőjét az olvasó közönséggel elhítenni s ez által Egressy Gábor urat sérteni szándékoztam volna.” („For truth's sake I must admit the fact, that Mr. Gábor Egressy received a hearty applause at the end of the play. This fact is neither mentioned nor denied in my article. / For this reason I hereby declare, that I failed to mention the hearty applause received by Mr. Gábor Egressy not because I intended to deny it or because I wanted to make the public believe the opposite and thus intended to offend Mr. Gábor Egressy.” – N. Z. M., Hungarian).⁹ Two witnesses signed the letter, which was later received by Egressy as an official apology, to which he shortly sent his forgiveness. The entire letter is as follows: „Miután Salamon Ferencz ur írásban jelenté ki, hogy a Szépirodalmi Figyelő idei September 4-diki számának színházi rovatában Augustus 22-dikei előadásomról szólván, azon ténynek elhalgatásával, hogy a közönség, akkori játékom végével, kihívás által is nyilvánította tetszését (és nem csak »egy két csattanósabb mondást tapsolt meg«): nem volt szándékában rajtam sértő méltatlanságot követni el: én is ezennel kijelentem, hogy az említett Színházi esetre vonatkozólag Salamon Ferencz urhoz intézett leveletem az ő hirlapi relatiojának benyomása alatt ingerülten irtam. / Azonban e benyomás kellemetlensége Salamon ur nyilatkozata által el levén enyésztetve, kérdéses levelem sértő kifejezéseit én is visszavonom. / 1862.dik évbe” („Concerning the incident when Mr. Ferenc Salamon stated in writing, that in the theatre column of the September 4 issue of Szépirodalmi Figyelő, in the review about the play I played in on August 22, he withheld the fact that the audience expressed his pleasure concerning my performance (and applauded not just »one or two punch lines«) by a hearty applause: it was not his intention to offend me: I hereby declare, that as far as the above mentioned incident is concerned, I wrote the letter addressed to Mr. Ferenc Salamon in an angry mood, being under the impression of his article in the magazine. / Nevertheless, as the displeasure has been eliminated by Mr. Salamon's declaration, I hereby withdraw the offensive words addressed to him in my letter. / 1862.” – N. Z. M., Hungarian).¹⁰ The rules of the currently forming genre of theatre review are determined, thus, not only by its place, role, environment and prefiguration in the literary system, but by a broader analysed structure of the literary system, in

⁹ Salamon Ferenc, *Egressy Gáborhoz* (To Gábor Egressy), October 4, 1862, National Széchényi Library Archives.

¹⁰ Egressy Gábor, *Salamon Ferenchez* (To Ferenc Salamon), 1862, 2nd letter, National Széchényi Library Archives.

which the interpersonal relationships of the participants of literary life and the set of rules governing them prove to be important aspects. In this respect a speech concerning literature, or in this case concerning a theatre performance implicitly carries within those senses, that are created by the relationship network of the actors of the literary system.

2. The genre transformation of theatre review within the context of feuilleton literature

An important aspect in the transformation of the norms of theatre review is the media in which this genre comes out into the open. As I have already mentioned, in Salamon's case (and the majority of the theatre critics of the time) drama reviews were published in the fiction columns of periodicals among feuilletons and serial novels. A peculiar characteristic of the feuilleton – a genre forming in this period –, too, is the more personalized, immediate and lighter keynote¹¹, in this respect it is the genre pattern of theatre review adapted to the surrounding media. What is more, the publication of serial novels provided him with such a legitimation frame that the novel chapters forming a whole but published in series prepared the audience for those reading strategies, that were required while reading a theatre review.¹² I am referring at this point to that specific characteristic of theatre review, which can be linked to journal, and which makes us read these reviews as texts having a solid and interpretative relationship and part of – in our case – a continuous story or a continuous reporting between one another.

The context of feuilleton literature leads to the emergence of another type of personalness, as well. As it is becoming more and more personal in the multitude of polemics, Salamon takes the form of combative expression out of the polemics, while often referring back to previous polemics, or in other cases disapproving of the status of theatre review and theatre critic within literature. Salamon tackles this latter issue regarding the extent to which the author has the right to start a debate with the critic concerning the review of literary works, and in our case, dramas. Here the stake of the debate is primarily the question around the person who owns the significances of the literary work: the author or the critic? Who understands literature better: that who creates it, or that who professes it? And, as it turns out, Salamon's offence is not primarily that of the critic whose competence has been

¹¹ This genre was not far from Salamon, either, as he himself also wrote feuilletons. E.g. Salamon Ferenc, "Egy kirándulás Horvátországba" (A trip to Croatia), in *Pesti Napló*, Sept. 14–15–16, 1864, no. 209–4372, 210–4373, 211–4374.

¹² Keresztúrszki, Ida: „...de azért nem írok gyárilag...” *A folytatásos regényközlés megjelenése a kultúrtermékek 19. századi magyar piacán* (“...but I will not write mechanically...” The emergence of serial novels in the Hungarian cultural market in the 19th century), in Dajkó Pál, Labádi Gergely (ed.), *Klasszikus – magyar – irodalom – történet* (Classical – Hungarian – Literature – History), Szeged, 2003, pp. 171–193.

questioned, but that of the specialist critic, who wishes to legitimize the genre characteristics of theatre review and the status it deserves: „Ha van egy kis ideje az olvasónak, meg fogja engedni, hogy egy-két szót szóljunk minmagunk és foglalkodásunk mellett. / Mindenek előtt, kerülő szók nélkül kell kimondanunk mikép mi, kik a kritika rögs útján járunk, s meglehet fáradunk is, csaknem oly martyrok vagyunk, mint igen tisztelt költőink, s minden bizonnyal olyanok, mint színházunk kegyeletre méltó tagjai. [... A kritikusknak n]emcsak hogy nincs alkalma megtapsoltatni, hanem előáll a színész, előáll a drámaíró s azt mondja: Nézzétek e vakmerőt, ki hibát keres, s mi több, hibát talál művünkben és működéseinkben, a helyett, hogy gyengéinket is takargatni kötelességének tartaná? – nézzétek, ez a hazai irodalom valódi ellensége.” („If the readers have got a little time, they will allow us to say a few words in the defence of ourselves and our profession. / Above all, we must express without prevarication, that we, who walk on the bumpy road of criticism, –we possibly get tired, too – are almost as martyrs as most honoured poets and most certainly are like the respectable members of our theatre. [...] Not only does the critic not have the opportunity to be applauded, but the actor and the playwright come to the front and say: Behold this audacious person, who seeks after errors, what is more, he finds errors in our work and operation, instead of concealing our imperfections, which he should endeavour. – behold, this is the real enemy of national literature.” – N. Z. M., Hungarian)¹³ Clearly, with this argumentation Salamon does not target a specialist audience. He does not present professional arguments, but uses concepts that fit into this context, and that is expected by the fiction column of *Budapesti Hírlap* and its readers, however, he still tackles important professional issues. In fact Salamon wishes to throw light upon the issue regarding how specific the status of theatre review and theatre critic is within the literary system, as well as how the logic, function and adjudication of the critical system and within it the theatre review system has differentiated itself from other subsystems of the literary system. His sorrow findings indicate that, although the review system is already able to function autonomously, the adjudications from outside of the system often do not acknowledge it as a subsystem capable of fulfilling its undertaken functions.

He brings similar arguments when he writes about the fact that the reputation of an author and a critic means two different types of renown because of the different functions of these two professions as well as because of the different roles these systems play in literature: „vajjon kinek érdekében beszél a színi kritika? – Úgy hiszem, valahányszor a művészet érdekében szól, mindig egyszersmind a valódi színész érdekében is beszél; – mert higyétek el, igen csekély s igen kétes azon dicsőség, melyet egy színi referens vagy bíráló megjegyzései s megrovásai után várhat. Akármi más úton hamarább lehetünk híresekké, mint a bíráltság által.” („I wonder who does theatre review speak for? – I believe, whenever it

¹³ Salamon Ferenc, [no title], in *Budapesti Hírlap*, Jan. 8-9, 1856, issue no. 6-7.

speaks for art, at the same time it always speaks for the genuine actor; – for you must believe, that the glory a theatre referent or critic can expect over their comments and disapprovals is so little and doubtful. We would become famous more quickly on any road other than the road of a critic.” – N. Z. M., Hungarian).¹⁴ The difference between literature and the theatre review that emerged out of it is outlined here by Salamon by the difference between the concept of renown for a playwright and a critic. Thus in the previous quotation he critiques the review image that professionals created about review, and in this latter one he uses as principle of analysis the attitude of the audience toward review in order to outline the mentioned differences and analyse its consequences.

Unlike other review types, the kind of personalness that becomes a characteristic of theatre review in the process of professionalization was borrowed from the existing genre patterns. These patterns are not discursive but literary genres which can be come across through the changes of journal culture of the time. With this, theatre review is performing a professionalization movement. One essential element of literary review professionalization is the scaling off of professional review from literature, as well as the emergence of terminologies and of the norms of scientific argumentation. Theatre review does not stand against this process, as this particular type of review will also elaborate its own specific terminology and its legitimate norms of argumentation, but functionally it will occupy a different place in the literary system. Through its personal touch, the review produced on theatre plays shall play a totally different role than the review on any other novel or type of text. Another aspect of personal touch is that these reviews establish the relationship between readership and theatre, as the daily reports on the plays transforms them into events (same as journals create events by their daily narrative entries).

3. Who writes theatre reviews and for whom?

The complexity of theatre review is shown by another characteristic, namely that besides the readers and the authors among the addressees the actors are also present, and they should adapt their way of acting to the punctual instructions of the up-to-date reviews: „Színészeink közül többen ügyekeztek már kimutatni, nem azt, hogy a bírálatokat nem olvassák, – sőt – inkább azt, hogy csak azért olvassák, mikép megvetésüket kimutathassák minden kritika iránt. Dicsérj meg egy színésznőt, hogy bizonyos mozzanatot jelesül adott, s csaknem bizonyos lehetsz benne, mikép másodszori szerepléskor ugyanazon hely el lesz szándékosan ejtve; rój meg egy idéetlen szót [...] s mások e szót kétszerte nagyobb hangnyomattal ejtik” („Many of our actors have tried to show, not that they do not read the reviews, – on the contrary – rather that they read them only to be able to express their displeasure against all review. Appraise an actress for having performed a certain scene in an appropriate way, and you can be quite sure that the next time she performs the scene, that particular momentum you

¹⁴ Salamon Ferenc, [no title], in *Budapesti Hírlap*, Sept. 25. 1856. issue no. 222.

praised shall be intentionally left out; reprehend a fumbling word [...] and others shall pronounce it with an even stronger pitch” – N. Z. M., Hungarian)¹⁵ – writes Salamon. The addressed public, thus, may be very different in these texts, as well as the periodical is published for different target groups. As it is revealed from the quote, one of these target groups is formed by the actors themselves – addressing the actors is yet another feature of the personal touch of the genre. It is clear, that neither theatre review nor the specialized critic have such prestige as some of the theatre critics may expect; one of the instruments used in the fight for genre legitimacy and appropriate critic status is exactly the complaint generated by the more personal keynote mentioned above. This way, Salamon enters into a dual relationship with actors, playwrights and directors: he connects with them through dialogue concerning the different performances of the respective play, on the one hand in the debates regarding the review, and on the other hand in the up-to-datedness of theatre review and the continuity of its appearance. Although the reviews of Salamon do not appear in theatre magazines, his intertextual references create such a strong interpretative relationship between his reviews, that their legitimacy is given not by their primary context, i.e. the media of the periodical, but by Salamon’s other writings published in other magazines, in other words, by the constructed image of a specialist that emerges from them.

As in Salamon’s conception drama is the most important subsystem of literature¹⁶, and theatre review is its significant guiding framework, in first instance we might reach the conclusion that Salamon considers to be performing his own activities in the best and most effective way in the service of literature, by writing exactly theatre reviews. But if we read the following lines from Salamon’s letter to Pál Gyulai written in 1856, we shall come across some conclusions showcasing a completely different logic. He writes the following lines concerning Adelaide Ristori’s comedy tour in Budapest in 1856: „Gondolhatod, mily feladat volt rám nézve cikkeket rögtönözni Ristoriról! Sohasem sajnáltam annyira időmet az írástól, mint mikor azokat a cikkeket írtam.” („You may imagine what a challenge it was for me to improvise some articles about Ristori! Never had I lamented my time from writing that much, than when I was writing those articles.” – N. Z. M., Hungarian).¹⁷ Here Salamon expresses another one

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ „Végül a drámát, mely az érzelmek kifejezésében a lyrát, a cselekvény és az emberi jellem festése által az eposz leglényegesebb részét foglalja magában, mely élő szót használván, a szónoklat előnyét egyesíti a holt betű felett, s ezenkívül a szobrászat hatási eszközével is rendelkezik: mi múlhatná felül az érzelmek komolyságára, az egész emberi természet legmélyebb rejtekeinek feltüntetése és a hatás ereje dolgában?” („What can eventually outshine drama, that embraces lyre for expressing sentiments, that embraces the most essential part of epic when expressing actions and human nature, and that by using live words, unites the advantages of oration over dead letters, in addition it is enabled with the instrument of sculptural effect; what can eventually outshine drama in expressing the seriousness of sentiments, the depths of the entire human nature and in the power of the effect?”) ([Salamon Ferenc], “A pesti Nemzeti Színház ügye” (The Budapest Nemzeti Színház Affair), in *Szépirodalmi Figyelő*, Sept. 26, 1861, Oct. 3–10–17–24–31, 47–48–49–50–51–52, issues no. 740–742, 754–759, 772–775, 789–791, 803–805, 820–822, here: 740, Hungarian).

¹⁷ Rigó László, Salamon Ferenc kiadatlan levelei Gyulai Pálhoz (Ferenc Salamon’s unpublished letters to Pál Gyulai), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1964, pp. 372–380.

of his roles as a reviewer, as professional obligations are not determined by fancy or by the individual; this vocation has its own rules, which must be respected by all people who profess it. The strong discrimination with which Salamon dissociates the polite reports on simple guest plays from his really critical reviews can be regarded as a professionalizational phenomenon. The journal-like feature of theatre review we have previously discussed about on the one hand provides Salamon with a legitimational area, however here it gets a new sense as a binding obligation of the profession.

In the 1850's within the professionalization of the literary system during the process of its detachment from literary review and its gaining of independence, theatre review gets a series of new characteristics whose analysis is possible by the pragmatic and genre context to which the texts of this genre are created. The changes that came about in the journal culture of the period, the appearance of the new genre of feuilletons, as well as the changes coming about in the genre of the novel in that period (the strategies used by the serial novel in order to preserve its integrity and in the same time fill in as optimally as possible the space at their disposal in periodicals) have provided models for theatre review, which was in the process of forming as a genre. By then, these genres have already elaborated in detail the norms of personal note, polemic voice and regular reporting about things. Thanks to its proximity to the pragmatic characteristics of the journal, in its transformation into a daily reporting, theatre review could overtake them in a legitimate way. Its connection with the genre of feuilletons is owed not to its time-related pragmatics, but to its location related ones, as in the pages of the periodicals they were allocated the same place, that is more or less below the horizontal thick line dividing the second page. Feuilleton was thus the genre that also possessed the characteristic of personalness and readiness, and that can also be defined as the model-genre of theatre review.

It may thus happen that our 19th century theatre critics, playwrights and actors keen on debate did not only polemicize with each other and more intensively with Salamon because of their temper, but because this genre, thanks to its up-to-datedness and personalness borrowed from the above mentioned genres, provided an excellent environment for theatre lovers for fighting the most fierce polemic.

BIBLIOGRAPHY

- Egressy, Gábor, *Salamon Ferencz urnak.* (To Mr. Ferenc Salamon), Sep. 16, 1862, National Széchényi Library Archives.
- Egressy, Gábor, *Salamon Ferenchez* (To Ferenc Salamon), 1862, 2nd letter, National Széchényi Library Archives.
- Keresztúrszki, Ida: „...de azért nem írok gyárilag...” *A folytatásos regényközlés megjelenése a kultúrtermékek 19. századi magyar piacán* (“...but I will not write mechanically...” The emergence of serial novels in the Hungarian cultural market in the 19th century), in Dajkó, Pál; Labádi, Gergely (ed.), *Klasszikus – magyar – irodalom – történet* (Classical – Hungarian – Literature – History), Szeged, 2003.

- Rigó, László, Salamon Ferenc kiadatlan levelei Gyulai Pálhoz (Ferenc Salamon's unpublished letters to Pál Gyulai), *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1964.
- Salamon, Ferenc, [no title], in *Budapesti Hírlap*, Jan. 8-9, 1856, issue no. 6-7.
- Salamon, Ferenc, "Nemzeti színház" (National Theatre), in *Budapesti Hírlap*, Jan. 15, 1856, issue no. 12.
- Salamon, Ferenc, "Pál fordulása" (Conversion of Paul), in *Budapesti Hírlap*, May 3-4, 1856, issue no. 103-104.
- Salamon, Ferenc, "Nemzeti színház" (National Theatre), in *Budapesti Hírlap*, July 5, 1856, issue no. 155.
- Salamon, Ferenc, [no title], in *Budapesti Hírlap*, Sept. 25. 1856. issue no. 222.
- Salamon, Ferenc, "A pesti Nemzeti Színház ügye" (The Budapest Nemzeti Színház Affair), in *Szépirodalmi Figyelő*, Sept. 26, 1861, Oct. 3-10-17-24-31, 47-48-49-50-51-52, issues no. 740-742, 754-759, 772-775, 789-791, 803-805, 820-822.
- Salamon, Ferenc, "Dobsa ellenbírálata" (About Dobsa's counterreview), in *Szépirodalmi Figyelő*, March 6-20, 1862, issue no. 285-287, 302-303, 317-318.
- m. [Salamon Ferenc], Ferenc, [no title], in *Szépirodalmi Figyelő*, Aug. 28 - Sept. 4, 1862, issue no. 17-18, pages 269-271; 285-286.
- Salamon, Ferenc, *Egressy Gáborhoz*. (To Gábor Egressy) October 4, 1862. National Széchényi Library Archives.
- Salamon, Ferenc, "A vígjáték-pályázatról" (Of the Comedy-Application), in *Pesti Napló*, Feb. 24, 1864.
- Salamon, Ferenc, "Egy kirándulás Horvátországba" (A trip to Croatia), in *Pesti Napló*, Sept. 14-15-16, 1864, no. 209-4372, 210-4373, 211-4374.
- T. Szabó, Levente, *Kritikaképzetek pragmatikája az 1850-es években* (Pragmatics of Review Notions in the 1850's), in T. Szabó, Levente (ed.) *RODOSZ-tanulmányok I.* (RODOSZ studies I), Cluj-Napoca, Ed. Kriterion, 2003, 175-190.
- T. Szabó, Levente (ed.), "Új élettörténetek" (New life stories), in *Lk.k.t.* no. 13., 2003.

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007-2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU 89/1.5/S/60189 with the title „Postdoctoral Programs for Sustainable Development in a Knowledge Based Society”.

BOOK REVIEWS

**Mihai Zamfir, *Scurtă istorie. Panorama alternativă a literaturii române*
Bucharest, Cartea Românească, 2011, 448 p.**

Mihai Zamfir's most recent book starts from the very beginning with a considerable polemic appeal. The word "alternative", in the volume's subtitle, states the author's intention not only of not following the too-treaded paths of Romanian literary history, but also an implicit appetite for opening new interpretative directions. As he puts it himself, „There is something in each of the great 19th century writers that escaped the contemporary critics, as well as the critical tradition in general”.

All of these new „forking paths” derive from the book's central endeavour: circumscribing the writers' value independently from the historical context or the biographical facts, but rather based on a very strict stylistic criterion, meant to discover the “linguistic cipher” which, once reached, allows the access to “the core of a literary work, its final individuality”.

Besides this criteria, Mihai Zamfir further explains his methodology by dwelling upon a most troublesome question, for every literature, but especially for the Romanian one: when does a literature begin? In his opinion, the beginning of every European literature is marked not only by the presence of the writer's subjectivity, but also by the development of a poetic consciousness. According to these two criteria, the author considers Dosoitei to be the founding father of Romanian literature. However, he argues, after this auroral moment, Romanian literature lacks, for more than a century, another figure of such individuality, and furthermore, Romanian literature as an organic process can be traced back only as far as the 19th century. Hence the critic's choice for a Romanian literary history – stylistic as it may be – which begins with the 19th century writers.

Thus armed with the careful lens of the stylistician, Mihai Zamfir sets out to show the 21st century reader 36 characters from 19th century Romanian literature. Most of them are already famous - Heliade Rădulescu, Negruzzi, Alecsandri, Eminescu, to name only a few from the textbook authors – but even some less famous names: Dimitrie Ralet, Ion Codru Drăgusanu or Alexandru Davila. The same stylistic criteria which allows the former writers to be mentioned in this volume is the one that excludes “entire areas, less crafted or anodyne” from the works of major authors.

But, perhaps the volume's greatest merit is to be discovered at an (again) rhetorical scrutiny: the initial objective, of transforming the apparently dusty writers of the 19th century in authors which still have something to say to the contemporary reader, compels the critic to treat them as such. Mihai Zamfir's book has the vivacity of a dialogue, not the pious monotony of an exposition. Through his exuberant irony, present on every page – and whose dosage becomes an appreciation criterion in itself – see the difference between the chapters dedicated to C. Negruzzi and D. Zamfirescu, for example – the critic truly turns these writers into characters. There is a Caragiale-like spirit in the author's maxims impregnated with a high degree of orality. And if, as we are told in the *Preface*, “The aspiration to transform itself into a textbook is to be found surreptitiously in any literary history – and I didn't want to be the exception”, the textbook inspired by this one will bring the 19th century and its writers closer to today's students.

CARMEN MUNTEAN

Babeş-Bolyai University

E-mail: carmen.muntean@gmail.com

Angelo Mitchievici, *Umbrele Paradisului. Scriitori români și francezi în Uniunea Sovietică*. Bucharest, Humanitas, 2011, 572 p.

Angelo Mitchievici's book, *Umbrele Paradisului. Scriitori români și francezi în Uniunea Sovietică* (*The Shadows of Paradise. Romanian and French Writers into Soviet Union*) (Humanitas, București, 2011) is among the latest titles in the collection of Contemporary History from Humanitas Publishing House. As Vladimir Tismăneanu acknowledges in the preface, the book is 'a true panorama of human blindness'. The more than 500 pages reenact the process of communist indoctrination not only among the ordinary people in the former Soviet Union, but among Western intellectuals, especially from France and Romania. In this manner, the perversity of the communist propaganda machine is exposed with a sharp eye and in an elaborate discourse.

Mitchievici states in the *Introduction* that his analysis is a comparative one, and that it follows five levels: historical, typological, topological, anthropological and aesthetical. The author slides from one level to another, combining the perspectives in order to render a complex view on the image of Soviet Union in travel diaries. Though a peripheral species, the travel diaries had a tremendous importance in the first half of the 20th century, since it was a safe and powerful way to construct the image of perfection that the Soviet Union needed outside its borders in order to be validated by the leftist Europe.

The first part provides the context and the explanation for the fascination of the communist regimes: 'the disenchantment and the promise of social wholeness' Paul Hollander speaks about. Comparing the travel with the pilgrimage, the intellectual travelers in the newly born Soviet Union complete initiation travels, participating a master show put together by the official communist propaganda institution for foreign travelers. Mystifying the reality and keeping tourists

away from the real communist world, the INTURIST company managed to give the impression that the Soviet Union was indeed a Paradise, especially if the tourists lacked the curiosity to find out the truth for themselves.

The following part describes the complex political relations between Romania and Russia, the reflection of the Russian soul in Romanian traveler's Voicu Nițescu stories and the ambiguous statute Romania has had throughout history, at the boarder of East and West. The period between the World Wars and after 1945 are subjects of the third part, in which the author depicts the social and political contexts, remembers arguments between representative figures in Romanian culture on the topic of the 'new man', explains the nuances in Panait Istrati's riot against the communist promise, compared to Alexandru Sahia fascination by the statistic paradise or reveals the transformation of the Romanian Communist Party after the death of Gherghe Gheorghiu Dej. Also, Mitchievici argues that the travels in the Soviet Union after 1945 turn from the description and the contact with the new regime into various types of work visits: political delegation, technocratic delegation, cultural delegation, religious delegation and workers delegation.

The following three parts try to unmask communism mainly from an anthropological point of view: from the customs officer as a symbolic figure to the communists' mystical atheism, from the schizoid Romanian travelers' stories about the enchanting Russian cuisine in the context of the 1946-1947 hunger to the gigantomachy between the Soviet Union and the Nature seen in the always outgrown plans and in the obsession for food hybrid industry. All these reveal the self-contradiction of communist ideology even in its slogans – 'We will fight for peace until there is no stone unmoved'. In this grotesque picture, Moscow

becomes ‘an ideologically fabricated and controlled hyper reality’, and the communist utopia and simulacra production are caused by ‘the founding complex’. The exemplary figures are the bourgeois, the revolutionary and ‘the new man’, the last being represented by the stachanovists and other images of the exemplary excess.

The last part of the book focuses on the relation between literature and ideology. Mitchievici brings into discussion the 1961 meeting between Soviet and Romanian writers, when Fadeev foresees ‘the disappearance of any critique as a consequence of the instauration of a generalized state of consciousness’, as *homo sovieticus* is on his way to perfection and any conflict will be dismantled.

In post-communism, the travel diaries are ‘wastepaper of compromises’, acknowledges the author. They create a false image of the communist utopia, with the complicity of the authors who dared not open their eyes. The

rare cases of A. Gide and P. Istrati reoccur in the analysis to balance the blindness of most intellectuals when confronted to the Soviet Union image in their travels.

In the final pages, Mitchievici asks himself why these authors chose a compromise instead of not writing anything. The answer is provided by this book that opens a new perspective on the cunning communist propaganda and its action on intellectuals. The communist deceit seems more tragic when taking into consideration the fact that many intellectuals saw in communism the salvation from the threat of Nazism. In the end, both of these Paradises turned out to be lethal.

CRISTINA GOGĂȚĂ

Babeș-Bolyai University
E-mail: cgogata@yahoo.com

**Andrei Oișteanu, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură*,
Ediție ilustrată, Polirom, Iași, 2010, 504 p. (ediția a II-a, revăzută,
adăugită și ilustrată, 2011, 568 p.)**

Andrei Oișteanu is a researcher at the Institute of History of Religions from the Romanian Academy and President of the Romanian Association of History of Religions. His studies and essays have been translated and published in the U.S., France, England, Germany, Italy, Austria, Netherlands, Belgium, etc.. His most popular studies are: *Inventing the Jew: Anti-Semitic Stereotypes in Romanian and Other Central-East European Culture*, Preface by Moshe Idel, University of Nebraska Press, Lincoln & London, 2009; *Cosmos vs. Chaos: Myth and Magic in Romanian Traditional Culture. A Comparative Approach*, The Romanian Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 1999; *Religie, politică și mit. Texte despre Mircea Eliade și Ioan Petru*

Culianu, Polirom, Iași, 2007 (*Religion, politics and myth. Texts about Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu*).

The most recent of his books, *Narcotice în cultura română. Istorie, religie și literatură* (*Narcotics in Romanian culture. History, religion and literature*), was awarded "Book of the Year 2010" award granted by "România Literară" and received also the Special Prize of the Romanian Writers Union in 2011.

His book dedicated to the study of narcotics regarding the Romanian area, represents a broad cultural and anthropological exploration of the implications of using drugs, both on the lives of writers and on their artistic work. Following the chronological thread of the fashions in the usage of psychotropic

substances, Andrei Oișteanu achieved tacitly a literary history of cultural paradigms infused by different practices and states provided by the use of hallucinogenic substances. The main merit of his study is, as the author himself observes in the preface, the de-tabooing of the subject under research: drug use is not placed under the warning of moralistic ethics, but its analysis is intended for rigorous scientific observation aimed at the implications of this phenomenon in the livelihood of our ancestors, located in the Danube-Black Sea area (observing similarities with other cultures by following the line of comparative study), on the one hand, and in the life of writers or other cultural personalities, on the other hand. In short, we are looking at an unbiased analysis of the phenomenon of narco-philia, that develops the consequences of drug use considered only at an anthropological level, and then cultural and literary. The structure of the book illustrates this transition from ethnographic, anthropological research, to the cultural and literary analysis, the volume consisting of two main parts: "Narcotics and hallucinogens in the Carpathian space. The religious use of the ritualistic and magical psychotropic plants" and "Narcotics and hallucinogens in modern Romanian culture". The first part concerns voluntary or involuntary consumption of narcotic plants such as mandrake, opium, cannabis, tobacco, hemlock, so the study outlines itself by following the patters of the history of religions, interpreting the popular mythology, magic and religious practices and other elements of ancient medicine. In addition to describing the main features of the use of these hallucinogenic plants, Andrei Oișteanu records with accuracy the most important studies that have dealt with the research of narco-philic practices, showing a bibliographic completeness which extends towards the writings belonging to various cultures. The second part is dedicated to analyzing the multiple levels of the cultural phenomenon implying the drug use, of which literature concerns the author

with predilection. From tobacco, coffee, opium, hashish to stronger drugs: morphine, cocaine, LSD, their effects and influence are seen in the interplay between the writer's life and his work, taking into account the shaping of the writer profile amid the ethical and legal norms of the time. The new light casted on the host of Romanian writers consumers of narcotics (the diachronic view of the narcotics history interpenetrated with the literary history, includes a great majority of Romanian writers), produces an effect of "unveiling" concerning a public error that is the cause of the rigid, statuary posture wrongly attributed to the writers in general. A well placed research tactic was the inclusion of some testimonies belonging to friends or acquaintances of the writer in question, approach that contributes to the liveliness and humanization of the biographies analyzed, providing a contemporary perspective, less affected by the solemnity and ceremony at which aims any posterity. Another interesting aspect of A. Oișteanu's research is the approach that explores the link between the specificity of the drug and the creative features belonging to an author or a literary school, examining how aesthetic option is enhanced, in-formed by using a certain type of psychedelic drug.

Andrei Oișteanu's study distinguishes itself by an exhaustive erudition, being an authentic scientific approach, extracted from the tutelage of any prejudices attached to such a touchy subject, tabooed by tradition, but not in the way that the scientific character forecloses a lively, elastic approach to the object, that is viewed from an angle close to cinematographic perspective, as the scenes of writers' life run before our eyes, composing a humanized synopsis of Romanian literary history.

OANA RUSU

Babeş-Bolyai University
E-mail: oana25rusu@yahoo.com

Gisèle Vanhese, *Luceafărul de Mihai Eminescu. Portrait d'un dieu obscur*, Éditions Universitaires de Dijon, collection « Écritures », Dijon, 2011, 130 p.

Bien que dans la critique littéraire roumaine les études sur *Luceafărul*, de Mihai Eminescu, semblent avoir presque épuisé ce sujet, l'étude de Gisèle Vanhese – spécialiste de la poésie romantique, professeur de littérature roumaine et comparée à l'Université de la Calabre, Italie – offre aux lecteurs un regard synthétique sur la figure à la fois mythique, symbolique et fantasmatique de Luceafăr, le personnage du poème homonyme écrit par Mihai Eminescu. L'auteur y cherche des similitudes entre les avant-textes et les après-textes de *Luceafărul* non seulement dans l'œuvre d'Eminescu, mais aussi dans d'autres œuvres, appartenant soit aux écrivains ou aux traducteurs roumanins (Ion Heliade-Rădulescu, Costache Negruzzi, Constantin Stamati), soit aux écrivains étrangers (Nerval, Vigny, Lamartine, Hugo).

L'enjeu de l'ouvrage est de souligner que tous les poèmes de la constellation de *Luceafărul* dessinent un portrait masculin, qui est celui de l'auteur même. Gisèle Vanhese soutient que Mihai Eminescu se trouve, par et dans ses poésies, à la quête d'une identité masculine érotique et démonique et que celle-ci se trouve dans la signification archétypale du « zburător ». Selon Vanhese, le « zburător » perd, dans les textes d'Eminescu, l'aspect monstrueux qu'il présentait dans les légendes populaires ou chez Ion Heliade-Rădulescu et devient l'archétype de la beauté. C'est dans ce sens que l'auteur met en évidence l'originalité du poète, pour avoir superposé le « zburător » et l'image du démon romantique. Pourtant, on se demande si chez Ion Heliade-Rădulescu la signification du « zburător » n'était pas la même, car il symbolisait, à la fois, le démon (« împelițatu' », « spurcatu' », « Balaure de lumină cu coada-nflăcărată ») et la beauté parfaite (« Ca brad un flăcăiantru și tras ca prin inel / Bălăi, cu părul d-aur »). Mais ce qui représente un élément d'innovation dans l'interprétation, c'est l'idée du mythe personnel

d'Eminescu en tant que beauté virile satanique, c'est-à-dire le narcissisme du poète qui se dévoile à travers son œuvre. En rassemblant les « autoportraits de l'artiste en démon », Gisèle Vanhese compare plusieurs textes (*Înger și demon*, *Călin (file din poveste)*, *Peste codri sta cetatea*, *Luceafărul*) et invoque les lectures de Caracostea, Perpessicius, Negoïtescu, Dumitrescu-Buşulenga, Petru Creția, etc., pour souligner que, en fin de compte, il s'agit, chez Eminescu, d'une sorte de démonstration sur la question du « comment dire l'identité par le langage ». De ce point de vue, le présent ouvrage a le grand mérite de mettre en dialogue les textes d'Eminescu d'une manière tout à fait inédite, c'est-à-dire de descendre dans le laboratoire de la création pour y faire sortir – de la germination créatrice du poète – les soit-disant autoportraits-démoniaques. Pour cela, le point de départ est cherché dans la poésie de jeunesse *Înger și demon*, où Vanhese voit « le noyau principal des futurs portraits de Călin, du Luceafăr » (p. 9). Autrement dit, l'auteur cherche et y institue l'idée d'une projection du visage réel (d'Eminescu) sur le visage... écrit (de Călin, du Luceafăr, etc.). L'analyse textuelle y est extrêmement sensible, les exemples sont nombreux, aussi que les analogies, et l'interprétation vient nous convaincre que l'autoportrait peut devenir chez Eminescu non seulement une description picturale (réalisée souvent à l'aide du motif du miroir), mais aussi un regard d'Orphée.

Le parcours d'Eminescu suit, pour Gisèle Vanhese, de façon obligée, la genèse des textes. On salue, dans ce sens, l'analyse qu'elle entreprend sur *Călin Nebunul* en prose, en vers, sur *Călin – file din poveste* – version A, B, C, en faisant une lecture-découpage des séquences consacrées au portrait de Călin, aux suppressions ou aux additions de certains détails qui confirment que l'image de Călin se situe entre le vampire et le « zburător ».

La beauté ténébreuse du portrait masculin n'est pas mise en évidence seulement dans la poésie d'Eminescu (l'autoportrait), mais aussi dans celle de Veronica Micle (le portrait de l'amoureux). Vanhese fait une « lecture » relationnelle immédiate entre l'être aimé proprement-dit et l'être aimé transfiguré par et dans l'acte de l'écriture, et souligne que la quête amoureuse de Veronica Micle se fait à travers l'écriture. Ses poèmes deviennent, dans ce sens, une suite de portraits du poète-amoureux, et Veronica, en tant que première « épigone » du grand poète, « est aussi la première à ouvrir la longue série des relectures de l'oeuvre éminescienne » (p. 104). Vanhese suggère que, en quelque sorte, la fonction de l'acte de l'écriture est pareille chez les deux amoureux, visant à dessiner le portrait de l'artiste (par un acte narcissiste, dans le cas d'Eminescu, et par un acte de contemplation, dans le cas de Veronica Micle). Ainsi s'explique-t-il, peut-être, la répétition du mot « portrait » dans plusieurs titres: *La un portret*, *La portretul unui poet*, etc.

Gisèle Vanhese prête attention aussi aux pages de la littérature moderne qui s'inspirent de la figure fantasmatique de Lucea-fâr. De ce point de vue, l'auteur considère que *Șarpele*, de Mircea Eliade, représente « une hiérophanie occultée de *Lucea-fârul* » et que *Malina*, d'Ingeborg Bachmann, contient les mêmes secrets de Lucea-fâr, qui relie les amoureux (Paul Celan et Ingeborg Bachmann)

même après la mort; c'est une vision originelle, où les personnages d'un autre livre et appartenant à un autre auteur ne font que confirmer, par leur portrait et par leur personnalité, le profond impact d'Eminescu; c'est, en quelque sorte, l'intertexte qui redessine, dans chaque occurrence, l'image de l'astre.

En soulignant partout dans son étude la dissémination de quelques poèmes essentiels dans toute l'oeuvre d'Eminescu, Gisèle Vanhese se livre à une lecture mythocritique, symbolique et génétique des textes d'Eminescu, voire de sa correspondance intime avec Veronica Micle (correspondance qui témoigne aussi à quel point l'idée et l'image de « zburător » hantait l'imaginaire du poète), à une analyse très sensible des réseaux sémantiques et au découpage vertical et horizontal d'où surgit *Lucea-fârul*, de Mihai Eminescu, en tant que (portrait d'un) dieu obscur. Le titre de l'étude souligne, par l'absence, délibéré ou non, de la virgule entre *Lucea-fârul* et *de Mihai Eminescu* le fait que le ce poème demeure à la fois une création et un portrait de l'écrivain, « lucea-fârul » ayant aussi les valences d'un adjectif qui qualifie son propre auteur.

MIRELA TOMOIAGĂ

Babeș-Bolyai University
E-mail: mirbalas@yahoo.fr

***20 Years After the Collapse of Communism. Expectations, Achievements and Disillusions of 1989*, Nicolas Hayoz, Leszek Jeniseń and Daniela Koleva (Eds.), Bern; New York: Peter Lang, 2011, 679 p.**

The book *20 Years After the Collapse of Communism. Expectations, Achievements and Disillusions of 1989* edited by Nicolas Hayoz, Leszek Jeniseń and Daniela Koleva gathers studies from the 10th Eastern European Day held in autumn 2009 at the Interfaculty Institute for Central and Eastern Europe at the

University of Fribourg. The various perspectives – political, anthropological, historical, literary-critical, cultural and philological – are doubled by 'insider perspectives' and design a complex picture of the post-communist transition. The three paths of transition from totalitarianism to democracy – the accelerated

transformation with Europe as an effective myth, a transformation albeit stalled and history delayed and an abandoned transformation – render ambiguities due to the increasing gap between the democratized or democratizing part of Europe and the increasingly authoritarian one.

The first part of the book covers the political and institutional level of the ‘Europeanization’, while the last two parts deal with broader cultural contexts in order to analyze the so-called *breakdown of the social utopia*. The third part of the book focuses on revaluations and transformations that took place in post-communism, with a stress on literature and with a wider frame of anthropological and philosophical approaches to the period.

Enad Miscevic discerns two models of state-formation after ’89 in former Yugoslavia: the unitarian one, affinity-based and the pluralistic one, antinationalist. The formation of the European block lead to a combination of open multiculturalism and national security Miscevic calls ‘the multicultural proximity view’. However, the perspective of suprastatal institutions and the vision of a possible world conflict make the author ask himself how large should these geopolitical blocks be.

On a smaller scale, the ‘failing’ states in post-communist nations are seen by François Ruegg in terms of mistrust, corruption and a general disinterest in the public or common good reflected in the author’s comic-dramatic personal travel stories. Nonetheless, Ruegg notices that there are ‘markers of progressive mistrust’ in the democratic countries also, the main difference between the ‘light’ world and the ‘dark’ one being the gap between a symbolic and a real Europe, in the case of the latter.

The subordination of intellectual life to the political reality during communism is a fact. If in the Polish philosophy the Marxism proved its own insufficiency and naturally consumed all its resources due to the continuous tension between communist authorities and intellectuals, as Jan Woleński proves, it is not the case of Polish literature. Maciej

Urbanowsky speaks of Antoni Dudek’s ‘regulated revolution’ when analyzing the Polish literature after 1989. Due to a silent transition to post-communism, the Polish writers are confronted with the difficulty of liberating the literature from politics, along with the dispute between the liberal and the conservative literary trends. The Europeanization is another stress on Polish literature, as the breaking up with the past must be doubled by a reconfiguration of the national identity.

The difficulty in breaking up with the past is represented as the complicated way of ‘dealing’ with the recent past in Romanian literature, as Ioana Both’s study shows. Considering literature to be memory, fiction and reflection, the author focuses on the success of nonfictional literature and discusses various literary discourses as a way of restoring the confiscated memory of the communist period. Another problem specific to the Romanian literature during communism is its valuation for extra-aesthetical reasons, so a reflection on the role literature has in building the contemporary values is needed.

Also focusing on nonfictional literature such as the essay and the travelogue, Michael Müller brings into discussion the problem of the fourth genre – non-literary texts with non-fictional character and without an interposed intermediary. Müller considers the essay-style prose the most suitable in portraying current events such as the debate on the Yugoslav conflict. Thus, the author sees the failure of literary fiction dealing with the recent past as the authors’ impossibility to take a courageous and direct position.

On the other hand, Judit Friedrich’s study on Péter Esterházy’s *Revised edition* states that literature serves as a model for social processing. The discovery that Esterházy’s father was an informer makes the author rewrite the novel, converting literature in a tool of mediation. The story of disappointment is doubled by the understanding of history and of the complex causes that lead people into becoming part of the communist system when threatened.

‘The crimes of everyday life’ may partly subsume the communist imaginary, in Alexander Kiossev’s view. The reality of total surveillance affected people, as seen in poems, jokes and fragments from novels. Kiossev understands the ‘everyday life’ as ‘life-world’, but in the case of communism a mutated everyday world mixing banality and paranoia. There remains the problem of imposing the concept, since – unlike the winners of the World War II – the winners of the Cold War lack power.

In the end, the debate on post-communism follows the hot spots of the troubled relation with the past, the way in which literature sublimates the past and moulds the present values, the need to impose stronger concepts and the integration in the newly reformed national identity of the ‘European’ one, a most difficult process.

CRISTINA GOGĂȚĂ

Babeș-Bolyai University
E-mail: cgogata@yahoo.com

Lucian Boia, „Germanofili” – elita intelectuală românească în anii primului război mondial [The Germanophiles – the Romanian intellectual elite from the years of the First World War] (2009), Bucharest, Humanitas Publishing House, col. „Seriile de autor”, 2010, 375 p.

If our previous readings have not yet given us the possibility to get acquainted with theories such as *New Historicism* or with the idea of an inevitable historical relativism, Lucian Boia’s *Germanophiles* is certainly an exquisite way to start. For those who have already tasted Foucault’s texts or, more recently Stephen Greenblatt’s, the present book will not let them down. Although Lucian Boia’s research field does not regard the cultural or the literary studies, his perspective upon history and the adjacent discourses resonates strongly with Foucault’s concepts and with Greenblatt’s skepticism regarding the existence of a unique, homogeneous and unalterable historical truth.

Continuing the line of his earlier studies (*Istorie și mit în conștiința românească [History and Myth in the Romanian conscience]*, and *Două secole de mitologie națională [Two centuries of national mythology]*), the Romanian historian sets out – according to his own testimony – to “understand” and not to “accuse” the discourse of modern histo-

riography. Syntagms like “nation”, “national ideal”, “patriotism” – so frequently invoked by the modern and the contemporary societies – prove to be extremely complex and deceiving for a reader deciding to evaluate History from within the already existing frames. “It is easier – notes Boia – to go on the traced paths which seem true, precisely because they have already been laid out” (2010: 25). However, “[...] it’s not a certain history that makes the nation, but the nation that, once established, invents its history, which apparently had generated it” (1997: 15). Consequently, Lucian Boia chooses to discuss the main destinies that marked the outcome of the Romanian history in the years of the First World War not by submissively reiterating the prior interpretations but by carefully, and sometimes even mordantly, questioning of the existing facts. Whether he deals with texts published in memoirs, in the written press or reunited in the Romanian National Archives, Boia reveals an analytical and synthetic capacity that one can seldom

find in nowadays specialised studies. The subtle reading is constantly doubled by a well-dosed forethought, while the few “judgments” are passed on from a cautiously assumed critical distance.

Hence, Lucian Boia’s objective is to restore the fundamental importance of the reception context (be it social, political, cultural, economic etc.) in the interpreting process. In the case of *The Germanophiles*, the first step in this direction is deconstructing the illusion of a “unanimous unification desideratum” among the Romanian intellectuals of the First World War. Even though Romania’s entering of the war alongside the Central Powers was justified, within the “Romanian national discourse”, as being determined by the quasi-unanimous “dream of unification”, the historical reality makes it difficult to confirm. In this sense, Boia draws attention to the essential disagreement of the time between the public opinion – mainly, of French orientation – and the intellectual elite – mostly governed by German affinities. Before accusing or excusing the behaviour of the Romanian intellectuals – remarks Boia –, an understating of the wide range of reasons that legitimises these two positions is required (from the German formation – as the members of the group “Junimea”, to the success or the failure on a particular cultural scene – as for A. Macedonski or Victor Babeş). Not only, before a changing History, the positions of the main cultural and political agents are frequently ambiguous and fluctuating, but the overall historical discourse of the Romanian nation is redefined and reintegrated in the Grand History, according to the present’s necessities. This is why for Lucian Boia: “[...] historical justice is very relative and

depends less on the past than on the present’s angle of observation” (2010: 363).

Through a brief but convincing analysis, the second part of the work aims at revealing this complexity, as well as the recurring hesitation of the intellectual elite that found it difficult to define their position. Passing from the academia, with its professors, writers and historians, to the press and the political environment, Lucian Boia sketches the portrait of an entire generation, looking not only towards the famous personalities (Salvici, Arghezi, P.P. Carp, Maiorescu, M. Sadoveanu, Martha Bibescu), but also towards the less-known ones (Zamfir A. Arbure, Jean Bart, Ioan Bianu, Octav Botez etc.). In both cases, the conclusion is, more or less, the same: “our” intellectuals seem to have been a lot more human and exposed to temptation than we would tend or we would be willing to admit. Therefore, although, understandable and excusable on an individual and historical level, their actions should be considered carefully, at least from a legal and social point of view.

Lucian Boia, however, lets his readers decide how to classify these German affinities in the years of the First World War. Maintaining its critical distance (most of the time), Boia’s analysis doesn’t fail to offer a challenging read, regardless our background. Rarely do books choose to deny us our intellectual comfort zone, forcing us to seriously question our reference points. Even more rarely, do they succeed. That’s why when they do, we shouldn’t miss them!

ALEXANDRA CĂȚANĂ

“Babeş-Bolyai” University
E-mail: ada.catana@gmail.com