



Gisèle Vanhese, *Le Meridien balkanique*,
Fondazione Universitaria « Francesco Solano »
Università della Calabria, Rende, 2011

Adriana Stan
doctorant
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Sujet toujours d'actualité, surtout dans le contexte des récentes transformations idéologiques et politiques de la région, l'histoire des mentalités européennes s'associent, dans le dernier livre de Gisèle Vanhese, les enjeux du comparatisme, la perspective de la mythocritique et la fluence de l'essai. Professeur de Littérature roumaine à l'Université de la Calabre, spécialiste en philologie romane, en romantisme et en mythologie, l'auteur recompose une partie des éléments mythiques qui constituent le fondement de la production littéraire balkanique - également folklorique et savante - en utilisant, comme pour un palimpseste, des fragments littéraires avec des racines archaïques. Par un concept d'une subtile résonance poétique, inspiré des confessions de Paul Celan, qui circonscrit une géographie précise et suggère à la fois la dynamique atemporelle de l'imaginaire, elle définit ce Méridien balkanique comme « un cercle qui traversait le cœur de l'Europe pour relier les régions ayant une histoire commune, une littérature et un folklore similaires ». Point d'incidence entre l'Orient et l'Occident, mais à une configuration culturelle distincte et indubitable, le périmètre s'étend des Balkans jusqu'à Calabre et à Sicile.

La plupart des spécialistes du domaine admettent en effet l'extraordinaire productivité diégétique des littératures balkaniques. Soit en prose ou en vers, elles exploitent les valences de la narrativité, se connectant inévitablement aux sources mythiques profondes. C'est précisément l'hypothèse articulée par Gisèle Vanhese : la continuité du régime archaïque de l'imaginaire d'un même espace géographique et de mentalité s'exprime sur le plan littéraire en activant des noyaux mythiques primitifs, qui, sur le parcours du folklore à la production savante, sont enrichis par des nouvelles significations et passent par différents degrés de distorsion.

Intéressée en premier lieu par l'aspect esthétique et la productivité littéraire des mythes, l'écrivaine ne restreint pas, à vrai dire, sa thématique à une géographie limitée. D'autant plus qu'un espace concret, les Balkans sont, par conséquent, un espace imaginaire et anthropologique qui rayonne au-delà de ses limites géographiques : la migration intertextuelle des thèmes explique la présence des sujets balkaniques chez des auteurs comme Lamartine ou Marguerite Yourcenar et ouvre des hypothèses sur le processus d'échange entre cultures et imaginaires différents.

Car les directions réunis dans le processus élastique de l'interprétation sont deux : l'une généralisatrice, mythique-anthropologique, visant le hypotexte légendaire concrétisé dans des formules littéraires différentes, et l'autre particularisante, visant le mode d'articulation du mythe dans le cadre d'un espace textuel singulier.

L'horizon communautaire de signification - ce qui Paul Celan identifie par référence à un « endroit natal » - se reflète dans la « topographie personnelle et secrète », dans l'horizon secondaire, compris concentriquement dans le premier et défini par les mythes personnels d'un certain écrivain. Pour cette raison-ci, fidèle au triple principe d'opération de la mythocritique comparatiste - émergence, flexibilité, diffusion - l'auteur procède à plus de constater, dans leur littéralité, les « traces fossilisées » des mythes originaires. Au contraire, elle considère la réfraction de ces mythèmes à l'arrière-plan de la personnalité rhétorique et thématique des écrivains analysés. En fin de compte, le récit archaïque n'a pas de significations fixées, mais illustre une étonnante richesse polysémique.

Suivant de près les mises-en-texte de cet intertexte souterrain, Gisèle Vanhese réconcilie de cette façon l'esprit systématique, de géométrie, avec un fascinant esprit de finesse textuelle. À l'appui de la dernière-ci on voit la dextérité du philologue documentariste, intéressé par la circulation des sources et des influences ou par la dynamique des variantes, comme les lueurs de l'essayiste, qui emploie un *close reading* aux larges possibilités herméneutiques. Les conclusions peuvent s'ordonner parmi les plus provocantes, parce que certaines ambiguïtés des textes sont élucidées « à travers l'isotopie profonde de la légende qui hante la narration comme le refoulé et sert de fil d'Ariane dans le labyrinthe du récit ». La phénoménologie d'Eliade et sa dialectique du sacré-profane sont ainsi incorporées à la démarche de l'analyse textuelle, tandis que la modernité littéraire (en général) est jointe aux sources d'un symbolisme abyssal.

Les trois scénarios archaïques investigués dans les essais sont le mythe du frère revenant, celui du sacrifice de construction ou de fondation et l'histoire d'Ali, pacha de Tepelenë ; parmi les auteurs y exposés, on analyse Gottfried Bürger, Marguerite Yourcenar, Ismaïl Kadaré (assurément, le sujet favori de l'auteur), Lucian Blaga, Benjamin Fondane, Paul Celan, Dimitrie Bolintineanu. La transmission populaire orale justifie la continuité mémorielle collective, donc la perpétuation des schémas imaginaires exigés des écrivains d'une certaine aire culturelle (dans ce cas-ci, les Balkans). De l'autre côté, l'adhésion de ceux-ci aux certains schémas mythiques dépend de leur convergence avec les thèmes et les obsessions de l'imaginaire de chaque écrivain. Par exemple, les significations de l'amour et de la mort dans le scénario du frère revenant s'actualisent de manière différente - de façon plus érotisée ou plus métaphysique - chez Ismaïl Kadaré et chez Lucian Blaga. En outre, l'anthropologue, comme le styliste ou le poéticien, trouvera intéressants les façons de transmutation ironique d'une matière folklorique étrangère, comme pour le mythe sacrificiel de construction chez Marguerite Yourcenar. De cette façon, un tel comparatisme flexible, branché sans exception à la spécificité du texte vif, peut être finement relié à une histoire des idées européennes, idées qui ne sont pas strictement littéraires, mais généralement anthropologiques. En même temps, en particulier, il peut procurer une plaidoirie décisive pour la survivance du patrimoine spirituel des Balkans.

Les difficultés de l'expression essentielle
Mircea Martin, *Dicțiunea ideilor* (Diction des idées)
București, Editura All, 2010

Alex Goldiș
 Doctorant chargé de cours
 Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Les arguments en faveur de la profondeur théorique du critique Mircea Martin sont à rechercher dans son oeuvre. Une oeuvre qui compense en intensité tout ce qu'elle aurait pu accomplir en extension. Il n'est pas difficile de constater que dans ses livres de critique de la critique, Mircea Martin problématise presque tous les dilemmes majeurs de la critique roumaine et européenne du XX^e siècle : l'articulation entre théorie et interprétation individuelle, la relation entre les instruments traditionnels et le renouvellement méthodologique occidental, la mesure exacte des contributions roumaines dans le contexte universel, le conflit entre l'objectivité et la subjectivité critique ou la distance entre l'adéquation et l'écart. En relisant à présent la version rééditée de la *Diction des idées*, l'une de ses oeuvres les plus originales, malgré son aspect hétéroclite, il est évident que Mircea Martin a déconstruit avec tact, mais aussi avec autorité, quelques-uns des préjugés les plus persistants de la critique roumaine des dernières décennies.

Il s'agit en premier lieu de l'antagonisme entre théorie et critique, réminiscence de la période de l'entre-deux-guerres, opposant de manière absolue le „rigide” Mihail Dragomirescu aux „inspirés” E. Lovinescu ou G. Călinescu. Cet antagonisme s'est radicalisé durant la seconde moitié des années 60 sous la pression du contexte politique. Mircea Martin affirme de la manière la plus convaincante dans l'espace roumain l'idée qu'il n'y a pas d'incompatibilité entre l'inspiration et la méthode : „Même l'application d'une idée peut être féconde, si elle implique la découverte de nouveaux espaces et surtout la conquise d'une nouvelle cohérence”. Le critique cherche donc, dans les études et les recherches considérées par d'autres comme „arides”, la couleur, la note personnelle, la façon dont le discours abstrait se décompose et se révèle dans ses ressorts intimes.

Cependant, la contribution la plus importante à l'évolution des idées culturelles roumaines réside peut-être dans la relativisation de la contradiction entre l'authenticité et le style recherché, préjugé d'autant plus dangereux qu'il contamine jusqu'à présent le discours des critiques comme celui des écrivains. Un résidu de la pensée romantique, qui préfère le naturel à l'artificiel, fait que tout discours livresque débordant de références ou impeccable du point de vue stylistique soit automatiquement incriminé pour son manque d'authenticité ou d'originalité. Une grande part de la distance idéologique entre la génération des années 60, exaltant le vitalisme, la spontanéité, le naturel, et la génération des années 80, glorifiant l'intertexte et la construction laborieuse est fondée sur cette contradiction inventée. L'idée que „l'originalité n'est possible que grâce à l'ignorance” et qu'un style recherché tue l'individualité n'a presque aucun sens selon Mircea Martin, qui écrit des pages convaincantes sur „l'inévitable mensonge de l'écriture”, sur „l'artifice essentiel de l'écriture” ou sur l'existence d'un „artificiel intériorisé”. Le critique montre, comme Roland Barthes dans ses *Essais critiques*, mais par d'autres moyens, que l'écriture ne s'oppose pas à l'authenticité, mais qu'elle en est même la condition préliminaire. Cette thèse, partiellement assimilée chez nous, pourrait

jouer un rôle essentiel pour une évaluation plus appropriée des courants littéraires des dernières années, mais aussi pour un renouvellement du discours critique, qui perpétue encore les anciennes polarisations. Ajoutons que l'étiquette „naturel” est une appréciation positive, alors que „artificiel” sert à disqualifier, épargnant à l'interprète tout effort démonstratif supplémentaire.

Par ailleurs, le dernier principe est à interpréter comme un subtil *pro domo*. On n'a remarqué que rarement que, sous l'influence visible de la critique de l'Ecole de Genève, le vrai modèle de la critique de Mircea Martin s'est construit par homonymie (non par analogie, selon une distinction opérée par l'auteur lui-même) avec la conception de la poésie chez les puristes modernistes de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle. Baudelaire et Valéry sont des références directes chez un critique qui croit à l'effort créateur intense, à la littéralité de l'expression et à la capacité du texte d'articuler une réalité inexistante jusque là : „Le critique cherche lui aussi dans une série synonymique, comme le poète, le « mot qui exprime la vérité ».

Le langage critique tend, à son tour, à abolir la synonymie”. Nous comprenons maintenant que, si Mircea Martin a écrit peu, il l'a fait parce qu'il cherchait l'essentiel, par un effort expressif inspiré des poètes modernistes. Il est fasciné autant par la clarté des idées que par la solennité du ton. De là, son intérêt pour les sujets globaux, qui présentent un potentiel important de généralisation. Les rapports entre la philosophie et la critique, entre la littérature et l'idéologie, entre la poésie et la philosophie, sont quelques-uns des thèmes majeurs invoqués de manière récurrente. Les délimitations à l'intérieur des similarités et les coïncidences, à l'intérieur des dissociations sont le point fort de la construction argumentative de Mircea Martin, caractérisée par une remarquable précision géométrique. Cette structure est la plus visible dans son excellent chapitre de l'oeuvre *G. Călinescu et les complexes de la littérature roumaine*, où les programmes des histoires de Nicolae Iorga, E. Lovinescu et G. Călinescu se répondent de manière si étonnante que, si les remarques du critique ne trouvaient pas leur justification dans la lettre des textes, on pourrait dire qu'elles représentent un pur exercice de virtuosité critique.

Et pourtant, nous ne pourrions pas comprendre la conception de Mircea Martin sur la critique si nous ne la rapportions pas à un autre nom de la période d'après la deuxième guerre mondiale, dont il est peut-être le plus proche : Adrian Marino. Les deux adorent la critique et la théorie plus que la littérature, tout comme ils se sentent à l'aise avec les lois et les axiomes. Les deux se rencontrent essentiellement sur la terrain des systématisations, des synthèses et des témoignages impersonnels. Ils se rapprochent ensuite par leur réticence à l'égard du genre journalistique ou du contingent, bien que l'esprit exalté de Marino glisse souvent vers des hauteurs théoriques. Le besoin de tout rapporter au concept, la soif de clarté et la précision chirurgicale de leurs dissociations, voilà l'écran abstrait sur lequel se projettent leurs intentions critiques. Cependant, en le regardant de plus près, tout comme une image pixelisée, ce rapprochement commence à révéler ses aspects trompeurs. Pour Mircea Martin, le besoin de délimitation et de précision ne résulte pas d'un crédo positiviste, mais d'un effort de réduction (à lire de purification) des suggestions infinies des textes. Si Adrian Marino est un classiciste par ses prémisses, Mircea Martin est un classiciste („illuministe”, comme le remarque Virgil Podoabă) par le point d'arrivée de sa démonstration : un classiciste par ses constructions.

Le goût des formules mémorables ne résulte pas, comme chez Călinescu, de sa confiance romantique dans le pouvoir absolu du langage, mais de la crainte moderne de ne pas le perdre. Par conséquent, le moment de l'écriture chez Mircea Martin signifie non seulement qu'une urgence intérieure a rencontré par chance une nécessité extérieure, mais que l'auteur a parcouru toutes les étapes de la difficulté de communication pour entrer dans le climat de la précision et de l'expressivité essentielle. Ses phrases sont le résultat d'un long procès de délibération intérieure. En fin de compte, l'autorité de Mircea Martin s'explique probablement par le fait qu'il est un de nos critiques importants (assez rares) qui ont su non seulement ce qu'il fallait écrire, mais aussi ce qu'il ne fallait pas écrire. La réserve et le doute, la rétractilité et le scepticisme, le silence significatif ont fait le prestige de Mircea Martin, tout comme l'omniprésence, l'élan et l'ambition d'autres ont fait consacrer des générations entières d'écrivains.

En français par Anamaria Curea

L'avant-garde roumaine dans la lumière de la phénoménologie
Ion Pop, *Din avangardă spre ariergardă*
(De l'avant-garde vers l'arrière-garde), București, Editura Vinea, 2010

Alex Goldiș
Doctorant chargé de cours
Université Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

Vers la fin des années 70, l'avant-garde roumaine se trouvait dans une situation doublement difficile. D'une part, le réalisme socialiste l'avait confinée dans l'espace du mouvement le plus « décadent » de la culture roumaine, voyant en lui une exaspération du modernisme compris comme un mouvement de distanciation par rapport au public et d'évasion de la réalité sociale. D'autre part, la place de l'avant-garde dans les histoires littéraires de Lovinescu ou de Călinescu restait encore marginale, s'avérant incapable de pénétrer le « canon » de la littérature roumaine. Ainsi peut-on affirmer que, vers la fin des années 60, on pouvait prendre pour une réalité le vœu hautement proclamé de l'avant-garde de se situer en marge d'une tradition consacrée.

Malgré les quelques tentatives récupératrices de Matei Călinescu ou d'Adrian Marino, c'est Ion Pop qui avance le premier l'idée que l'avant-garde roumaine posséderait une poétique particulière qui mériterait une étude à part, au-delà des spécificités des auteurs. Intéressé plutôt par la reconstitution de son programme et des tendances générales du courant, dans *Avangardismul poetic românesc* [L'avant-gardisme poétique roumain] (1969), le critique renonce à prendre en compte le contexte social ou historique en faveur d'une vision synchronique. La perspective immanente, concernée par les métamorphoses intérieures du phénomène en question, se prolongera aussi dans l'ouvrage *Avangarda în literatura română* [L'avant-garde dans la littérature roumaine], paru en 1990. Dans ce dernier ouvrage, Ion Pop multiplie les angles d'approche et établit même de nouvelles frontières pour le territoire de l'avant-garde.

Ceux qui ont cru que Ion Pop aurait épuisé son sujet dans l'ouvrage de 1990 auront une belle surprise. Son nouvel ouvrage, *Din avangardă spre ariergardă* [De l'avant-garde vers l'arrière-garde], qui vient de paraître aux éditions Vinea de Bucarest, constitue une tentative pour relancer le débat et combler les interstices laissés vides par les études précédentes. Aussi l'attention du chercheur se penche-t-elle également sur des « marginaux » de l'avant-garde (le lecteur pardonnera, nous l'espérons, ce syntagme quelque peu pléonastique) tels que Jacques G. Costin, Moldov, Grigore Cugler ou Ionathan X. Uranus. Il ne s'agit aucunement de surévaluer certains auteurs au détriment d'autres, plus étudiés. Ion Pop demeure le même critique intransigeant auquel ses ouvrages plus anciens nous avaient accoutumés.

Il y a, néanmoins, dans les essais de Ion Pop, un regard teinté à la fois d'ironie et de nostalgie, prêt à sauver, dans chaque œuvre avant-gardiste oubliée, toute preuve, quelque petite qu'elle fût, attestant de la diversité du phénomène. Mais ce qui constitue le point fort de l'ouvrage, au-delà de l'élargissement du territoire de l'avant-garde, c'est un réajustement de l'angle d'approche adopté.

Premièrement, certaines études récentes réunies dans le volume traitent des relations internes de l'avant-garde roumaine. Si, dans *L'avant-garde dans la littérature*

roumaine, Ion Pop cherchait à reconfigurer la réception du phénomène à partir de la perspective avancée par certains critiques de l'entre-deux-guerres (G. Ibrăileanu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu, G. Călinescu ou Perpessicius), dans son nouvel ouvrage il entreprend des examens extrêmement intéressants de la manière dont les membres de l'avant-garde s'interprètent les uns les autres. Conscient de sa formation d'historien littéraire attestée par les volumes précédents, Ion Pop peut maintenant se laisser séduire par le spectacle des miroirs réfléchissants avant-gardistes au sein de leur intimité même. Redécouvrant Marcel Iancu dans les lectures de Vinea, de Voronca ou de Jacques G. Costin, Benjamin Fondane dans les lectures de Ion Călugăru, de Gheorghe Dinu ou de Sașa Pană, ou bien Tzara dans les lectures de tous ceux-ci à la fois, le critique conçoit un certain avant-gardisme roumain « par lui-même ».

Deuxièmement, le volume de Ion Pop montre qu'il y a encore des aspects inconnus du phénomène avant-gardiste pendant l'entre-deux-guerres. C'est de là que découle une deuxième mutation de la perspective critique. Quelques nuances qu'elles fussent, les études précédentes sur l'avant-garde (conçues toutes sous le régime communiste) ont contourné la question de l'attitude idéologique de ses acteurs principaux. Ion Pop s'en « venge » maintenant en consacrant plusieurs études très amples aux implications politiques de l'avant-garde roumaine : *Panaït Istrati și Benjamin Fondane în fața Revoluției* (Panaït Istrati et Benjamin Fondane face à la Révolution), *Avangarda românească și politica* (L'avant-garde roumaine et la politique), *Din avangardă în ariergardă* (De l'avant-garde vers l'arrière-garde) ou *Între revoluție și revelație* (Entre la révolution et la révélation).

Il est tout aussi vrai que le discours du critique trahit une certaine pudeur - derrière laquelle on peut deviner une déception amère - chaque fois qu'il évoque les sympathies marxistes de la deuxième génération de l'avant-garde. Même s'il n'hésite jamais à condamner la trahison contre « l'authenticité de l'écriture », le critique essaie, conformément à sa nature équilibrée, d'identifier aussi les éventuelles circonstances atténuantes. Ion Pop ne condamne jamais de façon directe : bien des fois, il se réjouit de découvrir des îlots antidogmatiques au sein même d'une adhésion directe à la politique des Soviétiques. De même, l'évocation des contradictions existant entre l'idéologie et l'esthétique (voir, dans ce sens, l'excellent chapitre sur l'œuvre journalistique de Gherasim Luca) est toujours très fine et nuancée.

On doit remarquer, enfin, que *Din avangardă spre ariergardă* quitte pour la première fois le territoire historique de l'avant-garde pour identifier ses avatars dans l'extrême contemporain. *Avangarda după avangardă* (L'avant-garde après l'avant-garde) analyse ainsi la renaissance de quelques traits majeurs de ce phénomène chez les générations littéraires des années 1980 et 2000. Le vœu d'une « esthétique élémentaire de la vie », de la transitivité et de la démolition des valeurs supérieures se superpose ainsi, selon le critique, sur certaines prétentions avancées par les avant-gardes. Néanmoins, au lieu de légitimer l'effervescence de la littérature actuelle, ces échos avant-gardistes attestent parfois de l'impuissance de certains écrivains actuels de dépasser les modèles. Même s'il ne l'affirme pas ouvertement, la découverte d'une trace avant-gardiste chez un certain écrivain met Ion Pop aux aguets et le fait douter de son originalité. Le chercheur se situe toujours du côté des écrivains qui ont réussi à intégrer d'une manière consciente voire de dépasser le legs des avant-gardes.

Attesterait-elle, cette étude, de l'image fantomatique de l'avant-garde dans notre extrême contemporain ? Ou bien serait-ce un signe attestant de la proche distanciation de son sujet du plus important chercheur roumain sur l'avant-garde ? Cette étude ouvrirait-elle la voie vers une réévaluation des phénomènes littéraires contemporains ? Parmi tant de questions, une chose est certaine : malgré son aspect fragmentaire, *Din avangardă spre ariergardă* vient s'ajouter aux ouvrages publiés en 1969 et en 1990 pour construire une sorte de triptyque consacré non seulement au contenu proprement dit de l'avant-garde mais aussi à la multitude de ses possibles interprétations.

En français par Andreea Hopârtean