
BOOK REVIEWS

CORIN BRAGA

**Du paradis perdu à l'antiutopie
aux XVI^e-XVIII^e siècles**

Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010

APRÈS *Le Paradis interdit au Moyen Âge* (Paris, 2004) et la *La Quête manquée de l'Avalon occidentale* (Paris, 2006), Corin Braga propose une démarche plus vaste sur la géographie utopique de la littérature, depuis la Renaissance jusqu'à l'époque des Lumières. Sous le titre *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e-XVIII^e siècles*, le livre se fonde sur l'idée que l'antiutopie n'est précisément pas une espèce du XX^e siècle, mais une transformation (thématique) qui s'est produite bien avant et dont l'utopie portait déjà les germes. Visant à « cerner le changement de paradigme et les causes qui, à partir de la fin du XVI^e siècle jusqu'au début du XIX^e siècle, ont provoqué le glissement de l'utopie vers l'antiutopie » (p. 10), cette étude distingue entre deux types de raisons qui stimulent la dynamique du genre. Il s'agirait, principalement, d'une motivation *interne* du phénomène, traduite par un conflit latent entre *raison* et *imagination*, ce qui signifie que, si l'utopie peut être lue comme expression d'une crise de la fantaisie (marquant l'apogée de la raison et de la morale naturelle), l'antiutopie ne serait que l'expression d'une crise de la raison. Suivant le principe jungien d'*enantiodromie* (qui stipule une complémentarité des contraires), l'auteur explique l'antiutopie comme défoisement de ce que la raison utopique

avait refoulé, c'est-à-dire le primitivisme dans tous ses aspects. Cette mutation interne serait renforcée ensuite par des agents *externes* très forts, car « l'avènement de *l'antiutopie classique*, aux XVI^e – XIX^e siècles, est le résultat de la censure exercée sur la pensée utopique par trois grandes doctrines ou courants de pensée : la théologie chrétienne, le rationalisme cartésien et l'empirisme anglais » (p. 16).

Pour saisir en détail ce processus de conversion de l'utopie en antiutopie, le chercheur construit, dans une première section du livre, une relation à trois termes – sur l'axe Paradis-Millénaire-Utopie – et opère des distinctions entre ceux-ci. L'utopie apparaît ainsi comme suppléance du paradis adamique interdit à jamais, ayant une dominante laïque profonde, à la différence du millénaire qui propose lui aussi un paradis terrestre, mais toujours sous un angle religieux. De ce point de vue, l'accent tombe sur le caractère hérétique de l'utopie, dont la plus grande « erreur » réside dans la substitution du théocentrisme par l'anthropocentrisme, problème sur lequel l'auteur reviendra un chapitre plus loin où, après avoir inventorié les sources de l'utopie classique, il s'attaquera au statut dissident que l'utopie reçoit officiellement après le Concile de Trente. Ainsi, le chercheur rouvre le procès d'hétérodoxie intenté à ce genre pour montrer en quelle mesure la confiance absolue des utopistes dans la raison humaine a pu troubler à l'époque non seulement le système ecclésiastique, mais aussi le système politique et social. Par conséquent, il entend dresser la liste des

projets utopiques antichrétiens élaborés et suit leur prolifération, relève leur dominante (protestante, huguenote, déiste, libertine, matérialiste, athée, réformiste, révolutionnaire), sans laisser de côté les répercussions engendrées par la censure religieuse.

Un chapitre très épais et, à la limite, autonome à l'intérieur du volume, est dédié à la prohibition des déviances hétérodoxes dès la fin du XVI^e siècle. À cette occasion, Corin Braga refait l'histoire de la censure, s'arrêtant au point stratégique où celle-ci devient autocensure, puisque, à son avis, « ce n'est pas la censure directe, exercée par les autorités ecclésiastiques ou laïques qui a ruiné [...] l'imaginaire utopique, mais l'autocensure d'une classe d'auteurs qui ont adhéré, à l'encontre des valeurs humanistes, aux valeurs du christianisme orthodoxe redécouvert par la Réforme, la Contre-Réforme, le Puritanisme etc. » (p. 237). Il semblerait que, dans la même logique jungienne compensatoire, l'apparition de ces *eutopies* chrétiennes ait fini par stimuler des énergies contre-utopistes qui ont essayé de consolider sur terre non pas le paradis, mais l'enfer même. Avec Artus Thomas (*L'Isle des Hermaphrodites*, 1605) et Joseph Hall (*Mundus alter et idem*, 1605), jusqu'à Jonathan Swift et ses *Voyages de Gulliver* (1726), le rapport imposé par les humanistes de la Renaissance, entre la folie de la société conventionnelle et l'harmonie parfaite des cultures lointaines, se trouve inversé et l'imaginaire tératologique médiéval réinstauré. Sous la force coercitive de l'Église, les paradis païens et hérétiques sont remplacés donc par des mondes eutopiques orthodoxes qui génèrent à leur tour, suite à l'autocensure, la clôture du paradis terrestre et l'évolution dysphorique des utopies. Insistant dernièrement sur cet abandon (auto)conditionné du mythe édénique, Corin Braga

nous fait assister à la naissance de l'antiutopie classique, après en avoir brillamment examiné sa gestation.



CORINA BOLDEANU

CORIN BRAGA

Psihobiografii (Psychobiographies)

lași: Polirom, 2011

AN OVERVIEW of Corin Braga's academic studies will highlight, beyond all doubt, the outstanding value of three remarkable volumes that the scholar has conceived as parts of a unitary research project into the morphology of culture and the phenomenology of the imaginary. Written in French and published in Paris, they are, in the order of their publication, *Le Paradis interdit au Moyen Âge: La quête manquée de l'Eden oriental* (2004), then *La Quête manquée de l'Avalon occidentale: Le paradis interdit au Moyen Âge – 2* (2006) and, last but not least, *Du paradis perdu à l'antiutopie aux XVI^e–XVIII^e siècles* (2010). The aforementioned titles are self-explanatory in relation to their research topic, which focuses on the imaginary quest for terrestrial Paradises or for “enchanted” places during the Middle Ages, the Renaissance and the post-Renaissance periods. European “magical thinking” was configured by successive geographical assumptions (Oriental, then Occidental), which, according to the hermeneutic systematisations of the comparatist professor from Cluj, engendered complex representations of the fantastic worlds from beyond the borders of the known geography.

What is, however, the “enchanted” place sought after by the author of these studies himself? Is he, as a researcher, interested in mesmerising spaces only insofar as they represent the targets of quests undertaken by others? Does he probe into the nuclei of the dynamics registered by the imaginary merely from the perspective of an external observer? Journeys and pathways to *foreign* Edens (geographical, historical and literary)—are they all, and their systematisation, merely the occasion for a journey by proxy? Not at all. There is a space that the author visibly privileges, a spiritual and disciplinary Paradise on whose ground he moves not only with ease and lack of inhibitions, but with manifest delight. Corin Braga’s Avalon is *psychoanalysis*. This is the recurrent point of departure and arrival of the researcher’s scientific project. The introductory study to the critic’s recent volume, entitled *Psibobiografii* (318 pp.) shows this almost explicitly through its extensive and empathetic advocacy for this analytical perspective. His thesis is that the pre-Freudian history of introspective knowledge—grounded in Christian anthropology, in esoteric thought and literary-philosophical analysis—was short-circuited by the emergence of psychoanalysis, which changed the face of the world through the scientific legitimisation of psychological analysis. Of course, one must not forget that psychoanalysis was not the only one to bear the burden of this radical shift of episteme. An entire trend of thought from the second half of the nineteenth century and the early twentieth century was already at work, causing radical changes in the relationship between the subject and the world, not only in the field of fine arts, but at the level of the very “spirit of the time.” This meant that the world increasingly relinquished its pri-

vileged position as a *domain of definition* in favour of the subject, which progressively and ever more vigorously assumed a much-awaited centrality. The phenomenological postulates of world interpretation, the relativism of subjective views on matter, the changes in understanding the category of time through the Bergsonian concept of *duration* (which requires a qualitative rather than a quantitative assessment of the concept), to name just a few of the forms of theoretical representation that underwent epistemic mutations, all fully concurred to restructuring thought on the *subject*, the *object* and the *relation* between them. However, psychoanalysis remained a leading protagonist in this performance, despite all the scientific and terminological hesitations from its beginnings as a science, hesitations which Braga is by no means afraid to reveal. However, his excuse is very clearly formulated: “the significant paradox is that psychoanalysis ‘works’ *even though* and even *despite* the fact that the therapist’s theoretical assumptions are false.”

Further on, the importance of the legacy left by the original method—such as psychobiography or psycho-criticism—is highlighted; then, emphasis is placed upon myth analysis and myth criticism as methods inherited from Jungian analytical psychology. These are the very methods astutely used by the critic not only in his previous volumes, but also in the present study. I was saying earlier that Corin Braga’s Avalon is psychoanalysis and perhaps it is time I made a nuanced amendment to my statement: his Avalon is, in fact, the *psyche of the authors* he examines, which, with the aid of psychoanalytical tools and their offshoots, Braga explores with supreme and guilt-free hermeneutical pleasure. According to his own confession, his analyses go “from work to

author, in an endeavour to recover the individual's privacy in an age of dis-identification and mask-multiplication, to probe the depths in a world of sheer surfaces." We thus have confirmation of Corin Braga's (teleological) structural and methodological modernism. The book contains studies on Urmuz, Constantin Stere, Lucian Blaga, Leonid Dimov, Nichita Stănescu, Norman Manea, Jonathan Swift, Ernesto Sábato and Carlos Castaneda.

The study of Urmuz's personality and, implicitly, of his work generates a spectacular chapter, which discusses one of the most difficult writers in Romanian and world literature. The premise underlying this study goes beyond the thesis espoused by the classical studies on this author. Braga refuses the hypothesis of the absurd, invariably associated with Urmuz's work, proposing instead the theory of *paradox* as an organising scheme of the literary text. I agree with him wholeheartedly. There is at least one essential fact in the writer's literary biography that justifies such an assumption, namely, the famous chest of documents discovered after the writer's death, which contained almost exclusively various edited versions of his well-known texts. This corpus of materials evinces, above all, Urmuz's vocation as a *constructor* rather than merely his vocation of formal perfectionism. Furthermore, the idea of construction incontestably involves the presence of an architectural logic of the epic universe, albeit a paradoxical logic. In the absence of such a structuring *law*, any fictional universe is doomed to fall apart, failing the test of history. Confusing only at a first reading, Urmuz's anti-world speaks, as clearly as possible, about the *logic* of "anti," nay, even about the *metaphysics* of "anti" (which, *nota bene*, is not the same as "antimetaphysics,"

the latter implying the *absence* of metaphysics from the given universe). All these point to a colossal nostalgia for meaning and order in Urmuz's narrative cosmoid: a nostalgia arising from the definitive awareness of their *impossibility*. Returning to Corin Braga's essay, here are the lines that he follows: paralogic, angles of refraction, anamorphoses of the syntax of the real, algorithms for generating meaning, the "dystopian dialysis" of matter and characters, caricatured condensations, transfers, conversions, re-semantisations, etc. All these, according to Braga, are clues to the psychological profile of Demetrescu-Buzău the man. Ultimately, the "spiritual divide" of the *person* is translated into his work as a baroque parade of "consciousness *in a mirror*," which recuperates its identity through the fictional construct of the self, through the paper meta-being, through the *persona* named Urmuz.

Braga's studies on Leonid Dimov and Norman Manea share a common premise: the biographical traumas (of family and history) that underlie the construction of these authors' personalities. In Dimov's case, the initial rupture between "the level of the poet's genuine phantasms and the level of his poetic imagination," with obvious repercussions in the field of creative aesthetics; the question of Jewish identity and failed paternity, which are translated into the "Dimovian atheism and anti-spiritualism"; the dependence on the maternal *imago*, which, in the field of the poet's erotic relations, is translated into stunning, paralysing practices that are reminiscent of Anton Holban's works—all of the above are sublimated and resolved through poetry. As Corin Braga writes, "by practising Barbian intellectual *exhaustia*, the poet introduces a refrigerant law into the chaotic magma of the unconscious, which freezes and orders

the elemental movement” of the writer’s individual psyche. As regards Norman Manea, his Jewish identity and early internment camp experience, the traumatic period of totalitarian communism and, finally, the euphoric though “conceptual” disenchantment after his departure to the West make his novels *quasi-fictional* documents. “Norman Manea’s fiction,” Braga concludes, “is a sample . . . of the aesthetic accomplishment of evasion (understood as social behaviour),” an instance of writing that “does not respond to the imperatives of clarity and intelligibility because the author prefers organic forms to geometric architecture.” The individual psychological model and the aesthetic and structural choices in Norman Manea’s works are highlighted by the psycho-biographical analysis of the documentary nature of his novels.

In the field of world literature, Braga’s analysis of Ernesto Sábato represents a psycho-critical study, in the manner of Charles Mauron, which uncovers the *personal myth* of the Argentine writer. *Report on the Blind*, with all its series of adjacent motifs (the Oedipus complex, the underground, the cellar, the evil demiurge, the black sun, the “millennial sleep,” the prostitute, the great incestuous goddess, alterity as a symbolic representation of the unconscious, etc.) turns Sábato’s novels into a mirror that reveals “the process of fantasy materialisation and of the author’s split identity.” The chapter dedicated to Carlos Castaneda aims to reconcile the opposites in an author-related dispute, which Corin Braga sees as a counterproductive “strait,” bordered by scientific scepticism, on the one hand, and by religious fanaticism, on the other. This is not incidental, since the Peruvian writer sparked a vivid and violent international controversy with his writings on

shamanism. The researcher invokes multiple methods, such as “reception theory, phenomenological anthropology, *emic* ethno-methodologies and studies, psychoanalysis, the theory of fictional worlds and the ‘make-believe/make-belief’ dramatic theory.” Procedurally, the psycho-biographical analysis distinguishes between the scientific ethnological and anthropological function of Castaneda’s writings and their social-spiritual function, which generated a major sectarian movement. Braga sees a form of *postmodern shamanism* in Castaneda’s theories; this he relates to the fictional construction of the real, which is characteristic of the contemporary world, and to the psychoanalytical postulate of the *return of the repressed*, as a result of man’s eternal metaphysical complex. “Castaneda’s books,” the analyst contends, “are like litmus paper for the schizoid fault that grinds away at modern man. The final cause of this traumatism is probably the fact that scientism and positivism have left us with no defence against death anxiety. Since the moment it voided transcendence and repudiated the afterworld, modernity has never been able to find an acceptable affective and symbolic solution for the fear of nothingness. However, the promise . . . Castaneda makes is that of a transcendence of death through access to a state of hyper-consciousness, through the ignition of an ‘inner fire.’ Like all religions, postmodern shamanism . . . also brings forth the ‘Annunciation’ of the possibility to avoid death.”

This is more than a conclusion on how Castaneda should be seen/read. What is equally formulated here is the researcher’s imaginary projection of the spiritual and mental configuration of contemporary society. The *religious* success of postmodern

shamanism reflects an irrepressible need, it seems, for “re-enchanting” the world. Might this be the next subject of Braga’s writings? One thing is certain: one could bet without hesitation on the researcher’s inexhaustible energy resources in the field of the systematic hermeneutics of imaginary constructs. His texts generously lend themselves to both a scientific and an ingenuous reading, which closely follows the emotional rhythm of the interpretative “narrative.”



CĂLIN TEUTIȘAN

MARTA PETREU

Filosofia lui Caragiale

(La Philosophie de Caragiale)
Iași, Polirom, 2012

L00 ANS après la mort de I. L. Caragiale et 160 ans après sa naissance, les Éditions Polirom publient dans la série d’auteur Marta Petreu la seconde édition du volume *La Philosophie de Caragiale*. Le volume réunit plusieurs études et essais qui se proposent et réussissent, au bout d’une démonstration menée avec ingéniosité, charme et habileté, à répondre à la question : Caragiale est-il un philosophe ? Après confrontation avec la définition principale du dictionnaire, l’œuvre de Caragiale ne semble pas, à premier vue, offrir les éléments qui justifient une telle qualification. Mais Marta Petreu précise au début de sa démarche l’acception qu’elle donne à la notion de philosophie : « pas une grandiose construction systématique, pas un docte discours universitaire, mais ce que l’on comprenait par cela à l’origine : une réflexion générale, même fulgurante, sur ce qui est, une recherche de

sens, pas une possession de certitudes » (p. 13). En ce sens, Caragiale se révèle à l’auteur comme un philosophe et un théoricien aussi important qu’il l’est comme dramaturge et prosateur.

Dans le premier chapitre, « Fichier de philosophes », Marta Petreu soumet à une analyse attentive l’œuvre littéraire et épistolaire de l’écrivain, découvrant ainsi entre quarante et cinquante noms de philosophes évoqués par l’auteur des *Moments*. Parmi ceux-ci : Heine, Machiavel, Voltaire, Aristote, Schopenhauer etc. ; la majorité des noms font partie de la modernité et de la contemporanéité de Caragiale. Celui-ci, constate Marta Petreu, a eu aussi des antipathies philosophiques : Kant, traité sans ménagements par Caragiale ou par ses personnages. Les sources de ces références sont le dictionnaire Larousse, la presse (roumaine ou étrangère) et les conversations avec les amis cultivés (il n’y a pas pour Caragiale l’évidence de lectures philosophiques au vrai sens du mot). La conclusion de Marta Petreu est que l’écrivain a utilisé les noms des philosophes « pour caractériser les personnages ou les situations conformément à une intentionnalité précise » (p. 25) et non pas pour décorer son œuvre.

En 1896, Caragiale dirige le supplément *L’Époque littéraire*. En cette qualité, il sollicite C. Rădulescu-Motru pour une collaboration. Le résultat en est une série de neuf articles sur Nietzsche, réunis, la même année, dans le volume *F. W. Nietzsche. Sa vie et sa philosophie*. Caragiale, qui savourait les idées de Nietzsche, a donc eu un rôle décisif dans l’introduction de celles-ci dans le circuit culturel roumain, comme le démontre Marta Petreu dans le chapitre « Un livre pour monsieur Caragiale ».

L’ample étude « Dictionnaire de caragialismes » analyse le mécanisme générateur du caragialisme, partant de la constatation

que les personnages de Caragiale parlent et argumentent d'une manière profondément défectueuse. L'auteur identifie dans l'œuvre de Caragiale tous les six paralogismes linguistiques analysés par Aristote dans *Les Réfutations sophistiques*. L'écrivain n'utilise pas la logique à la manière de Lewis Carroll ou d'Eugène Ionesco et n'est pas un sophiste dans ses textes théoriques ou dans la correspondance ; il utilise les paralogismes et l'anamorphose logique seulement dans son œuvre littéraire, pour caractériser ses personnages.

L'étude qui donne le titre du volume met en évidence les éléments d'une sommaire théorie de la connaissance dans l'œuvre de Caragiale. Pour Caragiale, la connaissance est la destinée même de l'homme. Dans un article de 1896, il s'imagine l'âme humaine comme un miroir sphérique ou comme une goutte de rosée réfléchissante : « Autant de gouttes de rosée entre le ciel et la terre, autant de miroirs mouvants et autant de cieux ; de même, autant d'hommes, autant d'âmes et toujours autant de mondes » (p. 115). Cette splendide monadologie de Caragiale nous démontre, affirme Marta Petreu, que Caragiale ne manquait ni de vision philosophique, ni de capacité théorique, mais seulement de langage technique, conceptuel. Dans le même article, Caragiale esquisse aussi son ontologie, essayant de créer aussi des concepts adéquats. Pour lui, le monde infini est scindé en « le grand infini », l'univers, et « le petit infini », l'homme doué d'âme et de conscience. En concevant l'univers sans limites et sphérique, l'écrivain rejoint la philosophie antique (Platon). L'image que se fait Caragiale de l'existence est moderne, influencée par les connaissances de l'écrivain sur les dernières découvertes scientifiques. Sa vision est éclectique, de facture schopenhauerienne. Marta Petreu identifie aussi

les éléments d'une philosophie social-politique de Caragiale, toujours appliquée à une étude de cas : la Roumanie et ses réalités. Par la suite l'auteur synthétise la théorie des formes sans fond de Maiorescu ; Caragiale les critiquera beaucoup plus drastiquement, diagnostiquant l'anormalité existante dans la société contemporaine de l'époque, où l'État était devenu « fond » et la société « forme ». Caragiale ironise la dichotomie formes-fond et la politique culturelle de l'État roumain sans proposer de solution. Ce point de vue, manquant de vision de la réalité, sera une constante de l'écrivain, conclut Marta Petreu. Un sous-chapitre du livre est consacré à la position de Caragiale vis-à-vis de la révolte de 1907 ; dans sa correspondance et dans l'article « 1907 ; du printemps jusqu'à l'automne », l'écrivain propose des solutions d'essence démocratique et européenne : la réforme agraire et le suffrage universel. L'article cité représente un tournant dans le devenir de Caragiale, par lequel il se radicalise et se sépare des idées du cercle « Junimea », s'avérant à la fois un penseur occidentalisé. Caragiale a eu aussi des préoccupations d'esthétique, s'occupant de l'esthétique de l'œuvre, de la création et de la réception, dans ses articles et dans sa correspondance.

À la fin du volume, Marta Petreu situe Caragiale sur la ligne de développements ultérieurs de la philosophie roumaine (Petrovici, Bлага, Vulcănescu), le rattachant à une série philosophique nombreuse : Drăghicescu, Rădulescu-Motru, Lovinescu, Cioran.

Le volume est complété d'une série de savoureuses « Thèses non finies ». Marta Petreu avoue que le seul écrivain roumain qui l'intimide est précisément Caragiale : « Son intelligence est tissée dans chaque détail de ses textes – et à cause de cela je sens que lui, en fait, il m'échappe » (p. 223).

Dans notre opinion, Marta Petreu a opposé à Caragiale une intelligence à la mesure de celui-ci, qui lui a permis de mettre en relief des aspects fascinants de son œuvre.

La Philosophie de Caragiale s'achève par un « Portrait dans les miroirs » : Caragiale dans les témoignages de ses contemporains ; ce portrait est doublé d'un plaidoyer de l'auteur en faveur du grand classique.

Fruit d'une lecture extrêmement minutieuse de l'œuvre de Caragiale, bénéficiant du talent analytique et du style captivant dont Marta Petreu a fait preuve dans ses volumes théoriques antérieurs, *La Philosophie de Caragiale* offre, d'une perspective inédite, une nouvelle dimension du grand écrivain, étant une lecture indispensable pour tous ceux qui l'aiment.



LETIȚIA ÎLEA

PAUL CERNAT

Avangarda românească și complexul periferiei. Primul val
(L'Avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie. La première vague)
Bucarest, Cartea Românească, 2007

L'ÉTUDE (AUX origines, une thèse de doctorat) représente une synthèse d'histoire littéraire du phénomène de l'avant-garde, signée par un jeune spécialiste du domaine, ayant reçu ses lettres d'excellence auparavant, surtout pour son activité de chroniqueur littéraire. Le présent ouvrage vise – comme le souligne aussi son sous-titre – seulement « la première vague » de l'avant-garde ; l'auteur opère un « découpage en étapes » de la « trilogie » de l'avant-garde historique roumaine : il

y est donc question de la période 1908-1930.

L'horizon critique roumain de la réception des avant-gardes est compliqué de par son insertion dans un contexte historique qui fait violence à l'esprit libre et à la réflexion critique sur les idéologies. Le grand mérite de Paul Cernat est, dans ce contexte, celui de réaliser à la fois une « biographie interne » et une « biographie externe » de l'avant-garde roumaine. Cernat « explore » ce phénomène en y construisant des structures d'approche symétriques, qui balancent le poids de l'élément national et celui de l'élément étranger ; ces analogies sanctionnent parfois le décalage roumain par rapport à l'Occident, les explications de Cernat ne dépassant pas le sens commun de la critique qui le précède à écrire l'histoire des mouvements littéraires roumains : l'Occident avait de son côté l'avance de la modernité industrielle, tandis que la Roumanie demeurait un État agraire. Cette contextualisation défavorable pour l'histoire littéraire roumaine est compensée, par ailleurs, dans la même logique, à l'aide d'exemples qui mettent en évidence le fait que le mouvement de l'avant-garde, bien que concrétisé en Occident, a été pensé pour la première fois en Roumanie. C'est donc la primauté du phénomène roumain que Paul Cernat veut souligner dans ses pages. Dans ce sens, il propose plusieurs stratégies de récupérer les noms des écrivains roumains qui ont joué un rôle très important dans l'avant-garde. Il ne souligne pas seulement les noms très connus du phénomène de l'avant-garde roumaine (Ion Vinea, Marcel Iancu/Janco, etc.), mais il prend bien soin de récupérer les acteurs « secondaires » du phénomène : Alexandru Bogdan-Pitești, Jacques G. Costin, Th. Cornel, Lucian Boz et d'autres.

L'ouvrage comprend treize chapitres, dont certains ont l'aspect de petites monographies. D'autres chapitres représentent de vraies études de cas. On retient surtout le chapitre XII (« La réception de l'avant-garde roumaine par la critique moderne. Les brèches de l'entre-deux-guerres ») comme une étude originale de métacritique. Paul Cernat analyse les études de certains critiques actuels et de l'époque pour avoir une vision à la fois panoramique et détaillée du phénomène. Le chercheur attire l'attention sur les approximations théoriques énoncées indirectement par Perpessicius, le critique qui, apparemment, avait été le plus favorable aux avant-gardistes. Cernat dénonce Perpessicius par son éclectisme impressionniste, tandis que L. Boz reste le critique préféré. L'intérêt du critique pour Lucian Boz est l'effet d'une réverbération d'Urmuz, à qui l'auteur de *L'Avant-garde roumaine...* dédie un « livre à l'intérieur d'un livre ». En fait, en soutenant la critique de Boz, Cernat relève l'importance d'Urmuz, Boz ayant été « le premier critique autochtone à voir en Urmuz un créateur de première qualité ». Dans ce sens, on souligne le dernier chapitre, dédié à Urmuz et à sa réception critique, où Paul Cernat ressent encore une fois la nécessité de plaider pour une primauté historique du phénomène avant-gardiste roumain.

L'un des aspects les plus attractifs de l'étude de Paul Cernat le représente la manière dont l'auteur récupère les textes des périodiques. Il met l'accent sur l'esthétisme roumain, en travaillant toujours avec les textes des journaux de l'époque, qu'il cite et qu'il met au premier plan. D'ailleurs, Paul Cernat est aussi l'auteur du volume monographique « *Contimporanul* ». *Istoria unei reviste de avangardă* (« Le Contemporain ». L'histoire d'une revue d'avant-garde), en

y utilisant avec beaucoup de dextérité de fragments de textes ou de textes entiers qui soutiennent une interprétation paradoxale selon laquelle la société (de l'avant-garde) roumaine développe une crise identitaire même sur le mirage du centre et c'est toujours elle qui a la volonté de surmonter cette crise et de signaler que le marginal peut devenir centre.

L'étude *L'Avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie*, ayant l'enjeu de suivre le processus de légitimation de l'avant-garde roumaine, chez soi, aussi bien qu'à l'étranger, propose une approche nouvelle de ce sujet, en soulignant le paradoxe marginal-centre et qui décèle, dès le titre, l'existence de deux niveaux de lecture : le premier, celui du sens propre et du fil « rouge » de l'ouvrage, se réfère au fait que dans la culture roumaine il y a toujours eu un complexe de la périphérie, du décalage temporel, du manque du synchronisme avec l'Occident, chose qui a attiré une littérature marginale ; le second niveau, celui du sens figuré, ironique et concernant tous les éléments subsidiaires, accentue le phénomène de l'avant-garde comme initiative, comme primauté roumaine, c'est-à-dire qu'il transforme le complexe de la périphérie en complexe de supériorité par rapport au paysage balkanique et travaille à la transformation du marginal en centre. Par cette double clef d'interprétation, *L'Avant-garde roumaine et le complexe de la périphérie* entre dans le paysage de la critique comme un ouvrage de référence, offrant aux lecteurs un panorama historique et un fondement théorique du mouvement en discussion.



MIRELA BĂLAȘ TOMOIAGĂ

CRISTIAN VASILE
**Literatura și artele în România
comunistă, 1948-1953**

 (La Littérature et les arts dans la
Roumanie communiste, 1948-1953)
Bucarest, Humanitas, 2010

PARU SOUS le sigle de l'Institut pour l'Investigation des Crimes du Communisme et la Mémoire de l'Exil Roumain, le volume de Cristian Vasile, jeune chercheur à l'Institut d'Histoire Nicolae Iorga de Bucarest, renoue avec une démarche historiographique antérieure, publiée par l'auteur en 2008 (avec Vladimir Tismăneanu). Consécutif à une étude dédiée entièrement à la biographie d'un « dictateur culturel » réputé (Leonte Răutu), *Literatura și artele în România comunistă* élargit considérablement le champ d'analyse de l'historien, afin de mettre à nu la nature tentaculaire de la politique culturelle communiste en Roumanie entre 1948 et 1953, années d'intense stalinisation. En vue de cela, la période pré-stalinienne de 1944-1947 reçoit une attention accrue, car elle éclaire le mécanisme « des petits pas » qui assure la transition vers un régime totalitaire, qui allait s'emparer de tous les niveaux de la vie culturelle : littérature, théâtre, beaux-arts, cinéma, enseignement.

Pour relever la conversion structurelle de toutes ces aires de la culture roumaine sous la pression exercée à travers des changements institutionnels, le chercheur exploite des sources récemment déclassifiées, tels les documents de la Section de Propagande et Agitation du Comité Central du Parti Communiste Roumain, qu'il reproduit avec la déférence circonspecte de l'intermédiaire avisé. En conséquence, le dis-

cours maintient constamment un ton neutre visant à l'objectivité, même là où l'on recourt aux mémoires ou à la littérature de spécialité. Pourtant, malgré ce déficit volontaire d'interprétation, le livre réussit à bien restituer l'ambiance de l'époque, avec l'extension de l'autorité censoriale et de la propagande dans tous les secteurs de l'art.

Le premier chapitre, consacré aux aspects organisationnels et transformationnels du Ministère de l'Art depuis 1946 jusqu'en 1953, rend compte justement de ce processus de métamorphose qualitative dans le domaine culturel duquel les activités intellectuelles spontanées et la liberté esthétique de *l'art pour l'art* seront brutalement renvoyées. Se greffant sur le schéma évolutif de cette partie introductive qui expose le travail idéologique et fournit les outils nécessaires à une compréhension adéquate du combat anti-intellectuel, les chapitres suivants ne font que reprendre, en particulier, le thème de cet épouvantable détournement culturel opéré par le politique. Ainsi, les six sections suivantes – sur la littérature du réalisme socialiste, sur le théâtre dans les premières années du régime, sur les beaux-arts durant le stalinisme intégral, sur la création musicale, sur la cinématographie et, finalement, sur l'enseignement – partagent une même structure de l'analyse, pour ce qui est des règles imposées, les influences subies et les paradoxes surmontés par les artistes. Pour les écrivains, autant que pour les autres « camarades », la dévotion face au parti devient une condition *sine qua non* de l'existence non seulement artistique, mais aussi biographique. La loi « esthétique » du réalisme socialiste doit forcément remplacer toute forme de création gratuite, jugée dorénavant comme une déviation cosmopolite. La littérature sera donc asservie aux idéaux politiques, voire à l'idéal unique,

ayant comme but de liquider toute trace de plaie sociale héritée du système capitaliste, le théâtre servira d'exercice de formation du « goût » idéologique, les productions cinématographiques renforceront la conscience communiste des citoyens et ainsi de suite. Grâce à son appareil institutionnel, le montre Cristian Vasile, le pouvoir atteindra rapidement ces visées, puisque la peur et les ambitions sociales finiront par étouffer l'élan de la résistance intellectuelle.

Ce phénomène extraordinaire de violation culturelle devient visible à travers toutes ses étapes (manipulation « délicate » des artistes, menaces incisives, épurations, remplacements immédiats des « factieux ») et, surtout, dans tous ses paradoxes, car l'ironie de situation est présente à travers cette narration historiographique par une de ses images les plus convaincantes : celle du *trom-*

peur trompé ou, plus assimilable au système communiste, celle du *traître trahi*. La même ironie s'applique à la critique d'art réalisée « brillamment » par des paysans et des ouvriers appliqués ou à l'industrie cinématographique autochtone, dont les productions se font réviser (et parfois sacrifier) d'un an à l'autre, à cause des jeux d'alliance qui ne cessent de changer. Pour cette dernière raison, au bout de cette incursion dans les scénarios préparés par le régime communiste à la culture roumaine des années cinquante, subsiste la mise en scène, ce qui signifie que, si le but de ce volume était, comme l'avoue l'auteur, de décrire le *processus* d'imposition d'une nouvelle culture, l'objectif a été atteint.



CORINA BOLDEANU