

## Paul Goma: Le Calidor – Acasarabia utopique entre Chaos et Cosmos

Mariana PASINCOVSCHI\*

**Key-words:** *literariness, original esthetics, childhood, refuge, poeticity, carnival, Chaos, Cosmos*

En montrant l'origine du roman des espèces « inférieures », « non-conformistes », opposées à la fixité et à l'isolement de la sphère dominante de la société, M. Bakhtine entreprend une étude sur la genèse du roman, en révélant les « deux lignes stylistiques » dans le développement de ce genre : il s'agit du « roman sophistique », qui a influencé les espèces « supérieures » de la prose, et « la satire antique », qui a influencé les espèces « inférieures » – « ici, on exerce un 'scepticisme radical' envers les mots 'sérieux', 'littéraire', 'correct', ou envers les mots 'autoritaire', 'solennel', 'pathétique', qui seront déformés, taquinés, dégradés dans le langage du bouffon, du fou, du picaro, ces personnages et images représentant – selon une autre affirmation – 'le berceau du roman européen moderne' » (Bakhtin, *Probleme de literatură și estetică*, apud Vasile 1997 : 20).

En distinguant, dans le cadre de la version dialogique – de *poétique historique* – deux lignes de premier plan dans le développement du roman européen: ayant l'origine dans l'*épopée* et dans la *satire ménippée*, M. Bakhtine considère que la source génétique du roman c'est la *ménippée*, qui descend des genres hybrides du « sérieux-hilaire », en établissant une nouvelle direction du roman européen, le *carnavalesque*. C'est de même pour l'origine des romans autobiographiques, le répertoire carnavalesque montrant une autre facette de l'autobiographie, en la transformant en biographie, en révélant ses inhibitions et en la montrant dans son état primaire, dans l'espace de son intimité.

Le roman de Paul Goma s'intègre dans la sphère d'un tel tableau de la littérature européenne. Grâce à l'appartenance à un système, l'œuvre conserve son *individualité*. L'auteur se sert d'un discours inapproprié, doublé d'opacité, en corrélation avec le principe « l'art naît là où la communication se brise » (Lefebvre 1971 : 27). Sans vouloir photographier une réalité préexistante, la littérature de Paul Goma incarne une nostalgie qui reflète ses obsessions, en nous obligeant à inventer ce qui nous donne à voir et à sentir. Privé de liberté, l'auteur investit l'œuvre de la nostalgie d'une liberté totale, d'où il peut partir et où il peut revenir « à la main, de,

---

\* L'Université „Ștefan cel Mare”, Suceava, Roumanie.

en, vers le calidor de la maison de Mana : le nombril de la terre. L'axe du monde » (Goma 2004 : 6).

Depuis le *pré-aller* (ce « prologue suggestif », selon Nicolae Oprea), l'auteur, en localisant son paradis dans le foyer parental de Bessarabie, ressent le besoin de nous expliquer le titre de son œuvre. Étymologiquement parlant, *calidor* serait un parent du *corridor* Français, devenu *karidor* en russe et adouci par la prononciation moldave. Il devient, ainsi, un terme spécifique pour la Bessarabie, préféré aux slavismes paysans « prispă » (porche), « pridvor » et au turquisme « cerdac ». Au-delà de cette explication étymologique, Paul Goma attribue au *Calidor* une signification symbolique : « *Calidor*, c'est-à-dire, *belle-nostalgie* », en collant le grec *kali* au roumain *dor*, en le transformant dans le symbole d'un espace privilégié, capable de donner vie au passé. En choisissant ce mot qui résume presque toutes les directions possibles de l'individualité roumaine (le mot particulier roumain *dor* réunit en soi la nostalgie, la lumière, l'espoir, la patrie, les ancêtres, l'amour, la nature), l'auteur dote son œuvre avec les puissances de la sagesse de l'équilibre, en tempérant le titanisme, mais arrêtant aussi le glissement en irrationalisme. En étant le point de départ, aussi bien que le point d'arrivée, le *Calidor* situe l'enfant-témoin à la proximité du réel, en veillant, de la galerie de la maison paysanne et de la hauteur de « la cheville », le mouvement du monde ».

Ce sont ces catégories, *le mouvement, la transformation, l'unité*, qui deviennent essentielles dans la vision carnavalesque et celle rabelaisienne sur l'existence. Mais qu'entend Bakhtine par « carnaval » ou « culture populaire du rire »?

Inspiré par les catégories spatio-temporelles transcendantales de la philosophie de Kant, Bakhtine reprend de la physique le terme *chronotope*, en l'adoptant au sens métaphorique pour définir l'image spatio-temporelle par laquelle l'homme est représenté dans la littérature. En analysant plusieurs chronotopes, le critique s'arrête à un qu'il juge d'une « haute intensité émotionnelle et de valeur » : le *seuil*, qui est aussi associée au thème de la réunion, mais son achèvement substantiel est le chronotope de la *crise* et du *détour* dans la vie. En découvrir, chez Dostoïevski, des chronotopes voisins au seuil comme l'escalier, la salle d'attente et le *corridor*, mais aussi d'autres chronotopes qui les continuent. M. Bakhtine note qu'ils sont les principaux lieux d'action dans l'œuvre, les lieux où se passent les événements des crises, des chutes, des renaissances, des renouvellements, des décisions qui déterminent la vie de l'homme, ces moments appartenant à un moment spécifique du *mystère* et du *carnaval*.

C'est de même avec le roman de Paul Goma. Devenue un moyen de révéler l'idéologique ou l'imaginaire, son œuvre est ce « il aurait plus envie de rêver sa vie que de la vivre » de Proust, mais la rêver et l'embrasser seulement dans ses écrits. Le sujet, la réalité représentée, n'est qu'un prétexte, l'essentiel étant à l'abri de sa « forme », dans la composition et le travail du discours, dans « la fiction brumeuse qui est le calidor de la maison de Mana » (Sălcudeanu 2003 : 106).

En prêtant une attention particulière au mot, l'auteur construit sa maison archétypale, une maison faite « avec mes mains, une maison – des mots » (Goma 2004 : 21), le mot étant le commencement de toutes les choses. Sans en faire des caractérisations directes et des descriptions, Paul Goma emploie les éléments de la

connaissance sensorielle, en envoyant, d'une manière implicite, à la « connaissance par les sens » :

«Du calidor, je vois bien ma mère, dans la maison, derrière moi. Je la sens caressant une fois, encore une fois cette chose-là, sortie des bagages et mise à sa place (Goma 2004 : 266).

« Sentir énormément et voir monstrueusement, n'est-ce pas la littérature? » (Sălcudeanu 2003 : 107), demande Nicoleta Sălcudeanu, en se référant à la sensorialité exacerbée qu'on emploie pour tâter le monde de l'univers de Paul Goma. Comme la vue est notre sens fondamental, le verbe *voir* exige, en même temps, une ontologie, comme valeur pertinente, dans la mesure où Tudor Arghezi voulait *tâter*, c'est-à-dire, « connaître » et crier : « *Ça existe!* ».

En plus de ce *chronotope du calidor*, on pourrait parler, dans l'œuvre de Paul Goma, du *chronotope de la nature*, du *chronotope familial-idyllique*, du *chronotope du temps* et de *l'espace biographique* et, enfin, du *chronotope de la route*. Étant des centres autour desquels les principaux événements du sujet du roman sont organisés, ces chronotopes constituent le point de départ de l'œuvre, en parfaite continuité avec les écrits de plus tard. En suivant *le chronotope de la route* comme pivot du roman *Le Calidor*, nous constatons que celui-ci n'est que le début d'une route, un *art de l'évasion* qui résonnera dans d'autres romans de ce cycle, tous les aspects étant « vus » et « sentis », d'une manière rétrospective, du calidor : il s'agit de l'évasion décrite dans le premier chapitre, *La Maison*, lorsque la mère sort dehors « des choses déballées, non envalisées, non en... rien », et le père « fait un petit détour », l'évasion de ma mère sur le vélo volé pendant la nuit de Chiștelnița, l'arrivée des enseignantes, toujours sur le vélo, à Mana, la déportation de mon père en Sibérie, l'escapade dans les bois, puis à Camincea et la fuite sans fin. En traversant, premièrement, le pays natal, la route est en mesure de révéler *la diversité sociale et historique* de ce pays, diversité que Paul Goma rapporte à Mana, en limitant l'univers à un cercle étroit de personnes proches, en révélant ainsi l'unité idyllique de l'endroit, en confondant, cependant, l'histoire des malheurs d'une famille avec l'histoire des malheurs d'un pays.

Tout comme pour « le Grec de l'époque classique, toute existence était *visible* et *audible* » (Bakhtine 1982 : 351), en vivant *entièrement dehors*, de même ici, en vivant dans un espace où *Le Calidor* devient une constance à valeur de *axis mundi*, l'autobiographie perd son statut intime, seulement l'extériorisation et le désir ardent de faire connaissance étant visibles. C'est de là que ses pérégrinations à travers le monde ont commencé, c'est ici que les retours spirituels à l'origine et aux sources se sont passés, la maison de Mana incarnant le monde idyllique de l'univers de Paul Goma.

Au-delà de l'espace terrestre, en haussant l'œuvre « ... pas seulement d'un mètre et demi au-dessus de la cour. Mais suspendue. Comme Les Jardins » (Goma 2004 : 20), l'auteur se situe entièrement dans un dehors de proximité, en jugeant les choses de loin, « avec la possibilité de se regarder – en tant qu'individu et en tant que représentant de la nation – librement et lucidement » (Podoabă 2007 : 83). Par ailleurs, Virgile Podoabă poursuit :

[...] le renouvellement tant désiré de la littérature roumaine de chez nous ne se produira qu'en conquérant cette dimension : l'exil. Je suis porté à croire que la

littérature roumaine ne se renouvellera pas vraiment jusqu'à ce que nous ayons tous une conscience d'exilés! (Podoabă 2007 : 83).

En revenant à l'autobiographie de Paul Goma, nous voyons que, loin d'être, comme Philippe Lejeune écrit, seulement « un contrat d'identité » de l'auteur avec soi-même, elle est aussi, « sous forme fatale, un contrat avec l'histoire accompagnant toujours le soi-même » (Simion 2002 : 29). Sous forme fatale, c'est cette dimension qui, en envahissant l'espace mythique du récit dans lequel –

les hectares se reposent, la nuit d'été a l'odeur de foin sec (et arrosé par la rosée), de chrysanthème et de Reine et de la nuit..., les abricots tombent des abricotiers comme des plombs, mais jaunes, jaunes et tachés de roussure. Lorsque la Dame empoigne le tronc d'un côté et ma mère de l'autre côté et commencent, toutes les deux, à le secouer, le jaune coule, se déplace, du haut, du rond, en bas, dans l'herbe, sur le plat... lorsque le ruban de la fille est bleu verdâtre, la pile de foin est jouflue et *bienparfumodorée* et on sait l'odeur du Paradis : comme les collines de Mana quand les vignes sont en fleurs... (Goma 2004 : 27, 33, 87, 91, 96, 262)

– transforme les choses de l'idyllique, du carnavalesque, de l'atemporel dans un *réalisme grotesque*,

assiégé par les vagues d'une histoire dont le concrétisme ne produit que l'isolement et la mort : l'occupation de la Bessarabie par la Russie en 1940, suivie d'un retour très court des autorités roumaines et du départ en exil de la famille, donne au narrateur l'occasion de faire, par la voix du professeur Goma, des excursions historiques et essayistes qui rappellent les pleurs du chroniqueur, sur le fond duquel le dernier Noël de Bessarabie [...] apparaît comme une dernière lumière sur une carte progressivement engloutie par les ténèbres de l'histoire (Simon 2005 : 382–383).

On pourrait dire, en rapportant la déclaration à l'ensemble de l'œuvre du romancier, que, dans le cas de Paul Goma, il s'agit, comme l'explique et justifie sa théorie N. Leiderman (2002), d'un mélange du *Chaos* avec le *Cosmos* – « *Хаосογραφου* » u « *Κοσμογραφου* » (Leiderman 2002 : 10).

En essayant de trouver la place de la littérature du XXe siècle dans la diachronie des coordonnées historiques et littéraires, en se demandant si c'est juste un « morceau » du processus de création, confortablement assise dans la chronologie des frontières, ou une partie importante du système diachronique, Leiderman révèle deux types de culture: celle *classique* et celle *néoclassique* ou *moderne*. Quelle en est la différence?

En considérant que toute œuvre littéraire vise à construire un univers fini et original du monde, portant, en ce sens, une certaine mythologie, chaque structure mythologique apparaît de la défaite du Chaos et l'instauration de l'ordre général ou du Cosmos.

En se référant à la culture *classique*, Leiderman estime que les réalisations artistiques de ce type, en commençant par les contes et en finissant (au moins dans la littérature russe) par le réalisme de Tolstoï et de ses prédécesseurs, sont orientés vers une harmonie entre l'homme et la nature, il y ayant, chaque fois, le modèle de l'ordre universel, c'est-à-dire le *Cosmos*, symbole du ciel et de la terre, de la lumière, de la cyclicité de la nature, des étoiles, symbole du foyer et de l'amour. Leiderman croit que chacun des courants de la Nouvelle époque – le classicisme, le

romantisme, le réalisme – ont créé leur propre invariante relative au *Cosmos*, invariante matérialisée dans de nombreuses variantes artistiques.

Quant au nouveau type de culture apparu à la fin du XIXe siècle, appelé modernisme, le théoricien estime que celui-ci est né premièrement de la non-confiance dans l'acquisition de l'harmonie universelle, le modernisme, puis l'avant-garde et le postmodernisme, se dirigeant non vers une victoire du Cosmos sur le Chaos, mais au contraire, vers la poéticité et l'orientation vers le Chaos comme forme indispensable et universelle de l'existence. En se référant au Chaos dans le continuum littéraire, Leiderman parle de l'utilisation de cette notion comme métaphore du modèle universel de construction de l'univers, qui tend vers les formes les plus novatrices de la conscience artistique. L'opposition Chaos/ Cosmos réside donc dans la construction de toute activité esthétique qui se manifeste par d'autres oppositions à des époques différentes : périphérie/ centre, paradis/ enfer, concret/ abstrait, etc.

Par conséquent, dans le cadre du modernisme, la relation avec le Chaos est, pour la première fois, reconnue comme *squelette* de la création et vue comme sujet central de celle-ci. Ayant une importance majeure dans le processus artistique du XXe siècle, le modernisme a réalisé une révision du système entier des valeurs spirituelles, en donnant une impulsion considérable au renouvellement de la conscience artistique. En refusant l'espoir de trouver l'harmonie dans le monde concret, celui-ci n'a pas renoncé à la soif d'harmonie, en incarnant son élan dans le monde du Chaos comme une *moins-harmonie*, en témoignant sur la nécessité de se déplacer *per realia ad realiora*.

Nous sommes donc en présence d'une interaction entre le système classique et celui moderne, entre le Cosmos et le Chaos, interaction visible, en outre, dans les œuvres de nombreux auteurs de valeur. Contrairement au postmodernisme qui permet un compromis avec le chaos, le postréalisme est caractérisé par la lutte contre celui-ci, la question sur la structure du nouveau concept de ce binôme restant toujours ouverte.

En revenant à l'œuvre de Paul Goma, nous pouvons voir, comme nous l'avons déjà dit, une combinaison entre le Chaos et le Cosmos, en partant du statut de l'exil de l'auteur, situé dans le monde du Chaos, en passant par les œuvres de début appartenant à la même dimension, et jusqu'aux projections mirifiques des œuvres de maturité situées dans le monde du Cosmos. En même temps avec les journaux, on assiste au retour à la dimension de l'enfer, de la non-communication à laquelle la société le soumet, en l'obligeant à suivre le traumatisme existentiel, « les seuls paradis étant ceux perdu », comme le dit Camus.

Du point de vue schillérien, nous devons souligner, tout comme Vasile Morar, que « l'homme est *maîtrisé* dans son état physique, *auto-dominé* dans son état moral et *libre* seulement dans son état esthétique » (Morar 2004 : 28). Cette liberté, entièrement assumée dans le roman *Le Calidor*, donne l'occasion à l'écrivain d'observer, à travers la langue, les cordes les plus sensibles de la vie, dramatique et non seulement, en passant par le *eros* des souvenirs, en se focalisant sur les projections utopiques, en construisant un cosmos de mots (ici, nous ne devons pas oublier que « l'utopisme et l'esthétique sont coordonnés, en se supposant et en se soutenant mutuellement » (Morar 2004 : 26) :

La langue n'est pas un habit qu'on peut enlever et changer quand on veut, c'est plutôt un manteau de Ness pour Hercules, elle colle à la peau et on ne peut plus l'enlever (Alexandrescu 2000 : 117).

Cette langue a, cependant, un double avantage, celui d'être simultanément dans deux espaces différents, dans deux mondes : l'un suspendu, lié au ciel, appartenant au Cosmos, et l'autre terrestre, lié à la terre, appartenant au Chaos, leur entrelacement se réalisant sous la terreur du temps et de l'histoire, le dernier violentant l'intimité féérique de l'enfance cachée dans le Calidor :

Qu'on le veuille ou non, on doit l'accepter : on danse comme la puanteur de l'histoire nous le chante (la fille de la géographie, pour ainsi dire). Quand elle vise un peuple, un groupe, un individu, elle ne le lâche plus! Elle l'aime, mai ne le lâche pas... Dire qu'elle te punit pour quelque mauvaise action?; qu'il y a un grain de logique – dans sa « logique »? Certainement pas! Lorsqu'elle a l'œil sur toi... (Goma 2004 : 179–180).

Comme « biotope paradisiaque » échappé à toute temporalité, *Le Calidor* a donc aussi un autre aspect, en plaçant l'auteur dans la double posture de narrateur et d'historien. Équivalente à la dévastation du paradis imaginaire de l'enfance, l'histoire laisse son empreinte sur l'espace idyllique, l'enfant vivant d'une manière aiguë les chocs des événements qui l'affectent décisivement : la déportation du père en Sibérie, la retraite désespérée face aux agresseurs, l'incinération des livres roumains par les soviétiques et la fuite sans fin. En mélangeant systématiquement les plans et les chronologies, Paul Goma décrit un monde ravagé par le temps, quand l'espace et le temps déterminent le destin des gens :

comme fils de mon père, je suis convaincu que le premier n'a été ni l'œuf, ni la poule, mais la géographie – la mère de l'histoire : dis-moi où tu es, dans l'espace, pour que je puisse te dire ce qui t'est arrivé au fil du temps (Goma 2004 : 18).

En inversant les hiérarchies, l'histoire joue avec le destin des habitants de Mana, en les envahissant de ténèbres, en blâmant leurs idéaux, en déplaçant les valeurs, en les faisant vivre dans une maturité sentie hostile pour toujours. La cause doit être recherchée, selon I. Negoitescu, non seulement dans le développement ultérieur de l'histoire, avec les vicissitudes connues, mais aussi dans son impact originel, coïncé au fond du subconscient. Voici pourquoi – continue le critique littéraire – *Le Calidor*, le roman de Paul Goma, est traversé par un lyrisme aussi authentique que larvaire, plus transparent qu'évident, bienvenu d'une manière narrative totalement dépourvue de pittoresque. Une plainte intérieure continue nourrit ce lyrisme de ses eaux lustrales, purificatoires (Negoitescu 1994 : 195).

« Pourquoi ne nous sommes-nous pas échappés pour gagner le premier refuge, celui de l'an 40? » (Goma 2004 : 7) – c'est la question qui préoccupe apparemment l'enfant-Goma, question cruciale posée au père « depuis que j'ai été en mesure de poser des questions ». En construisant son *Calidor* autour de ce « pourquoi », en revenant de la distance de 40 ans et 3000 kilomètres – au début, pas tout-à-fait dans ma Mana, dans son univers rond et arrondi pour toujours, mais « quelque part par là-bas »; aux alentours, plus aux alentours possible » (Goma 2004 : 220), ce « fils de Bohr », dérobé par l'histoire, récupère sa liberté, recommence à vivre du moment où il peut poser des questions. En invoquant d'abord le raisonnement mal compris du père

(« on peut se priver de beaucoup avec moins de mal que de peu. Quand on a beaucoup à perdre, on peut se permettre de perdre – on en a suffisamment... », Goma 2004 : 13), l'auteur arrive à le découvrir de son propre expérience (en donnant l'exemple d'un poète qui, arrivé à Paris, déclara qu'il préférerait mourir de faim que travailler « manuellement »), en étant déterminé à l'apprendre et à le suivre. Lié par le cordon ombilical du temps mythique, Paul Goma est lié à travers la pensée paternelle du temps historique, la famille étant le symbole d'une sphère qui tourne sans cesse entre le départ et de retour, la main maternelle soutenant l'espace de ces deux pérégrinations.

Bien que le roman exploite toute l'échelle du temps, le leitmotiv de cette composition *Je suis dans le calidor* de la maison de Mana, repris, le plus souvent, au début des chapitres, devient un principe d'ordre, actionnant, cependant, seulement au présent, en fusionnant, ainsi, avec le seul temps de l'Éden. La non-communication étant équivalente à l'enfer, la curiosité enfantine ouvre les portes d'un monde mirifique, dans lequel la *poéticité*, créée tous les matins *du Calidor*, répond simplement « Eh! » ou « Mon p'tit garçon! », ou joue, à l'aide de Père Iacob, avec un plaisir évident, le rôle de magicien et de bouffon :

– Regarde, mon p'tit, regarde-le! C'est un *jougâtre*! On l'appelle comme ça, parce qu'on en fait des jougs... l'autre, c'est un *paletin*. On l'appelle comme ça parce qu'on en fait des pales pour les avions [...]. Voici le tilleul arrondi et embaumé! On l'appelle tilleul parce qu'on en fait des cordeaux pour les cabots... En voici encore : c'est le charme, il te charme mais on ne peut pas le travailler, seulement le brûler... (Goma 2004 : 233).

Le désenchantement « contre la gale » de la Mère Domnica joue de la même *poéticité*, l'éros infantile sur lequel la complicité des adultes, aussi bien que le « re-départ » du Calidor, se superpose. Même si l'histoire donne un ton dramatique à l'œuvre, ces scènes, ainsi que celles qui contiennent une *dose de jeu*, de *carnaval* – l'hospitalité énorme de Bessarabie, le défilé des huttes de garde, avec des chevilles, des champs de pastèques des habitants de Mana – empêche le roman de tomber dans la monotonie. La préférence de l'auteur pour *les jeux de mots* ou *les étymologies fantaisistes* et la *digression du langage* sont d'autres techniques qui suscitent la littérarité de l'œuvre.

La morale du « ghinișor » (convenablement) n'est non plus étrangère pour l'auteur, certains habitant de Mana étant forcés d'obéir aux « camarades bien-aimés », d'obéir, pas n'importe comment, mais avec du pain et du sel. La terreur du temps, couvrant tout le territoire de la Bessarabie, inverse les valeurs préétablies, les gens modelant leur comportement en fonction de leur typologie d'appartenance. En ce sens, on pourrait dire que Paul Goma établit une classification des modèles de survie : I. *Adaptation*, II. *Opposition*, III. *Profit*, en démontrant que, sous le même système, certains souffrent, certains meurent et d'autres en profitent. Si nous voulions illustrer ces catégories, nous constaterions que, au-delà de l'univers diégétique qu'ils habitent, elles représentent l'axe central servant d'appui pour tout le tissu du roman.

\*

Mais au-delà de tout ça, *Le Calidor* de Paul Goma, étant original par la substance même qu'il produit, déclenche une *magie verbale*, apparemment la même et, cependant, différente dans les quatre-vingt-deux situations environ, quatre-vingt

deux « retards », « à la va-vite », « détours », « re-départs d'ici et de là », de, vers *le Calidor*. Né de la « douleur », pétri avec les mains d'un « sans-pays », vu avec les yeux d'un enfant et ressenti avec toute l'intensité de l'âme enfantine, *Le Calidor* boit, à distance, du milieu de l'univers, le mouvement du monde, la vitesse de l'expression étant ralentie par la patience infinie du temps. En étant une fiction autobiographique, l'œuvre s'adapte confortablement sur le terrain de la littérature, en exprimant *la nostalgie de l'enfance*, en introduisant dans la banalité une *esthétique originale*, très subtile, dirigeant le discours vers les formes nuancées du comique, de l'insolite, de l'ironique et parfois du tragique, en nous sommant de nous poser la question :

Comment peut-on être à la fois petit, insignifiant, banal, voire vulgaire, mais très grave, expressif, et pourquoi pas?!, édifiant, purifiant? (Culea 1976 : 104 à 119).

### Bibliographie

- Alexandrescu 2000 : Sorin Alexandrescu, *Identitate în ruptură. Mentalități românești postbelice*, București, Editura Univers.
- Bahtin 1982 : M. Bahtin, *Probleme de literatură și estetică*, Traducere de Nicolae Iiescu, București, Editura Univers.
- Culea 1976 : Haralambie Culea, *Cunoașterea sociologică*, București, Editura Academiei.
- Goma 2004 : Paul Goma, *Din Calidor. O copilărie basarabeană*, Iași, Editura Polirom.
- Lefebve 1971 : Maurice-Jean Lefebve, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière.
- Leiderman 2002 : N. Leiderman, *Траектории «экспериментирующей эпохи»*, în „Вопросы литературы”, iulie–august, 3–47.
- Morar 2004 : Vasile Morar, *Moralități elementare*, ediția a II-a, București, Editura Paideia.
- Negoitescu 1994 : Ion Negoitescu, *Scriitori contemporani*, Cluj, Editura Dacia.
- Oprea 2002 : Nicolae Oprea, *Timpul lecturii*, Cluj-Napoca, Editura Dacia.
- Podoabă 2007 : Virgil Podoabă, *Punctul critic. Pagini despre și de confesso-literatură. Studii și mărturii*, București, Editura Paralela 45.
- Sălcudeanu 2003 : Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Brașov, Editura Aula.
- Simion 2002 : Eugen Simion, *Genurile autobiograficului*, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Simion 2005 : Eugen Simion, *Dicționarul general al literaturii române, E/K*, București, Editura Univers Enciclopedic.
- Vasile 1997 : Marian Vasile, *Teoria literaturii*, București, Editura Atos.

### Paul Goma: The Calidor – Utopian Acasarabia between Chaos and Cosmos

Without going into the traumatic basements of the author's biography, also avoiding an analysis covering the ethics and, in the background, the aesthetics, we intend, from the solid structure of “responsible chronic”, to track the two levels of space and time, starting from the mythology and following the positioning of the ego in relation to each separately, going through the magical space, by the habits almost archaic, however, also sliding on the fatal and bloody surface of history. What we can demonstrate is that, being the starting point, and at the same time, the end point, *the Calidor* is the center of Paul Goma's *imagination*, announcing, at the end of the book, the fundamental problem of the writer's life which finds its autobiographical explanation in the main theme of his epic: “the theme of refuge”.