Paul Goma: Le Calidor – *L'Épopée des habitants de Mana*

Mariana PASINCOVSCHI*

Key-words: *poeticity, fun, picturesque, carnival, fabulous, Calidor*

En construisant son œuvre avec un réalisme d'origine folklorique, sans oublier l'ingéniosité, les bizarreries les de surprises qui peuplent cet espace dans un contexte de l'histoire tumultueuse, la performance de Paul Goma est d'extorquer, d'une énorme tragédie, une occasion de plaisir si fertile. Nous pénétrons donc dans un monde du paysan éternel, dans un pays enchanté où, doués de « la sauvagesse naïve de la nature », les habitants – « écrasés, mais indestructibles » – affichent une façon particulière de percevoir les drames humains, se libérant à travers la danse, le rire, le rituel de production du vin, la pêche dans l'étang du monastère, l'attention obsédée accordée aux perches, l'initiation aux mystères d'amour et la participation aux moments fondamentaux de l'existence du village, du concrétisme historique, en construisant une mythologie et en s'inscrivant dans l'intemporalité :

> Le village ne s'est pas laissé tenté et attiré dans « l'histoire » faite par les autres au-dessus de nos têtes. Il a gardé son innocence virginale intacte dans l'autonomie de la pauvreté et de sa mythologie, pour des moments où il pourra devenir le fondement solide d'une histoire authentique roumaine (Blaga 1937: 11).

Créant un espace restreint, Paul Goma l'affiche dans toute sa beauté. Il le construt sous le ciel bleu, dans l'espace ouvert du *calidor*, où l'on trouve en premier lieu, comme c'est le cas de tous les établissements de ce type, le système des liens de famille. Selon la tradition inaugurée par Ion Creangă, l'auteur crée des personnages fabuleux, mémorables grâce à la force magique de raconter ou de « bricoler » autour de la maison. Un exemple illustratif dans ce sens est le père Iacob, « mon voisin et grand-père adoptif », « mon enfance de Mana ». Après qu'il lui consacre un chapitre portant son nom, l'auteur souligne un tas de bizarreries et délices, en lui attribuant le rôle de magicien et de bouffon, en dotant, en même temps, le personnage d'une importance majeure, sans laquelle, bien sûr, le Paradis de Mana n'aurait pas été le même.

Plusieurs exemples confirment cette hypothèse, significatifs étant, à cet égard, la poéticité avec laquelle le vieillard explique tous les secrets de la nature de la forêt ou le vrai événement de « des tonneaux et la mise en place des cercles », rituel décrit avec une expressivité qui, en paraphrasant Florin Ardelean, on dirait, mène le délice

* L'Université « Ştefan cel Mare » de Suceava, Roumanie.
Les traductions du roumain appartiennent à l'auteur.

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

de la lecture à son paroxysme. En rappelant la poétique des fêtes dionysiaques, le rire et la joie donnent à l'écriture une « franchise de carnaval », en l'ancrant fortement dans la tradition populaire roumaine :

> – Chut! Qu'on ne nous entende pas… Que les douves et les cercles n'entendent pas que nous voulons les mettre au travail ensemble. Les douves et les cercles sont comme nos habitats de Mana, me disait le Père Iacob, n'ont pas le désir de faire un travail commun, chacun avec son idée… …et lentement, petit à petit, nous nous approchions de la fleur : belle et pleine de toutes sortes de mystères, ainsi, fermée à trois quarts ; doucement, lentement (qu'elle ne s'rende pas compte !), nous lui posons la couronne… après avoir arrangé chacune, le Père Iacob disait, en récitant, avec un doigt pointant le haut :
>
> – « Le Pape avec ses trois couronnes l'une au-dessus de l'autre… » (mettait le couvercle du tonneau).
>
> ... On détachait la bonde avec le marteau d'à côté, on insérait le tuyau dans le tonneau – ni trop, pour ne pas remuer la levure, ni trop peu, pour ne pas laisser l'air dedans, on aspirait une fois, deux fois ; la troisième fois, comme dans le conte, était la bonne : le vin coulait – on le dirigeait vers les sceaux, puis on crachait une fois, deux fois, trois fois : je n'aimais pas ce qui restait dans la bouche : c'était aigre – j'aimais que le Père Jacob l'aimait… (Goma 2004: 223 – 225).

La confection des cuillères en bois se déroule dans l'esprit de la même tradition moldave, mais cette fois presque exactement comme chez Ion Creangă :

> Et, mon Dieu (comme le dirait – et le dit même bien Creanga), quelles merveilles sortaient de ses mains ! Pas seulement les manches formant des serpents enroulés, des poissons avec la bouche ouverte (comme s'ils voulaient aussi le bortsch de la Tante Domnica), [...] – mais aussi les cuillerons que les autres fabricants de cuillères traitent (!) selon des canons immuables, le vieillard les faisait selon la bouche (la taille!) […]. … peu importe comment elles sortaient, l'important c'était qu'elles sortent… (Goma 2004: 230).

La préférence pour les jeux de mots, pour le ludique et pour le vocabulaire dialectal crée une atmosphère, en enveloppant l'écriture dans un espace de conte où l'ironie subtile, l'intertexte et l'humour gratuit ne manquent pas. La force du mot nous mène dans le pays de « il était une fois… », en constituant, ensemble avec les effets de « couleur locale », « l'élément de contrepoids pour la phrase syncopée et comme si étranglée », suite à l'urgence de la communication. Une fois personnifiés, les objets s'animent, en donnant à la création littéraire de l'intensité, un mélange d'humour et de tendresse. En fait, l'ensemble du texte est parsemé d'une suite de tels procédées. L'auteur a recours, dans ses tentatives de surmonter les obstacles, à une « véritable poétique en action », suivie avec une rare cohérence. Il faut noter, à cet égard, *le calque linguistique*, *l'anagramme*, *l'aphérèse* et *l'apocope*, *les mots adaptés d'autres langues*, le modèle russe ayant la priorité, *les mots composés*, *les mots péjoratifs*, *les métaphores* et *les épithètes*, *l'intertexte*, *les mots régionaux, les jeux de mots*, sans oublier *les personnifications*, *les phrases incidentes*, *les onomatopées*, *la redondance*, *la langue populaire*, *l'allitération*, *le charme*, *les déformations morphologiques* et, aussi, *la création de nouveaux mots* : « … l'auto est passé seul, là-bas, vers le milieu du village, l'auto a tourné, s'est arrêté devant la

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

grille du Père Iacob » ; « avant, à l'école, j'avais eu une conversation avec Ghireï-Khan, NKVD-isé : Ghireïkhanov, Khanghireïev... Khantatarov » ; « il faut que vous partiez, Madame, que vous vous en alliez » ; « Quand on est arrivé aux bords du Prut, Tchiolovetchiï avait fermé la frontière. Comme disait le Père Iacob : sans même réussir de mouiller vos pieds dans le Jourdain du Prut, vous avez été baptisés : *sovietski grajdanin*! Au moins, moi et la vieille, nous ne nous sommes pas fatigués à faire ce chemin : le grajdanin est tombé sur nos têtes… » ; « Je tremble maintenant pour le tremblement d'alors : je ne me le rappelle pas, mais je l'ai appris comme à l'école » ; « Ivan le Brigand, Ivan Pravoslovan, menteurovan » ; « J'évite une pile joufflue de foin bienparfumodoré », « Mon Dieu, quelles bonnes belles filles juteuses et parfumées et! », « C'est de la pure provocation, j'appelle la Milice! Je voulais dire : Justement la Milice, mais gonflez-le ! », « Certainement, les chevaux, affolés, se sont mis à courir : dans une heure, l'impiété est comme la paille vannée / Et derrière, il y a l'imposante armée, enfin, roumaine, mais qu'on appelle, selon les papiers, Popescu » ; « Eh bien, si Dieu donne un peu de pluie ; mais sans grêle, comme l'année dernière… Alors le pain de Dieu pousse, M'sieur le professeur » ; « Soyez les bienvenus, *doroghiïe tovaristchi*, la collectivité m'a envoyé pour vous dire, du fond du cœur, que nous vous avons beaucouuuup attendu ! Une fois que vous êtes là, soyez les bienvenus ! », « Ion faisait l'assolement, dis-je. – Fais… l'assolement… ».

En déformant le sérieux, ces procédées donnent lieu à « des scènes burlesques qui révèlent un sens comique, un peu excentrique et hermétique, qui exige des associations complexes rapides de nature philosophique et sociopolitique, un grand sens des subtilités de la parole et la connaissance du folklore dramatique roumain » (Grati 2008: 90). En même temps, ils dénotent un style hybride et une manière particulière d'écrire, « qui laisse émerger les voix lointaines des narrateurs folkloriques anonymes, des chroniqueurs moldaves ou du narrateur de Humuleşti » (Grati 2008: 93), exprimant, « dans le style artistique économique de Paul Goma, le désir de créer un monde polyphonique, plurivoque […] » (Grati 2008: 94).

D'autres scènes s'inscrivent aussi dans la tradition du carnaval, telles que le désenchantement contre la gale de Tante Domnica, le « repos » des hectares, l'hospitalité excessive des habitants de Bessarabie, l'épisode de la personnification des arbres allés à la recherche du père déporté, en particulier la scène de la baignade, quand le narrateur voit, toujours du *calidor*, « le beau tourbillon d'eau ; un à envier ; sans pareil ; sans parler trop, une vraie Fée… ». Quant à la danse du père revenu à la maison, en dansant avec la croix sur sa tombe, bien qu'on puisse l'inclure dans la même catégorie, la danse macabre fonctionne plutôt comme un motif de désacralisation du modèle paterne. L'enfant quitte maintenant « l'univers paradisiaque de la fantaisie pour la réalité coercitive. L'histoire pénètre et érode le paradis béni de l'imagination infantile » (Maliţa 1990: 44):

> Les grands hommes sont de grands voleurs, des voleurs, des voleurs – et le Père Iacob ; dirigé par le père [...] – Les voleurs ! Vous êtes de grands voleurs ! je pleure, en sanglots, du calidor (Goma 2004: 168 –169).

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

Nous voyons donc que les expériences traumatisantes sont encadrées par d'autres, mirifiques, ce qui justifie l'affirmation selon laquelle,

> depuis Creangă, la prose roumaine n'a jamais connu une évocation si tendre et nostalgique, que dans les pages avec les perches de Mana ou avec le « séjour » dans la forêt (Pecican 1994: 23).

Même s'il n'y a rien de la technique et des motifs du prosateur de Humuleşti, mis en page dans des fragments tels que *La baignade* ou *La huppe du tilleul*,

> la Bessarabie et les Bessarabiens de Goma viennent – avec leurs habitations ornées et endimanchées, surélevées sur des piliers verticaux – directement du Conte du bonhomme géant de Ţicău (Pecican 1994: 23).

Détachés de « l'univers de Bruegel, les héros de Paul Goma, plutôt « contemplatifs que paresseux », traduisent par

> le manque d'intérêt marqué pour le bien-être et tout ce qui est lié à leur fonction terrestre, […] une aspiration vers l'espace de ceux qui, là-haut (sur les perches), sont un peu plus près (Pecican 1994: 23).

En surprenant, d'une manière très originale, le comportement de ceux de là-haut, qui, dès qu'ils voient un voyageur apparaître sur le chemin vers le village, crient : « Au voleur! », Ovidiu Pecican en trouve l'explication dans « le détournement de la contemplation de leur flottaison statique » :

> Ainsi, démasqué, le voyageur est immédiatement récupéré, intégré dans le petit rituel – presque instinctivement – de communion avec la transcendance : il se trouve, tour à tour, tantôt sur une perche, tantôt sur l'autre, sous le prétexte de goûter les melons d'eau. Le banquet *sui generis*, à l'air frais et fort des hauteurs évoqué une fois par Nietzsche, rappelle, bon gré mal gré, l'idée selon laquelle le goûter est aussi dans l'ordre de la spiritualité (Pecican 1994: 23).

Une autre perspective concernant les rituels du *Calidor*, en commençant par la description des jubilations corporelles, est surprise par Aliona Grati. L'auteure considère que,

> par la réhabilitation de la corporéité, Paul Goma s'oppose à la tendance métaphorique de la littérature contemporaine, la description des jubilations corporelles dénotant une conception spécifique d'esthétisation du quotidien (Grati 2008 : 91 – 92).

En commençant par le réalisme d'origine folklorique qui perçoit la matérialité du corps d'une manière profondément positive, comme un début de vie et non pas comme une expression vulgaire matérialiste – comme elle l'affirme –, Aliona Grati croit que, si au cours des années le culte religieux a excessivement compromis la corporéité et ses besoins, le folklore les a abordés d'une manière ordinaire, en leur donnant une valeur égale à des événements naturels, en les poussant vers le quotidien. Ainsi, pour revenir au texte de Paul Goma, « on ne peut pas y parler des pathologies et effets héréditaires maléfiques, mais d'une sensibilité du naturel, de la perception organique, qui établissent le domaine de l'humanité et de l'humain même dans les conditions d'une réalité mortifiante » (Grati 2008 : 92).

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

> Des scènes statiques, des scènes clés, des scènes-noyau : des moments, des états qui, « touchés » plus tard (même aujourd'hui) avec le souffle de la bouche vers le cuivre de cette cloche-là, commencent à répondre, à vibrer, à sonner… (Goma 2004 : 52)

sont déclenchés par « les principaux fournisseurs de mémoire déficitaire », le père et la mère, « provoqués de reconstruire leur passé ». Si le père, pleinement ancré dans la réalité quotidienne, est destiné à présenter et nous guider sur le terrain vierge de l'histoire et la géographie, en nous gardant de tomber dans le mythe et le rêve, la mère, avec ses « bottes de danseuse », nous amène directement au ciel, la culture et l'idéalisation du maternel, point de repère du refuge imaginaire et du soin qui sont fortement invoqués dans les romans de prison. En nous référant au binôme statique/ dynamique, on trouve, de même que Daniela Sitar-Tăut, que le père constitue

> l'entité dynamique, étant associé au départ, à la distance, au loin : « *à la guerre, en déportation (mort), à la quête des aliments* », c'est-à-dire « *celui attendu et parfois rentré* », tandis que la mère est la personne statique, toujours en attente, mais qui assume l'ensemble des tâches domestiques viriles (Sitar-Tăut 2009 : 84).

Toujours à l'intermédiaire des parents, on réalise la fusion des deux éléments thématiques, *l'histoire* et *la femme*, « selon une formule chimique d'ultimatum, mais définitoire pour sa prose, et dans un alliage de complémentarité serrée » (Sălcudeanu 2003 : 103).

On distingue, ainsi, deux niveaux spatiotemporels :

> un (prépondérant) de l'enfance passée en Bessarabie pendant la Seconde Guerre mondiale et l'autre, complémentaire, qui – situé à un âge adulte – commente et complète le premier, en jouant les dialogues de maturité avec les parents, pendant lesquels, le protagoniste-narrateur a l'intelligence de réserver pour soi-même, dans ce qui suit, un rôle (provocateur) d'innocent (Pop 2000 : 311).

Ce qu'on a d'ailleurs observé dans toute l'œuvre de l'écrivain bessarabéen est que, en partant du défi des normes d'orthographe, d'orthoépie, lexicales, grammaticales et syntaxiques,

> il y a quelque chose de paradoxalement féminins dans ce débordement de bavardage avec verve [qui s'établie] et ce n'est pas sans importance que les personnages bien faits sont des femmes (Popa 2009 : 662).

Demandé par Dinu Mihail, dans un livre récent publié à Chişinău, *À qui pensez-vous quand vous écrivez?*, Paul Goma répond :

> À qui je pense quand j'écris… La question me déroute. On ne m'a jamais demandé : *à qui?* – habituellement je répondais *à quoi*…? Essayons… En essayant, je vois que je pensais (en écrivant) seulement aux femmes. À une fille, à deux, à cinq – puis à ma mère… Et puis je pensais de nouveau, tout en écrivant, à une fille concrète – et puis, de nouveau, j'arrivais à penser à ma mère… Je suppose que je ne suis pas du tout original : dans les moments de tension, le regard cherche, si pas de consolation, alors certainement, de la confirmation : « Ce qu'*elle* pense : je fais bien ce que je fais? ». Elle – la fille – les filles, la femme – les femmes, la mère (au

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

> singulier) – exerce la première « censure ». En étant librement consentie (voici un rappel – doux – du matriarcat…), elle peut être prise comme autocensure : « Ce qu'elle pense: je fais bien ce que je fais? ». Voici une censure à laquelle celui qui porte la plume sur le papier se soumet heureux, même avec jubilation (sans aller jusqu'à l'extase…) (Mihail 2010 : 18 – 19).

La référence permanente à la femme, à la mère comme moyen d'autocensure, nous fait penser à

> la reconnaissance de la permanence dans l'âme humaine, d'un noyau d'enfance, une enfance qui, même si elle est fixe, elle reste vivante, en dehors de l'histoire, cachée pour les autres, qui prend la forme d'un conte quand elle est racontée, mais qui ne devient pas réelle que dans ses moments d'illumination – en d'autres termes, *dans les moments de son existence poétique* [n. s.](Bachelard 1960 : 104).

En nouant le fil de l'histoire là où le fil des souvenirs personnels se rompt, Paul Goma nous séduit avec la grandeur des humbles, en éveillant en nous « la nostalgie du paradis perdu », en le situant – sous le signe du père et de l'espace maternel perdus – en quelque sorte au milieu, entre le dehors et le dedans :

> Peut-être est-ce pourquoi mon lieu de retour n'est pas dans le dedans, comme les non-nés, mais dans le Calidor, ce vestibule ouvert pour les deux parties, ce dehors immédiat et non-définitif, cet endroit à l'air et à la lumière et à l'ombre et à la chaleur, exposés aux agressions – mais pas mortelles : on peut à tout moment revenir à l'abri. (Goma 2004 : 95).

En déformant, par le sous-titre du roman, l'image classique d'un genre – nostalgique, mais générateur d'harmonie si l'on pense éventuellement aux *Souvenirs d'enfance*, l'auteur jette ce thème de l'enfance dans le vide de l'histoire, en altérant sa signification. Tout cela, dans une symbiose parfaite entre l'enfance et le village, présentée, avec beaucoup d'habileté, par Lucian Blaga :

> L'enfance passée dans le village semble être ma seule enfance. Celui qui ne tourne pas son regard vers une telle enfance semble presque un condamné de la vie […]. L'enfance et le village se complètent réciproquement en formant un tout indissociable (Blaga 1937 : 4).

Situé à l'horizon cosmique, en se prolongeant dans le mythe, l'enfance de Paul Goma semble être

> la seule porte ouverte vers la métaphysique du village, vers la métaphysique étrange et naturelle, vivante, cachée dans les cœurs qui battent sous les toits de paille, et reflétée sur les visages hantés par le destin, mais avec *les yeux suspendus au ciel* [n.s.] (Blaga 1937 : 5).

En vivant du tout d'un monde – pour ce tout, dans un échange continu de mystères et de révélations avec celui-ci, seulement une telle image, vivante dans le temps, fait revenir en arrière « de la distance de quarante ans et trois mille kilomètres […] et pas seulement avec la pensée… Que dire seulement avec la pensée de l'enfance heureuse ? [...]. On entre dans l'enfance « remémorée » (on avance, on rétrograde, cela te concerne, en fait, concerne tous ceux qui fraudent

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

tout…); on pénètre dans l'enfance-rappelée comme le fil de blé écrase la croûte du champ, soudainement ; et pour la première fois ; on entre dans l'enfance avec amour ».

Valorisé du point de vue féminin par le symbole même autour duquel tout le livre est organisé, *Le Calidor* se lie à l'esprit masculin seulement à son niveau historique, en construisant son monde de l'enfance heureuse moins dans sa réalité, mais en la restituant dans l'idéal. On atteste donc

> un mélange indécomposable de mémoire et d'imagination affective. Lorsqu'il revit, l'écrivain devient aussi un architecte rêveur. Un architecte magique. Un poète (Podoabă 2004 : 259).

Conclusions

Sans être, pour la première fois, présentes dans l'horizon de la prose de Paul Goma, la patrie intacte et l'enfance heureuse apparaissant aussi dans les romans du goulag comme « pôle nostalgique opposé au présent destructeur », *Le Calidor* apporte dans l'espace de l'écriture l'image d'une Bessarabie idyllique où l'auteur reviendra chaque fois qu'il sentira le besoin de puiser la sève de la *bleuverdure* de l'eau de Mana.

Structuré, par l'agencement des chapitres,

> dans une ligne de crescendo, avec des passages d'*andante* vers *allegro* (de *La maison*, *L'école*, etc. aux expressions tumultueuses *Les Roumains arrivent !*, *Les Roumains sont arrivés !*, *Les Roumains sont partis !*), comme même la technique du contrepoint n'est pas étrangère à l'écriture roumaine, la polyphonie musicale du roman est doublée par la plurivocité du discours, *Le Calidor* de Paul Goma en devenant un microcosme du multilinguisme.

Le roman confirme ainsi le fait que la prose de Paul Goma est basée sur des lois de composition empruntées à la musique. En même temps, la métaphore obsédante, le Calidor, construit « d'après la recette du bretzel » (« Bien qu'il soit écrivain comme moi, il n'aurait pas compris comment je fais, avec mes mains, une maison – de mots. Eh bien, comment ! D'après la recette du bretzel, j'enroule les mots autour le calidor », Goma 2004 : 21),

> il indique *le programme spécifique* [n.s.] d'esthétisation du quotidien d'une manière circulaire et délibérément concentrée, avec des reprises obsessives de thèmes, de motifs, où seulement les outils d'expression varient (Corcinschi 2010 : 80).

D'ailleurs, ce symbole circulaire traîne tout au long du roman, seulement vers la fin en surclassant l'optique ordinaire pour s'installer dans le vide nostalgique du départ. En voici quelques exemples pertinents dans ce sens :

> Pour moi, tout part de là et d'alors, tout revient à moi, après de longs détours, parfaitement ronds, après des départs définitifs – alors et là (p. 5).
>
> – On y va, on y va, juste un petit détour autour de la maison… Juste un détour et je vais amener un charretier… Juste un et on y va… (p. 9).

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

> … Non seulement la terre, avec un geste arrondi d'indécision qui voudrait dire : « Par ici, quelque part… » (p. 20).
>
> … Et encore : « l'élan » arrondi avec lequel elle allait, d'un endroit à un autre, dans la maison, en cherchant un objet… (à propos de la mère, p. 31).
>
> C'est bien fait : le ciel est soudainement assombri – et seulement pour ce moment le bruit est si épais, si plein et rond, qu'il éclate, il craque, il crève (p. 72).
>
> Donc je reviens… au début, pas juste dans ma Mana, dans son univers rond et arrondi pour toujours, mais « par là » ; par autour – le plus par autour possible (p. 220).
>
> Réponse adéquate : le Père Iacob le jetait, le fusillait, l'anéantissait ; bref ; perçant – mais… arrondi au bout, émoussé (il n'avait pas besoin de pointe, pour percer l'air entre sa cour et notre calidor, bien sûr : après avoir fais à trois reprises le tour de la Terre) (p. 222).
>
> Je ne me souviens plus le départ, je me vois dans le calidor, dans l'attente […], je me vois quelque part, sur une large route, à pied, derrière le chariot, pour que les pauvres bœufs ne tirent pas trop péniblement, car ils sont aussi des hommes – mais entre ces moments : rien.
>
> Le vide. Le trou du bretzel (p. 271).

Espace situé dans le centre du égo autobiographique, le calidor est aussi un générateur de mythologie (interne) que Goma oppose à la menace de l'histoire. Par son sens originel, le calidor (*cali-dor – belle nostalgie*) semble être un espace perdu, mais c'est surtout un espace créé, né de l'imagination-mémoire de l'écrivain, c'est la maison liée au destin d'enseignant de son père, dans laquelle le père lui enseigne l'appartenance. Espace né d'une certaine nostalgie, cette image de la maison (conservée uniquement dans la mémoire), ré-imaginée après tant d'années, semble être une métaphore du rouleau de l'histoire, le égo s'y positionnant comme déraciné, révolté, nostalgique, évocateur ou créateur de mythologie.

Avec de nombreux documents sociaux, la prose de Paul Goma

> représente aussi l'effort de prolonger le document en symbole et de saisir la tragédie d'un monde [...] marginal, un vieux monde, avec ses saints (Ştefan cel Mare), ses fantasmes, ses coutumes et ses peurs… (Simon 2002 : 126).

Bien sûr, on peut aussi parler d'une typologie structurée du livre, en restituant premièrement le Bessarabéen, puis le Russe, en montrant que les gens agissent différemment sous le même système.

Si dans les romans du goulag l'auteur est un auditeur qui premièrement « entend » et puis « voit », il faut noter qu'ici, bien qu'il y ait la même perception du monde par la sensorialité, elle est fait à l'inverse, en partant de ce qu'on voit, « je suis assis et je vois » étant devenu des états favoris pour le déplacement du monde du Calidor. L'auteur utilise des adverbes comme « ici » et « maintenant », adverbes indiquant que le repère (temporel et spatial) ne se trouve plus dans le passé, mais que l'axe du narrateur et celle de la narration se superposent. Ces adverbes temporels sont conçus pour donner au temps une autre dimension, une « volée » du Jardin d'Eden, qui se déroule dans un continu « maintenant », sous nos yeux, en engloutissant à la fois le passé, le présent et l'avenir.

D'autre part, paradoxalement, si pendant l'enfance *on voit* tant de choses qu'on perd le sens profond du *voir*, *voir* et *montrer* étant dans une antithèse violente,

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

l'enfant de Paul Goma préfère voir, car « comment les adultes pourraient-ils nous montrer le monde qu'ils ont perdu ?! ». En s'intégrant dans l'existentialisme du fabuleux, en remplaçant la perception par l'admiration, la prise de possession de l'enfance est réalisée par des couleurs, des odeurs, des saisons. Ainsi, le dernier Noël ou la baignade de « l'été éternel » deviennent de véritables valeurs spirituelles, des valeurs psychologiques directes, immobiles, indestructibles. En filtrant les événements par « l'encre des sens » et palpant le monde avec une « sensorialité exacerbée », « Paul Goma, de son calidor avec des ombres, parvient à être „là où tu veux", mais chaque fois à l'abri de la littéralité » (Sălcudeanu 2003: 106–107).

Maîtriser les mots ou se laisser maîtriser par les mots, telle est la question ?

> Maîtriser les mots veut dire te confondre avec leur destin et en être responsable. Mais s'ils n'ont plus de destin ? Si le langage en crise – un ironiste tragique ?, un tragique hypocrite ? – ne peut plus remodeler aucun sens ? Etre responsable du sort des mots c'est conclure et respecter un contrat pour la vie et la mort […]. C'est risquer. C'est répéter avec ta conscience la conscience de celui qui dit qu'il dit : « Osez ! J'ai vaincu le monde ! » (Caraion 1995 : 22).

En s'assumant ce risque, Paul Goma s'assoit au centre du monde, en découvrant « l'odeur du Paradis : c'est comme les collines de Mana quand les vignes sont en fleur » – dans le passé, comme aujourd'hui, une odeur douce est le centre d'une intimité (Caraion 1995 : 22). En réalisant une *poétique individuelle du sens*, selon l'affirmation de Nina Corcinschi (2010 : 80), les couleurs, avec tout l'arsenal olfactif, visuel, tactile sont des marques imprimées directement sur la rétine de nos univers, « de-là-ici » d'où on peut voir « seulement le bien ; le sens-vieillesse ». On peut donc parler d'une *esthétique de la volupté*, l'art apparaissant, comme on le sait, seulement là où la concrétude maximale rencontre la signification maximale :

> la beauté est toujours individuelle et concrète, unique et non répétable, en ayant consubstantiellement le sens et le signe, l'apparence et l'essence, l'idée et l'expression (Vianu 1968 : 69).

Même s'il ne respecte pas l'ordre chronologique des événements, l'auteur construit une prose équilibrée, l'ironie et l'humour en la protégeant de « tomber dans la sentimentalisme et l'idylle », mais pas de la chute du Paradis, « du mythe en histoire ». Déraciné de l'espace sacré de l'existence, l'enfant passe de la lumière dans l'obscurité, l'année 1944 constituant le début d'une obscurité de refuge pour beaucoup de Bassarabéens. Maintenant le temps n'a plus de patience, les gens étant confus entre « une arrivée et un départ ». Une fois la rupture produite, il y apparaît un mur de protection entre le réfugié et le refuge, un mur à travers lequel le premier est empêché de voir, jusqu'au moment de la maturation, l'espace qui l'adopte :

> La mère paie, l'homme part comme s'il venait. C'est parce qu'il fait obscur. Je n'ai jamais vu une obscurité si obscure. Il semble qu'il fait obscur à cause du refuge ; si on n'était pas des réfugiés, on verrait, quelle qu'obscure soit la nuit ! Mais comme ça… (Goma 2004 : 278).

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

En voulant tout saisir – mise rapportée, en fait, à toute la création du Bessarabéen –, *Le Calidor* représente le début, mais en même temps, la continuité du *début* (un *autre* début). L'auteur ne fixe aucun seuil, en laissant la porte ouverte pour pouvoir, n'importe quand, « avoir du travail là-bas, autour », *faire*, *refaire*, *revoir*, *défaire* et *faire à nouveau*, « *Comme le Premier Jour. Bien sûr : du calidor* ». En brisant les barrières de la syntaxe traditionnelle et en devenant un *homme du verbe* (doué pour les inventions verbales, comme il le dirait), sans être gratuit, facile, « littérarisé », cathartique, Paul Goma vit par écrit, à l'intensité maximale, en parodiant et, en même temps, en poétisant; et tout cela « au bénéfice de la liberté, en tant que principe de la création » (Corcinschi 2010 : 83). En bâtissant son œuvre non seulement à partir de ce qui « est arrivé », mais, plutôt, de ce qui « aurait pu arriver » (« la littérature ne travaille pas avec la vérité – „ce qui a été vrai", mais avec le véridique, avec „ce qui aurait pu être vrai" », Goma, in Mihail 2010 : 29), anticalophile et antimaniériste, en prouvant « un autre raffinement que celui formel esthétisé, en découvrant une autre poésie que celle résultant du lyrisme, de l'ethnographie ou de la préciosité textuelle, l'auteur des *Passion de Pitesti* (*Patimile după Piteşti*) refuse d'une manière programmatique la poéticité, mais pas la poésie (on pourrait écrire même la Poésie) » (Turcanu 2010 : 88), en construisant, de son Calidor avec *des ombres* et *des lumières*, non seulement une histoire à lui, mais une histoire à nous tous (« son drame reflète parfaitement le drame de toute la nation »), comme l'observe Liviu Cangeopol, en réverbérant, dans divers accords, soit une tension ontique soit une récupération paradisiaque, « mais tout cela à la base du vécu » :

> – Écoute, mon petit poussin : tu es déjà grand ; tu dois déjà comprendre comment les choses sont dans ce monde ; et avec nous dans lui. Nous sommes, maintenant, des réfugiés…
>
> – Je ne veux pas être réfugié !
>
> – Hélas, si c'était à nous de décider…
>
> – Je ne veux pas être réfugié, c'est-à-dire couché par terre, dans le bureau, dans l'obscurité et, en plus, long de faim !
>
> – On dit : mort de faim. Ou crevé de faim – pas long.
>
> – Je dis ce que je dis. Je ne suis ni mort ni crevé. Je suis vivant et j'ai tellement faim que je sens comme je m'allonge. Je sens comment je grandis. Je suis long et grand, de faim, maman… (Goma 2004: 282)

Ces pages déchirantes, fermant-ouvrant les feuilles du volet autobiographique, passées par l'âme puérile de l'enfant, greffées par la main ferme et, cependant, fatiguée par l'exil de l'adulte, en violentant le cours naturel des choses, arrêtent le cours de l'histoire, en nous clouant devant la feuille sentant encore l'odeur de l'école, du gazole pour le plancher, de la poussière du plancher, de l'élève, des livres de l'élève, et du maître…, en nous poussant vers « l'orbite de la relecture » – infinie mais, en même temps, ample et totale, émoussée, en jutant l'authenticité et le souffle *vivant* de l'ineffable. Peut-être « qu'après avoir tout perdu, ce qui reste c'est le tout. De dire » (Bălănescu 2010 : 21). L'écouter parler, participer au dialogue, en laissant notre empreinte sur le loquet entrouvert de l'œuvre – c'est un signe que quelqu'un

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

attend avec acribie le moment du retour à Ithaque, c'est un signe qu'il croit encore aux miracles. Les briser ? ou leur donner la vie ? – ceci reste une preuve de verticalité que nous assumons dans le désir de démontrer qu'on « peut apprendre *la liberté* [n.s.] non seulement de ceux qui sont libres depuis longtemps. Mais aussi de ceux qui étaient esclaves jusqu'hier » (Goma, in Mihail 2010 : 57), et tout cela dans les conditions où l'art n'exprime que la nostalgie d'une liberté totale :

> l'art n'exprime jamais, profondément, que la nostalgie d'une liberté totale, d'un détachement, d'une indifférence et d'une innocence qui le laisseraient faire retour à sa seule vérité : celle d'être le recommencement absolu dans un monde ou rien encore ne serait arrivé, et prêt pour son seul avènement (Lefebve 1971 : 178).

Bibliographie

Goma 2004: Paul Goma, *Din Calidor. O copilărie basarabeană*, Iaşi, Editura Polirom.

*
* *

Bachelard 1960: Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie,* Paris, Presses Universitaires de France.

Blaga 1937: Lucian Blaga, *Elogiul Satului Românesc*, Depozitul general Cartea Românească, Bucureşti, Bulevardul Academiei, 3–5.

Bălănescu 2010: Flori Bălănescu, *Paul Goma – Românul rătăcitor în patria limbii române*, în „Metaliteratură", nr. 5–6 (25).

Caraion 1995: Ion Caraion, *Tristeţe şi cărţi. Eseuri*, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române.

Corcinschi 2010: Nina Corcinschi, *Printre figurile şi tropii lui Paul Goma*, în „Metaliteratură", nr. 5–6 (25), p. 80.

Grati 2008: Aliona Grati, *Romanul «Din calidor» de Paul Goma: dialoguri cu „memoria genului*", în „Metaliteratură", nr. 5–6 (19).

Lefebve 1971: Maurice-Jean Lefebve, *Structure du discours de la poésie et du récit,* Neuchâtel (Suisse), Éditions de la Baconnière.

Maliţa 1990: Liviu Maliţa, *Orfănelul*, în „Apostrof", nr. 5–7.

Mihail 2010: Dinu Mihail, *Paul Goma sau Predica în Pustiu*, Chişinău, Editura Magna-Princeps.

Pecican 1994: Ovidiu Pecican, *Singur printre ai săi*, în „Familia", nr. 3.

Podoabă 2004: Virgil Podoabă, *Metamorfozele punctului. În jurul experienţei revelatoare*, Piteşti, Editura Paralela 45.

Pop 2000: Ion Pop, *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, vol. I, *A–D*, Cluj-Napoca, Editura Casa Cărţii de Ştiinţă.

Popa 2009: Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. II, Bucureşti, Editura Semne.

Sălcudeanu 2003: Nicoleta Sălcudeanu, *Patria de hârtie. Eseu despre exil*, Braşov, Editura Aula.

Simion 2002: Eugen Simion, *Genurile autobiograficului*, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.

Sitar-Tăut 2009: Daniela Sitar-Tăut, *Paul Goma. Poetica insurgenţei*, în *Memorialistica închisorilor. Diasporă. Disidenţă*, Cluj-Napoca, Editura Risoprint.

Ţurcanu 2010: *Paul Goma: atitudine şi poezie*, în „Metaliteratură", nr. 5–6 (25).

Vianu 1968: Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura Pentru Literatură.

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)

Paul Goma: The Calidor – *The Epopee of the inhabitants of Mana*

Following the positioning of the narrator in the center of the biographical ego by placing him in the *Calidor*, the study aims to illustrate an Edenic space from the image of an idyllic Bessarabia, nostalgically regarded as an "opposite pole of the destructive present". Perceiving the world through the sensoriality and integrating into the fabulous existentialism, the narrator replaces perception with admiration, and taking possession of the childhood is carried out by colors, smells and seasons.

Creating a small space, Paul Goma does not display it in all its beauty, building it under the open sky, in the open space of the Calidor where, on the first place there is, as it should be for all establishments of this kind, the system of family links. According to the tradition established by Ion Creanga, the author builds fabulous characters, memorable through the magical force of telling stories or working in the household. The preference for puns, for playfulness and for dialectical vocabulary creates the atmosphere, shrouding the writing in a magical space where subtle irony, intertext, free humor are not missing. Recalling the poetic of dionysiac holidays, laughter and joy now give to the writing a Carnival frankness, anchoring it in a strong tradition of Romanian folklore. Being valued in a *feminine way* through the very symbol around which the whole book is centered, *The Calidor* is tied to the male spirit only at its historical level, building his happy childhood world not in its reality, but rather ideally restoring it.

Thus, wishing to include everything, the Calidor represents the beginning, but at the same time, the continuity of the *beginning* (another beginning), becoming a sacred source of smooth vocalities, bathed in the inexhaustible holy oil of the speech.

BDD-A1105 © 2013 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 22:56:00 UTC)