

MARIANA MARIN – LE BIOGRAPHISME FÉROCE

Si la posturalité d'un écrivain, à suivre Jérôme Meizoz, est, d'un côté, une construction de soi assumée, et, de l'autre côté, un processus interactif de reconstitution de l'image de soi à travers la négociation constante entre l'image offerte de l'auteur au public, mais aussi les interventions des médiateurs, plus exactement le public qui récupère et modifie une telle structure, alors le cas de Mariana Marin peut devenir symptomatique pour le mirage créé autour d'une telle figure auctoriale.

La posture que Mariana Marin adopte et que nous nous proposons d'analyser dans cet article doit être comprise dans le contexte de toute une génération, celle des années 1980, une génération effervescente, productive et homogène. L'attitude posturale *anti-establishment* que Mariana Marin adopte doit être vue et extraite, avant tout, du contexte d'une posturalité collective. Sur la génération des années 1980, avec son noyau constitué autour du volume *Cinci* [*Cinq*], plusieurs étiquettes valorisantes avaient été collées. D'une part, comme le fait remarquer Anca Ursa¹, on a parlé d'une génération *hi tech* qui a réussi à modifier la littérature roumaine des dernières décennies, ou, en revanche, on a parlé d'un groupe mineur, et sectaire. Cependant, la figure de Mariana Marin deviendra, à partir des années quatre-vingt, représentative pour l'expression du minorât et pour une certaine position éthique et sociale de l'écrivain.

Analysant la posture de Mariana Marin, notre démonstration s'articulera autour de deux directions formulées par Jérôme Meizoz, dans *Modern posterities of posture*². Nous nous intéresserons, dans un premier temps, à la construction du discours de Mariana Marin ou, plus précisément, de cette « image textuelle fournie par l'énonciateur »³, qui se réalise par la médiation des deux autres modèles féminins ; il s'agit de Sylvia Plath ou Anne Frank dont les discours se construisent sur le même besoin de dynamiter la figure féminine ordinaire/ ou sur la juxtaposition des territoires antinomiques. Dans un second temps, nous analyserons quelques portraits photographiques de Mariana Marin, à partir des observations

¹ Anca Ursa, « Generația '80 în poezie » [« La poésie de la génération '80 »], *Vatra*, 2016, 8, <https://revistavatra.org/2016/11/08/anca-ursa-generatia-80-in-poezie/>. Consulté le 15 juin 2020.

² Jérôme Meizoz, *Modern Posterities of Posture*. Jean Jacques Rousseau, unpublished article, based on a paper delivered during the seminar *Early Modern French* (under responsibility of Alain Viala), Oxford, January 31, 2008. https://www.academia.edu/15683492/MODERN_POSTERITIES_OF_POSTURE. Consulté le 17 juin 2020.

³ *Ibidem*, p. 85.

faites par J. Meizoz quant au comportement non verbal de l'écrivain (*non-verbal behaviour*) et au processus de consécration de la figure auctoriale.

L'(auto)mutilation et le « jeu » de la naïveté

En évoquant ce qu'Alain Viala appelle *ethos*, comme manière générale d'être d'un écrivain, la phrase qui pourrait résumer, dans le cas de Mariana Marin, sa posture et son rapport au monde hors de la figure individuelle serait : « Il y a ici une façon d'être minoritaire/ même quand/ tu vis dans la majorité la plus sombre »⁴ ; car elle exprime une manière singulière d'être au monde, une appropriation de la figuration *anti-establishment* et une manière de vivre qui s'oppose au credo majoritaire. En effet, c'est un mouvement de retirement, par rapport au monde, que Mariana Marin adopte, un retirement qui érode sa propre figure et qui se réalise sous la forme d'une *automutilation*. La figure ou l'*ethos* proposé par Mariana Marin est celui de l'artiste déchiré, mutilé dans sa propre foi poétique, capturé dans son propre bio graphisme. C'est un refus équivalent à l'intransigeance ; qui plus est, elle utilise l'instrument de discréditer le mal dans le monde à partir d'une position apparemment fragile, minoritaire, mais le geste ne se transforme pas en une action de grande force éthique, pour sauver le monde, mais il est retourné vers sa propre individualité, dans une tentative d'évasion, de se libérer de sa biographie ressentie comme une férocité (« [de la réalité]/ que tu aimes tant,/ sur laquelle tu écris,/ à la guérison de laquelle tu veux participer,/ mais que tu ne peux plus supporter/ comme ils te l'ont refilée »)⁵.

Une fois fixée cette représentation en image de soi, Mariana Marin retrouve des référents multiples, car elle la ressent comme une image d'« emprunt » ; toutefois, l'aspect peut-être le plus important de cet emprunt d'image et de structure auctoriale est lié au fait qu'il s'agit d'une posture féminine, par excellence. Lorsqu'on parle cependant de féminité, on ne se rapporte pas à un côté féministe de l'écrivaine, mais à une figure de la féminité qui explore la réalité à travers une grille éthique forte et ferme. Comme l'affirme Jérôme Meizoz, la posturalité ne peut pas exister sans un rapport avec une autre image d'auteur, établie en modèle et dont l'écrivain en question utilise les attributs. Dans le cas de Mariana Marin, cette posture de support vise un profil féminin fort, qui a marqué tout le vingtième siècle pour la littérature de référence.

⁴ Mariana Marin, *Mutilarea artistului la tinerețe [La mutilation de l'artiste à la jeunesse]*, București, Muzeul Literaturii Române, 1999, p. 31 : « Există aici un fel de a fi minoritar/ chiar și atunci/ când trăiești în cea mai neagră majoritate ». La traduction des citations nous appartient, sauf mention explicite du traducteur.

⁵ *Ibidem*, p. 31 : « [realității]/ pe care atât o iubesti,/ despre care scrii,/ la vindecarea căreia vrei să participi,/ dar pe care n-o mai suporti/ așa cum îți este băgată pe gât ».

Ainsi, à l'instar de Sylvia Plath, Mariana Marin construit dans son discours l'image de la femme en tant que victime de la société, soumise à un rôle prédéterminé dans la réalité quotidienne, une réalité qui subjugué la femme sur un plan second de l'existence. Mais, si pour Sylvia Plath ce type de victimisation est resté valable, chez Mariana Marin on retrouve une amplification de l'enfermement dans la féminité à cause de l'emprisonnement dans une réalité totalitaire, celle communiste. La censure imposée en permanence façonne la figure mutilée de l'auteure. Par ailleurs, chez Mariana Marin et Sylvia Plath, la féminité fonctionne comme un fond sur lequel la posture hypersensible et vulnérable se construit et peut mettre en œuvre son discours de type confession : « Les deux poètes vivent chacune dans des mondes où les cloches de verre sont impossibles à briser, impossibles à remplacer, et la seule vraie lutte est dans la poésie »⁶. La réalité qui envahit l'être, qui entre avec force dans le climat personnel, bien qu'elle soit reconnue comme atroce, déstabilisante, comme un souffle qui fait mal, n'est jamais bannie de l'hypostase personnelle. L'« atelier » dans lequel la *persona* de Mariana Marin est (re)créé est sans cesse englouti par l'obscurité, par la souffrance généralisée et, en même temps, par l'abandon, mais c'est cet espace même qui est souhaité et recherché par l'artiste, afin de prendre le pouls de la société. Le spasme paroxystique que le réel produit dans le corps de l'artiste n'est plus que le symbole d'une supériorité souhaitée, d'une compréhension, d'une connaissance de soi. La douleur produite par l'acceptation de la réalité représente chez Mariana Marin une sorte d'affirmation d'un mode singulier d'existence au monde : l'existence par le geste (auto)mutilant, (auto)flagellant.

En même temps, en accord avec la misère de l'espace dans lequel vit l'artiste, il y a aussi (avec un paradoxe dans les termes) une « infusion » de minimisation. La réduction à l'essentiel, sur le fond du grotesque existentiel, du carnavalesque présumé par les formes de vie, est l'élément dont se nourrissent tant l'image de l'artiste que sa survie. Au milieu d'un espace réductionniste (allusion à la réalité qui rend l'être inapproprié, qui le prive de ses besoins), l'artiste-mutilé est capable d'atteindre l'accomplissement suprême, un entendement et une science quasi démiurgique (comme le suppose Mariana Marin) : « Ici, dans les ateliers,/ entre des centaines de mâts/ pensants/ il y aura désormais/ un lit, une table et du papier/ qui ne fait que brûler dans les mains, Monsieur le stimable ! Parce que, voilà, vous le savez maintenant : Tout est arrivé avant »⁷. La référence intertextuelle que l'on retrouve à ce stade est celle de la figure d'Anne Frank, celle qui vit à la lisière du supportable et qui se légitime par sa propre écriture.

⁶ Cristina Pipoș, *Poezia confesiunii la Sylvia Plath și la Mariana Marin [La Poésie de la confession chez Sylvia Plath et Mariana Marin]*, București, Muzeul Literaturii Române, 2014, p. 148.

⁷ Mariana Marin, *Atelierele (1980–1984) [Les Ateliers (1980–1984)]*, București, Cartea Românească, 1990, p. 105 : « Aici, în ateliere,/ între sute de catarge/ gânditoare/ vor exista de acum/ un pat, o masă și hârtia/ care tocmai îți arde în mâini, onorabile! Pentru că iată, acum știi și tu: Totul s-a mai întâmplat! ».

En fait, Mariana Marin trouve sa légitimité selon le modèle énoncé plus haut, car la crise se résout soit en postulant et en dénudant une existence terrifiante, soit en se réfugiant au plus profond de l'écriture (deux actions qui deviennent d'ailleurs complémentaires à partir d'un certain moment) : la posture volontairement déchirée s'oppose à l'image d'un être *en papier*, fragile en réalité, mais d'une grande emprise dans son imaginaire et dans sa réflexion (« Mais ce texte/ qui va sécher sur mes mains ? »⁸, « Le sage regarda alors à gauche, puis à droite/ et coula tranquillement dans sa propre ombre/ comme un texte profond dans le profond »⁹). Ce qu'il est important de noter c'est que la posture se forge à partir de l'intérieur du texte, elle n'est pas une attitude qui se construit indépendamment du texte, mais elle s'imprime et construit l'être de l'intérieur, l'exercice de Mariana Marin s'apparentant ainsi au modèle postural d'Anne Frank. Toutes les deux dépassent le but initial de leur écriture et deviennent des *personas* scripturaux (qu'il s'agisse de la poésie ou du journal), car les deux modèles féminins prennent conscience de ce que l'écriture contient : une information sur les atrocités externes qui décomposent l'être (mutilant donc), mais aussi la reconnaissance d'un certain destin, révélé au sein de la posture auto-construite (l'exercice de l'individualité jusqu'à l'*automutilation* par la réflexivité, de la « maltraitance » par l'*autointrospection*) : « Tout d'abord, je dois garder ma sécurité extérieure, personne ne doit savoir qu'*en moi* (n.n.) la guerre hante toujours. Une guerre entre le désir et la raison. Jusqu'à présent, cette dernière a gagné, mais le premier ne s'avérera-t-il pas le plus fort ? Parfois j'en ai peur, d'autres fois j'en ai envie ! »¹⁰.

En même temps, le choix d'une figure périphérique se retrouve également dans les fragments autobiographiques d'Anne Frank que Mariana Marin veut corroborer à son propre modèle, un « sismographe de type moral », comme elle l'appelle. Le volume *Aripa secretă [L'aile secrète]* contient la référence explicite à la figure d'Anne Frank dans le sens d'un même désir de survie, cette fois-ci, dans l'étouffante existence communiste quotidienne. Ce n'est pas un simple hasard la superposition de la posture assumée par Mariana Marin avec celle d'Anne Frank, puisque cette dernière ne devient jamais écrivaine et ne survit pas aux atrocités de son temps ; de la même manière, Mariana Marin n'adopte pas une figure sociale ou politique jusqu'au bout, son discours ne trahit pas un être engagé, fortement dissident, mais il représente plutôt un besoin personnel de cacher le mal autour de sa propre individualité :

Parce que je me demande encore aujourd'hui [continue-t-elle], comme quand j'avais moi-même 15 ans et que je lisais le journal d'Anne Frank pour la première fois : que se serait-il passé si Anne Frank était devenue écrivaine, comme elle le

⁸ *Ibidem*, p. 76 : « Dar textul acesta/ care mi se va usca pe mâini ? ».

⁹ *Ibidem*, pp. 76-77 : « Înțeleptul a privit atunci la stânga, apoi la dreapta/ și s-a scurs liniștit în propria sa umbră/ aidoma unui text adânc în adânc ».

¹⁰ Anna Frank, *Jurnalul (12 iunie 1942 – 1 august 1944) [Journal (12 juin 1942 – 1 août 1944)]*. Traduction du néerlandais et notes de Gheorghe Nicolaescu, București, Humanitas, 2011, p. 255.

voulait ? Quels étaient les sujets dont elle se sentait proche, quel genre d'expression ses pensées reflétaient-elles ? Que signifierait pour elle plus tard l'expérience des deux années passées dans l'aile secrète d'un immeuble à Amsterdam, loin de la folie à visage humain qui régnait sur le monde ? »¹¹.

Le rapport de Mariana Marin à la figure d'Anne Frank nous conduit à l'investigation d'une veine théorique importante. Il s'agit du concept d'*écrivain imaginaire*, proposé et expliqué par José-Luis Diaz dans un dialogue de la revue *Interférences littéraires* (2012). « On peut aussi 's'imaginer écrivain', 's'inventer écrivain', se 'dire écrivain', se 'poser écrivain' en référence à des styles de vie qui n'engagent que peu le discours au sens propre »¹². Vivre en réclusion, dans le cas d'Anne Frank, rend possible l'invention de soi et, en plus, l'invention de soi à partir d'une position auctoriale. Le journal qu'elle compose est aussi bien une discoursivisation de soi qu'une auto-projection. De même, Mariana Marin adopte une attitude similaire en poésie. Elle imagine la position d'*outsider*, elle se projette comme un *exilé involontaire*. L'espace de retrait est souvent représenté comme un espace abandonné. Dans *Atelierele [Les Ateliers]*, l'« artiste » se retire dans un lieu peu accueillant, et l'action de quitter le monde se passe selon un « scénario » que, avec un concept emprunté à Diaz, on pourrait nommer « scénographie auctoriale » : « Dans les ateliers il fera désormais nuit/ L'artiste se retirera dans son recoin/ envahie par des herbes et des oiseaux/ qui ont abandonné leur proie après leur premier vol [...]/ Tout est arrivé avant !/ Et la singerie derrière le miroirs pourris ;/ et le problème de la fenêtre qui ne veut pas s'ouvrir ; et le grondement ;/ et le rictus »¹³. Cette mise en scène sert à la fois à l'auto-construction de l'auteur et à la reconnaissance, au marquage dans le texte de certaines propriétés, comme décryptage du projet sémantique :

Les scénographies auctoriales fonctionnent au niveau de la prise d'identité d'auteur, mais servent aussi au marquage du texte, et permettent sa reconnaissance : car la lecture est aussi décryptage d'un projet sémantico-pragmatique, qui ne peut s'empêcher de faire confluer sur l'auteur et son « langage auctorial » pas mal de son activité. Elles sont des attitudes, des postures, des prises de rôle imaginaires (entendons « en représentation mentale », mais aussi en termes de mise en spectacle

¹¹ Cezar Gheorghe, « *Atelierele Marianeii Marin* » [« *Les Ateliers de Mariana Marin* »], *Observator cultural*, 2016, 809, <https://www.observatorcultural.ro/articol/atelierele-marianei-marin/>. Consulté le 17 juin 2020.

¹² Karen Vandemeulebroucke, Elien Declercq, « De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur », *Interférences littéraires*, novembre 2012, 9, pp. 211-227.

¹³ Mariana Marin, *Atelierele (1980–1984)*, pp. 104-105 : « în ateliere va fi de acum întuneric/ Artistul se va retrage în cotlonul său/ năpădit de buruieni și păsări/ care și-au abandonat prada după primul lor zbor [...] Totul s-a mai întâmplat!/ Și scâlâmbăiala în spatele oglinzilor putrede;/ și problema ferestrei care nu vrea să se deschidă; și huruitul;/ și rânjetul ».

de soi), mais impliquent aussi, de manière nécessaire et intimement liée, des scénographies d'énonciation et des dispositifs d'adresse¹⁴.

En fait, Mariana Marin met en œuvre un discours qui trahit une posturalité presque excédentaire à elle-même, mais qui survit finalement à travers cette singularité et cette non-intervention acharnée. Le discours qu'elle s'approprie toujours est celui d'une instance féminine qui exige son statut de retirée, de désengagée et qui souffre lorsqu'elle est forcée de ne plus appartenir qu'à son propre monde. L'*ethos* de Mariana Marin se réclame de la survivance dans la solitude du poème, du langage créé pour soi-même et qui, paradoxalement, s'épanouit dans l'amertume ; c'est donc une sorte d'auto-flagellation de l'image de soi à travers l'investissement de manière significative de la vie à la limite de la tristesse, à la limite de l'endurance ou de la résistance face à son propre biographisme (« Je regrette les poèmes pour lesquels moi seule/ j'étais l'univers/ je poursuivais mon rampement quotidien/ le poil du chien/ [...] le scarabée de mon cœur, les sabliers de mon esprit, l'amertume/ et peut-être que j'étais heureuse »).¹⁵

Plus que l'autoflagellation, il convient de noter la tendance permanente à adopter la position mineure, en diminuant systématiquement sa figure. Cela crée l'impression d'une autodestruction, d'une rupture, voire d'un anéantissement de sa propre personne. L'imaginaire de la mort prématurée et le fond de la maladie reviennent de manière obsessionnelle : « La réalité d'une vieillesse précoce/ s'infiltré dans les arômes du thé du matin/ et déserte sénilement les jours sans poésie »¹⁶. Ici, par exemple, la posture adoptée par le moi poétique est la seule hypostase capable de survivre à la temporalité. Le salut se trouve de nouveau dans la poésie. Ailleurs, l'imaginaire de la mort lente que traverse le moi poétique est soutenu par un lexique organique, biologique : « regarde, combien beau est mon sang qui coule/ regarde, comme ma mort est lente et propre ».¹⁷

Il est intéressant que la « poète du tiroir » vienne pourtant à la surface pour figurer, à partir d'une position mineure, un discours percutant, avec des valences subversives, signe que cette cruauté imaginée en référence à la première personne est juste l'une des méthodes de résistance, et, en aucun cas, l'abdication à la vie. Par exemple, les paroles : « Parce que voici, j'ai dû apprendre/ en plein fin du siècle/ comment devenir un poète du tiroir,/ un ' poète impubliable ' – c'est ainsi qu'aurait syllabé/ appuyé et liquéfié, l'éditeur des temps nouveaux »¹⁸.

¹⁴ Karen Vandemeulebroucke, Elien Declercq, « De l'écrivain au traducteur imaginaires », pp. 214-215.

¹⁵ Mariana Marin, *Mutilarea artistului la tinerețe*, p. 34 : « Mi-e dor de poemele căroră doar eu însămi/ le eram universul./ îmi urmăream târșăitul zilnic,/ firișorul de păr câinesc/ [...] scarabeul din inimă, clepsidrele minții, amarul/ și poate-poate eram fericită ».

¹⁶ *Ibidem*, p. 21 : « Realitatea unei bătrâneți precoce/ se strecoară în aromele ceaiului matinal/ și pustiește senil zilele fără poezie ».

¹⁷ *Ibidem*, p. 26 : « uite, ce frumos îmi curge sângele/ uite, ce curată e moartea mea lentă ».

¹⁸ *Ibidem*, p. 21 : « Pentru că, iată, a trebuit să învăț/ în plin sfârșit de secol/ cum se devine o poetă de sertar,/ o ' poetă nepublicabilă ' – parcă așa silabisea/ apăsât și apos editorul vremurilor noi ».

D'un point de vue sociologique, l'image d'un auteur est (aussi) le produit de divers médiateurs. Pour la figure d'auteur de Mariana Marin, il s'agit non seulement d'une construction fortement auto-confessionnelle qui se révèle au lecteur à travers le discours, mais aussi de plusieurs portraits photographiques, qui offrent une certaine perspective de réception et de compréhension de la posturalité en cause. Ce qui produit de tels clichés photographiques, c'est en fait de diriger l'attention du récepteur vers la valorisation d'un mythe construit autour d'une image soi-disant tutélaire, représentative de la génération des années 1980.

Nous avons vu que Mariana Marin « joue » constamment ses hypostases, imaginant des scénographies possibles. Par exemple, dans un poème intitulé *M.M.*, cet imaginaire d'une biographie insolite devient visible, ainsi que l'état d'existence exceptionnel. Ici, la « naïve » analyse son destin en renvoyant à l'image de la sainte (à partir de ce point, il devient évidente l'appropriation ultérieure de la position de martyr que la poète même adopte) : « Les lignes dans ma paume gauche/ sont étonnamment similaires à celles de ma paume droite./ Je ne sais pas ce que cela signifie pour les quiromants. C'est comme si j'étais venue au monde en priant »¹⁹. Elle semble imaginer un destin qui lui échappe et qui évolue de manière autonome, presque à la dérive. Cependant, le lexique la trahit, et, à travers le syntagme « c'est comme si », on arrive à percevoir son intention de construire cette image « pure », épargnée par les facteurs qui dépassent la sphère du divin.

De même, dans les séquences où la poète justifie ses amours, le moi se retire, ne reconnaît aucun contrôle qu'il pourrait exercer sur l'autre, la naïveté est aussi prise dans le scénario érotique : « Je ne te juge pas/ tu te fais toi seule cette impression/ que les chaînes que tu portes/ ont été fermées par moi/ avec les nuits où nous nous sommes aimés [...] Et le troupeau de chèvres de ton esprit/ n'a pas été pâture par moi,/ c'est pas moi qui a remonté le mur de nouveau/ après qu'il s'était effondré/ Et je ne te juge pas »²⁰. Le recyclage des images va dans le même sens, de l'absence de culpabilité à la fois pour son propre être et dans les interactions avec l'Autre (ici, dans un scénario érotique).

Dans un poème déjà évoqué, *Naiva închipuită* [*La Naïve imaginaire*], le masque est bien visible. Le titre lui-même renvoie à la « scénographie » que compose la poète : « Mes robes lourdes avaient un sens,/ ma main gauche aimait ta main droite,/ à une époque je portais des boucles d'oreilles/ et je t'attendais prête comme une mariée »²¹. La naïveté absolue est soulignée par l'image de la mariée,

¹⁹ Mariana Marin, *Aripa secretă : versuri* [*L'Aile secrète : Vers*], București, Cartea Românească, 1986, p. 56 : « Liniile din palma mea stângă/ seamănă uimitor cu cele din palma mea dreaptă./ Nu știu ce înseamnă pentru chiromanți asta. E ca și cum aș fi venit pe lume în rugăciune ».

²⁰ Mariana Marin, *Mutilarea artistului la tinerețe*, p. 36 : « Eu nu te judec/ și doar ți se pare/ că lanțurile pe care le porți/ au fost închise de mine/ cu nopțile în care ne-am iubit [...] Iar turma de capre a minții tale/ n-a fost păscută de mine,/ nu eu am înălțat din nou zidul/ după ce s-a surpat/ Și nu te judec ».

²¹ *Ibidem*, p. 26 : « Rochiile mele grele aveau un înțeles./ mâna mea stângă iubea mâna ta dreaptă,/ într-o vreme îmi puneam cercei/ și te așteptam pregătită ca o mireasă ».

de celle qui attend un avenir inconnu, mais dont elle a l'intuition à travers des projections personnelles. Ce n'est pas par hasard que la posture de la mariée est anticipée par la neige, représentée par une belle image olfactive : « à un certain moment je sentais aussi la neige »²².

La figuration des mains y est également pertinente, la main gauche est celle avec laquelle elle entre dans le scénario érotique, c'est donc une suspension délibérée de la force, du contrôle (qui aurait été attribuée à la main droite). Cette idée de soumission et de survie est explicitée dans les vers suivants, lorsque le moi féminin est celui qui (par son état de pureté) survit à l'état de délire, de confusion : « Mon beau cerveau/ survivait à ta folie du soir »²³. De plus, l'hypostase de la mariée se transforme en hypostase de l'ange, de l'archange (signe qu'on adopte la même position de la sainte, de l'être détaché du mondain) : « Même toute la famille part à la chasse aux chèvres/ pour que tu regardes l'ange de près »²⁴. La capacité d'entrer en relation avec des êtres en miniature (les fourmis) ou de projeter une guérison, un sauvetage à grande échelle sont autant d'attributs d'une position complètement opposée par rapport à la posture (auto)mutilante d'autres poèmes. Il y a autant des scénarios existentiels qu'il y a des « êtres » imaginables : « à un certain moment nous avons tous les deux des langues mortes/ mais nous parlions aux fourmis, /nous levions le cerf-volant/ et guérissions toutes les blessures de Castille./On se précipitait avec de petites fleurs, des fraises du haut/en langues vivantes »²⁵.

Cette posture est également réalisée par la théâtralisation dans des cadres photographiques. La plupart des clichés photographiques pris par un Tudor Jebeleanu font de Mariana Marin une figure capturée dans une temporalité de jeunesse qui fonctionne presque comme une sorte de *captatio benevolentiae* pour profiter de la posturalité. Les clichés photographiques sont en fait des autoportraits. En d'autres termes, elles sont appelées représentations paratopiques, étant des constructions qui passent par la presse et parviennent ainsi au lecteur. C'est aussi une scénographie auctoriale (selon les mots de Diaz) mise en œuvre, que la poète met également en scène, impliquant Tudor Jebeleanu. En plus de l'auto-mise en scène, il y avait les images de groupe qui avaient accompagné *Cinci* et *Aur cu diamante* [*Or avec des diamants*].

L'image peut-être la plus représentative de cette série (voir annexe-photo 1) est celle montrant Mariana Marin jeune, la tête penchée vers ce qui semble être un doigt piqué, tandis que toute sa figure est transfigurée par la douleur. Ce n'est pas un hasard si la photo accompagne le poème *Ultimul poem de dragoste în grădina*

²² *Ibidem* : « într-o vreme și eu miroseam a zăpadă ».

²³ *Ibidem* : « Creierul meu frumos/ supraviețuia nebuniei tale de seară ».

²⁴ *Ibidem* : « Până și familia toată pleca la vânătoare de capre/ pentru ca tu să privești îngerul de aproape ».

²⁵ *Ibidem* : « într-o vreme noi doi aveam limbile moarte/ dar vorbeam cu furnicile./ înălțam zmeul/ și vindecam rănilor Castaliei toate./ Dam buzna cu floricele, căpșuni din țării/ în limbile vii ».

de trandafir [*Le dernier poème d'amour dans le jardin à roses*]²⁶, étant donc une manière de créer l'image presque auto-flagellante de l'artiste, coincée dans la brutalité de la réalité et des mensonges sur la liberté dont il s'approprie, mais c'est aussi une image soigneusement construite sur la beauté de la révolte. Ce portrait photographique renforce la gravité avec laquelle est regardé le doigt piqué, comme si ce geste entraînait des répercussions non seulement sur le biologique (la blessure produite), mais aussi sur le mental, comme un geste de mise en suspens de l'écriture. La lecture de l'image nous amène à la suggestion de la suspension de l'état de normalité, mais, surtout, elle évoque une suspension de l'acte de l'écriture. En fait, la clé ici réside précisément dans la mise en scène de la gravité et de la cruauté de l'acte d'annulation de la posture recherchée, celle d'écrivain, de poète.

Au-delà des images de jeunesse, il y a une autre image de Mariana Marin, à la maturité (voir annexe-photo 3), qui la montre barricadée dans une construction de briques, tout au milieu. C'est sans doute l'image la plus appropriée pour suggérer la posture de l'artiste retirée, mais qui, néanmoins, reste au cœur des événements sociaux et politiques ; elle y est présente, sans participer à cette réalité, qu'elle démarque comme une réalité autonome et exclusive. La position accroupie, la tête entre les mains, dénote la même – paradoxale – urgence de l'évasion. Les mains sont en position de prière et transmettent une piété ou une résignation spirituelle de celle qui joint ses mains dans un geste rappelant l'image de l'archange.

Le poète maudit – le devenir martyr

En ce qui concerne la construction d'un mythe lié à la mort prématurée de Mariana Marin, il est à noter que nombre de ses contemporains continuent à endosser, à travers leur discours, une aura de poète maudit, une image qui se construit aussi pendant et après la mort de l'écrivain. Nora Iuga forge indirectement une telle image en exploitant la jeunesse de l'écrivaine, l'être volubile qui vit avec le danger imminent de la réalité communiste, comme une sorte de dépouillement de soi, d'érosion assumée par les actes de la vie quotidienne. Mircea Cărtărescu, quant à lui, ne retient qu'une effigie, s'appuyant sur l'image de la solitude et de l'étrangeté qui marque le vécu de la poésie par Mariana Marin. De même, Antoaneta Ralian reprend l'image du poète romantique en référence à la figure de Mariana Marin, la capturant dans une hypostase d'innocence, d'apparente naïveté et, en même temps, d'existence menée par le *laisser-faire*²⁷ :

²⁶ Mariana Marin, « Remember Mariana Marin. *Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir* » [« Remember Mariana Marin. *Le dernier poème d'amour dans le jardin à roses* »], *Observator cultural*, 2016, 809, <https://www.observatorcultural.ro/articol/ultimul-poem-de-dragoste-in-gradina-de-trandafir/>. Consulté le 15 juin 2020.

²⁷ „In memoriam Mariana Marin”, *Observator cultural*, 2003, 64, <https://www.observatorcultural.ro/articol/in-memoriam-mariana-marin-2/>. Consulté le 16 juin 2020.

Les enquêtes interminables de la Securitate, vivant avec la lame à la gorge, et les visites nocturnes des miliciens – c'était devenu une sorte de chasse acculé de tous côtés... et, pendant tout ce temps, il écrivait poème après poème, comme s'il était encore écorché d'une nouvelle cicatrice d'une vieille blessure [...] Madi, celle qui n'a su mentir ni dans la vie ni dans la littérature, comme la plupart d'entre nous mentent. Propre et bon, enthousiaste et téméraire. Madi, que nous aimions tous et pour qui, cependant, nous n'avons pas fait assez pour la sauver du monde et d'elle-même. [...] Innocente, d'une innocence et d'une pureté qui frisaient parfois la naïveté. Et dévouée, une dévotion totale, chaleureuse et tendre, dans tout ce qu'elle faisait. [...] Pourquoi les poètes meurent-ils si jeunes ? Y a-t-il un besoin de poésie là-haut ?²⁸.

L'hypothèse du martyr évolue également du fait de la construction que Mariana Marin recherche dans plusieurs clichés photographiques. Par exemple, (voir annexe-photo 2) on voit Mariana Marin dans ce qu'on a tendance à croire être son image la plus clichée, dépeinte presque comme une martyre de la génération, celle qui prend ses distances à travers une féminité assumée. Ici, l'attention de la caméra pour les yeux semble vouloir transmettre cette voix de la singularité, de l'unicité de son statut de confession et qui, d'ailleurs, par la fragilité du cadrage peut être évoquée dans la construction du mythe de l'artiste mort prématuré, comme moyen de sacrifice. La douceur avec laquelle elle regarde la caméra, la position inclinée de la tête mène à la figuration de la poète en hypostase « naïve » et « sainte », que nous avons aussi retrouvée dans plusieurs de ses poèmes.

En fait, ce qu'il faut en retenir, c'est que si le mythe romantique du poète maudit fonctionne assez bien pour Mariana Marin, c'est aussi parce qu'il y est alimenté de manière consciente. Même dans les clichés qui apparaissent à l'époque, qui illustre la génération iconique, la poète adopte toujours une position passive, retirée, inactive, qui mime un mur de défense face au monde extérieur (nous faisons référence ici à la position de ses mains croisées). Au-delà de l'illusion d'une mort prématurée de l'être angélique, naïf et affecté par la vie oppressante, une tout autre image de la poète demeure. Sur la photo 4 (voir l'annexe), qui, cette fois, n'est plus une mise en scène, toute l'aura mythologique s'évanouit, car il ne s'agit plus d'une jeune femme, imaginée comme un être fragile, volatile, mais, cette fois, d'une femme d'un certain âge, qui a dépassé les mirages de la jeunesse, une femme touchée par l'écoulement du temps, qui est assez loin d'une apparence excentrique. Mariana Marin c'est, ici, la femme ordinaire, avec une allure qui rappelle le milieu communiste ou, plus tard, cette période d'après 89 qu'on appelle « de transition » dans laquelle elle arrive vraiment

²⁸ *Ibidem* : « interminabilele anchete de la Securitate, trăind cu tăişul la beregată, și vizitele nocturne ale milițienilor – ajunsese un fel de vânat încolțit din toate părțile... și, în tot acest timp, scria poezie după poezie, de parcă și-ar mai fi jupuit o coajă nouă de pe o rană veche. [...] Madi, cea care n-a știut să mintă nici în viață, nici în literatură, cum mințim cei mai mulți dintre noi. Curată și bună, entuziastă și nesăbuită. Madi, pe care am iubit-o cu toții și pentru care totuși n-am făcut nici unul destul ca s-o salvăm de lume și de ea însăși. [...] Inocență, de o inocență și o puritate ce frizau, uneori, naivitatea. Și dăruită, o dăruire totală, caldă și tandră, în tot ce făcea. [...] De ce oare mor poeții atât de tineri ? Să fie nevoie de poezie pe acolo, pe sus ? »

à vivre : une image appauvrie de tous les attributs d'exceptionnalité qui avaient constitué auparavant la scénographie auctoriale. Cette dernière photo c'est, en même temps, une monstration de la différence – importante – qu'on doit faire, dans l'analyse de la posture de l'écrivain, entre un simple instantané (qui peut contenir peu d'information posturale ou une information aléatoire) et un vrai portrait photographique.

Outre les discours des amis du Cenaclul de Luni [Le Cénacle de Lundi] ou les clichés photographiques qui alimentent la mythisation de la figure d'écrivain de Mariana Marin, il y a une autre direction moins évocatrice qui mérite d'être mentionnée : elle vise à capturer la figure de Mariana Marin dans une hypostase liée à la politique historique et idéologique des dernières années du régime communiste. Cosmin Ciotloș remarquait à juste titre les caractéristiques de ce type de fixation de l'image de la poète dans une effigie qui ne lui est pas fidèle jusqu'au bout, non pas parce qu'elle n'exposerait pas une vérité, mais parce qu'elle se moule trop sur l'aspect *biographique* au détriment d'une restitution critique. À partir de là, il est facile de remarquer qu'une telle direction présente toutes les prémisses d'une autre mythologisation de la poète. Les gloses sur une prétendue révélation du système communiste à partir des poèmes aux visions néo-expressionnistes accentuées de Mariana Marin débouchent vers la fixation de la poète dans une image de victime du sordide moment historique.

Ainsi, la mémoire collective ne récupère Mariana Marin que par référence au macrocontexte, la tentation étant de ne pas valoriser, en effet, la posturalité même que la poète construit à travers la conscience de l'acte. Certes, les événements sociaux se reflètent dans son écriture, mais le discours critique actuel se contente trop de commenter ici l'image de la *victime*, plus que Mariana Marin elle-même ne l'avait pas été. Selon les termes de Ciotloș, dans son étude consacrée aux poètes des années 80, Cenaclul de Luni²⁹, on observe la dénonciation de telles particularités des textes dédiés à la mémoire de Mariana Marin : « Le péché capital de toutes ces approches n'est pas d'être fausses. Elles sont, sans aucun doute, vraies. C'est juste que la vérité qu'elles développent est *biographique* plutôt que, pour ainsi dire, *critique*. Pour eux, la poésie n'est que le prétexte commode pour gloser à la lisière d'une conscience »³⁰.

En fait, ce type de mémoire a tous les attributs de la figure du poète romantique maudit, en tant qu'instance biographique soumise à son époque. Il s'agit de l'image du génie soumis au temps historique, qui revient également dans le cas de la figure de la poète Mariana Marin et qui représente un exemple très concluant de préservation de clichés qui n'opèrent plus en termes de récupération esthétique, mais en termes d'un portrait délibéré d'une certaine posture :

²⁹ Cosmin Ciotloș, *Cenaclul de Luni. Viața și opera [Le Cénacle de Lundi. La vie et l'œuvre]*, București, Pandora M, 2021.

³⁰ *Ibidem*, p. 177.

D'une manière ou d'une autre, tout cela réverbérait dans la poésie de Mariana Marin (des échecs existentiels). Comment les autres défaites, personnelles ou médicales, survenues même après 1990, se réverbèrent-elles ? Mais lire *Un război de o sută de ani* [Une guerre de cent ans] ou le groupage de *Cinci, La întretăierea drumurilor comerciale* [Au carrefour de grands routes commerciales] ou l'un des autres jusqu'à *Mutilarea artistului la tinerețe* [La Mutilation de l'artiste à la jeunesse], comme des réactions immédiates à l'« assaut implacable de l'histoire », sonne plutôt comme du journalisme (pas nécessairement culturel). Probablement surpris par la franchise du message, les critiques ont oublié de descendre dans les sous-sols de l'écriture de Mariana Marin, s'intéressant, par exemple, à sa stylistique, au moins aussi innovante³¹.

Par exemple, Nicolae Coande, poète et publiciste, fondateur de la revue *SpectActor* à Craiova, tombe dans le piège de récupérer Mariana Marin comme une poète de la tragédie existentielle. Dans un article de la revue *Poesis International*, Coande note que :

Mariana Marin est la poète tragique, inévitable victime de sa propre façon d'aimer le monde (on doit remarquer le retour insistant à l'image du poète maudit, sur une veine romantique), qui a redéfini *le portrait de l'artiste dans sa jeunesse*, dans une élégie publiée dans le volume *Mutilarea artistului la tinerețe*, son avant-dernier volume publié en 1999³².

Cette combustion intérieure de l'être que le critique imagine est le résultat même d'une construction identitaire. Mariana Marin adopte une posture soigneusement construite et polie tout au long de ses recueils jusqu'à la confusion ultime : dans quelle mesure pourrait-on parler du reflet du biographique dans l'esthétique et à quel point la fiction représente sciemment le biographique ? Il y a une constante dans l'écriture de Mariana Marin qui induit une apparence de diminution de sa propre figure. Il s'agit en fait d'un fantasme autour d'un abandon de son temps, de l'existence, d'une extraction jouée du réel.

Après tout, le retrait du monde et le refus du conformisme semblent être les deux directions sur lesquelles se fonde une telle posture qui survit pour les autres poètes des années 1980 comme une sorte de mythologie féminine. L'image de Mariana Marin devient fortement mythifiée au sein de la génération des années 80, sa mort prématurée étant vue comme un signe du sacrifice de l'existence dans la contre-réalité. Il y a une sorte d'épuisement dans la figure de l'écrivaine qui fait subsister dès le plus jeune âge le mythe de l'autoconsommation. Par conséquent, la mémoire collective préserve l'image de la jeune Mariana Marin, d'où le recyclage des mêmes cadres photographiques que nous avons présentés précédemment.

³¹ *Ibidem*, p. 178.

³² Nicolae Coande, « Mariana Marin – o viziune de la ' Marginea Zonei ' » [« Mariana Marin – une vision par ' Le Bord de la Zone ' »], *Poesis International*, 2021, 28, <https://poesisinternational.com/mariana-marin/>. Consulté le 20 août 2021.

Reste, comme dans le cas d'Anne Frank dont l'attitude posturale est également adoptée par Mariana Marin, le refus du compromis qui entraînerait des conséquences personnelles.

BIBLIOGRAPHIE

- ***, « In memoriam Mariana Marin », *Observator cultural*, 2003, 164, <https://www.observatorcultural.ro/articol/in-memori-am-mariana-marin-2/>. Consulté le 16 juin 2020.
- BENOÎT, Denis, « La consécration. Quelques notes introductives », *COntEXTES*, 2010, 7 (*Approches de la consécration en littérature*), <https://journals.openedition.org/contextes/4639>. Consulté le 16 juin 2020.
- CIOTLOȘ, Cosmin, *Cenaclul de Luni. Viața și opera [Le Cénacle de Lundi. La vie et l'œuvre]*, București, Pandora M, 2021.
- COANDE, Nicolae, « Mariana Marin – o viziune de la „Marginea Zonei” » [« Mariana Marin – une vision par ‘Le Bord de la Zone’ »], *Poesis International*, 2021, 28, <https://poesisinternational.com/mariana-marin/>. Consulté le 20 août 2021.
- CUCU, Ion, *O istorie literară a privirii [Une histoire littéraire du regard]*, Bistrița, Charmides, 2006.
- DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Éditions Champion, 2007.
- FRANK, Anne, *Jurnal (12 iunie 1942 – 1 august 1944) [Journal (12 juin 1942 – 1 août 1944)]*. Traduction de néerlandais et notes de Gheorghe Nicolaescu, București, Humanitas, 2011.
- GHEORGHE, Cezar, « Atelierele Marianeî Marin » [« Les Ateliers de Mariana Marin »], *Observator cultural*, 2016, 809, <https://www.observatorcultural.ro/articol/atelierele-marianei-marin/>. Consulté le 17 juin 2020.
- HAWTHORN, Jeremy, *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character. From Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, London, Edward Arnold (Publishers) Ltd, 1983.
- MARIN, Mariana, *Aripa secretă [L'aile secrète]*, București, Cartea Românească, 1986.
- MARIN, Mariana, *Atelierele (1980–1984) [Les Ateliers (1980–1984)]*, București, Cartea Românească, 1990.
- MARIN, Mariana, *Mutilarea artistului la tinerețe [La Mutilation de l'artiste à la jeunesse]*, București, Muzeul Literaturii Române, 1999.
- MARIN, Mariana, *Un război de o sută de ani (utopii și alte poeme de dragoste) [Une guerre de cent ans (utopies et autres poèmes d'amour)]*, București, Albatros, 1981.
- MARIN, Mariana, « Remember Mariana Marin. Ultimul poem de dragoste în grădina de trandafir » [« Remember Mariana Marin. Le dernier poème d'amour dans le jardin à roses »], *Observator cultural*, 2016, 809, <https://www.observatorcultural.ro/articol/ultimul-poem-de-dragoste-in-gradina-de-trandafir/>. Consulté le 15 juin 2020.
- MEIZOZ, Jérôme, *Modern Posterities of Posture. Jean Jacques Rousseau*, unpublished article, based on a paper delivered during the seminar *Early Modern French* (under responsibility of Alain Viala), Oxford, January 31, 2008. https://www.academia.edu/15683492/MODERN_POSTERITIES_OF_POSTURE. Consulté le 17 juin 2020.
- MEIZOZ, Jérôme, « Cendrars, Houellebecq : Portrait photographique et présentation de soi », *COntEXTES*, 2014, 14 (*Portrait photographique d'écrivain*), <https://journals.openedition.org/contextes/5908?lang=en>. Consulté le 17 juin 2020.
- PIPOȘ, Cristina, *Poezia confesiunii la Sylvia Plath și la Mariana Marin [La poésie de la confession chez Sylvia Plath et Mariana Marin]*, București, Muzeul Literaturii Române, 2014.

- PLATH, Sylvia, *Ariel și alte poeme* [*Ariel et autres poèmes*], București, Univers, 1980.
- URSA, Anca, « Generația '80 în poezie » [« La poésie de la génération '80 »], *Vatra*, 2016, 8, <https://revistavatra.org/2016/11/08/anca-ursa-generatia-80-in-poezie/>. Consulté le 15 juin 2020.
- VANDEMEULEBROUCKE, Karen, DECLERCQ, Elien, « De l'écrivain au traducteur imaginaires. Entretien avec José-Luis Diaz au sujet de sa théorie de l'auteur », *Interférences littéraires*, 2012, 9, pp. 211-227, <http://interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/421/328>. Consulté le 15 juin 2020.

ANNEXE-PHOTO

*Photo 1.**Photo 2.*



Photo 3.



Photo 4.

MARIANA MARIN – THE FEROCIOUS BIOGRAPHY (Abstract)

This article aims to articulate an analysis of the figure of the poet Mariana Marin from the angle of the new postural theories, formulated by Jérôme Meizoz. If the image of Mariana Marin became an expression of the minority, of the marginal, starting with the 1980s, this is due, first of all, to a social mythology that was built around her, but also due to the overbidding of an ethical direction in her poetry. Thus, the article proposes two possible models that Mariana Marin internalized in the construction of the auctorial posture, namely Sylvia Plath and Anna Frank. Moreover, another dimension of our article investigates the behavioral portraits made by Tudor Jebeleanu, leading, willingly or not, to the strengthening of a certain direction of interpreting the figure of Mariana Marin. The intention of this paper is to propose alternatives to the way in which Mariana Marin's poetry has been read in the last decades and to try a detachment, in the critical reception, from the recurring image of the victim of the external world.

Keywords: Mariana Marin, auctorial posture, self-mutilation, the damned poet, naivety, social mythology.

MARIANA MARIN – BIOGRAFISMUL FEROCO (Rezumat)

Articolul de față urmărește să articuleze o analiză a figurii de poet a Marianeii Marin din unghiul noilor teorii posturale, formulate de un Jérôme Meizoz. Dacă imaginea Marianeii Marin a devenit o expresie a minoratului, a marginalului, odată cu deceniul anilor 1980, acest lucru se datorează, în primul rând, unei mitologii sociale ce s-a construit în jurul său, dar și datorită supralicitării unei direcții etice în poezia sa. Astfel, articolul propune două posibile modele pe care Mariana Marin le-a interiorizat în construcția imaginii auctoriale, Sylvia Plath și Anna Frank. De asemenea, o altă dimensiune a lucrării noastre investighează câteva portrete fotografice pe care Tudor Jebeleanu le-a construit, conducând, voit sau nu, la întărirea unei anume direcții de receptare a figurii Marianeii Marin. Intenția acestei lucrări este de a propune alternative la modalitatea în care poezia Marianeii Marin a fost citită în ultimele decenii și de a încerca o desprindere, în receptarea critică, de imaginea recurentă de victimă a lumii exterioare.

Cuvinte-cheie: Mariana Marin, postură auctorială, automutilare, poetul damnat, naivitate, mitologie socială.