

Université Lumière Lyon 2
Faculté des Lettres, Sciences du langage et Arts
Thèse de doctorat de
Florica CIODARU-COURRIOL

***LE MODELE PROUSTIEN DANS LE
ROMAN ROUMAIN MODERNE***

Sous la direction de Jean-Yves DEBREUILLE (Université Lyon 2)

Jury de thèse : Monsieur Philippe CHARDIN de l'Université de Tours Monsieur Jean-Pierre MARTIN
de l'Université Lumière Lyon 2 Madame Alexandrina MUSTATEA de l'Université de Pitesti (Roumanie)
Monsieur Eugen SIMION de l'Université de Bucarest, Président de l'Académie Roumaine

Table des matières

REMERCIEMENTS .	1
INTRODUCTION .	3
a) CONDITIONS GÉNÉRALES .	6
b) PREMISSES . .	7
PREMIERE PARTIE AFFINITES ELECTIVES . .	17
1. CADRE HISTORIQUE .	18
2. SPECIFICITES DE L'HISTOIRE CULTURELLE ROUMAINE .	19
a) OUVERTURE DES ELITES ROUMAINES VERS L'OCCIDENT .	21
b) FRANCOPHONIE ET FRANCOPHILIE ROUMAINES .	23
c) AMITIES LITTERAIRES .	24
3.LA RECEPTION DE MARCEL PROUST EN ROUMANIE .	29
4. TENTATION DU MODELE : crise sociale/crise culturelle, synchronisation .	31
DEUXIEME PARTIE : PROUST ET SES DISCIPLES ROUMAINS . .	37
Chapitre I : LES « PROUSTIENS » ROUMAINS .	37
1. ETRE « PROUSTIEN » : DU RAPPROCHEMENT A L'IDENTIFICATION .	41
2. UNE DYNAMIQUE DE MODELISATION .	42
Chapitre II : HORTENSIA PAPADAT-BENGESCOU Ou de la réception passive .	50
1. PORTRAIT D'ECRIVAIN . .	50
2. ELEMENTS POUR UNE INTERPRETATION PROUSTIENNE ? . .	67
3. CONVERGENCE ET DIVERGENCE DANS L'ANALOGIE . .	97
4. ANALOGUE <i>VERSUS</i> ORIGINAL . .	106
6. RECEPTION CREATRICE ET CREATION SPONTANEE .	122
7. LA MITOYENNETE – COMME ACQUIT DE MODERNITE . .	129
Chapitre III : CAMIL PETRESCOU (1894-1957) CAS DE RECEPTION ACTIVE- . .	133
III.A) L'ECRIVAIN ET SON RAPPORT AU MONDE .	133
III.B) LE MODELE PERDU ET RETROUVE .	150

CONCLUSIONS GENERALES .	229
BIBLIOGRAPHIE . .	239
BIBLIOGRAPHIE FRANCAISE . .	239
OUVRAGES DE MARCEL PROUST . .	239
OUVRAGES SUR MARCEL PROUST . . .	240
OUVRAGES GENERAUX . .	242
OUVRAGES COLLECTIFS . .	244
BIBLIOGRAPHIE ROUMAINE .	245
OUVRAGES DE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU .	245
OUVRAGES SUR HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU . .	245
ŒUVRES DE CAMIL PETRESCU .	247
OUVRAGES SUR CAMIL PETRESCU et OUVRAGES GENERAUX . .	247
ARTICLES . .	249
ŒUVRES D'ANTON HOLBAN .	250
ŒUVRES DE MIHAIL SEBASTIAN (bibliographie sélective) .	250
ANNEXE 1. Camil Petrescu : <i>La nouvelle structure et l'œuvre de M. Proust</i> (Traduction française de l'étude par Florica Courriol) .	253

REMERCIEMENTS

Qu'il nous soit permis de remercier ici tous les membres du jury qui ont bien voulu nous accorder un peu de leur temps et toute leur attention.

Nos remerciements vont premièrement au professeur Jean-Yves DEBREUILLE sans lequel ce travail ne serait pas parvenu à son terme. Il fut un guide précieux, aussi aimable qu'exigent et ce n'est pas pour sacrifier à un exercice de style que de lui exprimer ici toute notre gratitude ;

- à Monsieur Philippe CHARDIN dont les compétences dans le domaine du comparatisme s'étendent, chose très rare, jusqu'à la littérature roumaine, ce qui en faisait un membre de droit de ce jury, sans parler de tout ce que ses analyses nous ont évidemment apporté pour l'élaboration de notre propre recherche ;
- à Monsieur Jean-Paul MARTIN qui a accepté de prêter sa fine oreille proustienne à ces voix roumaines venues de loin ;
- à Madame le professeur Alexandrina MUSTATEA qui, par sa délicatesse et ses judicieuses observations a su nous pousser à nuancer certaines remarques peut-être trop catégoriques ;
- et, dans l'ordre alphabétique, naturellement, nos remerciements vont tout particulièrement au Président de l'Académie Roumaine, au professeur universitaire et au critique le plus écouté de la culture roumaine d'aujourd'hui, Monsieur Eugen SIMION, pour avoir eu l'amabilité d'accorder un peu de son temps éminemment précieux à la lecture de notre travail.

INTRODUCTION

« En réalité, chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre, est la preuve de la vérité de celui-ci, et vice versa, au moins dans une certaine mesure, la différence entre les deux textes pouvant être souvent imputée non à l'auteur mais au lecteur ». (A la Recherche, III, p. 911).¹

« Ce qui procure une précieuse volupté à ses lecteurs [de M. Proust] c'est justement cette suprême honnêteté de vision, son application à exprimer ce qu'il y a d'originel dans sa propre conscience. C'est ce qui donne une atmosphère d'authenticité hallucinante que l'on ne retrouve chez aucun autre auteur » écrivait, comme en réponse à M. PROUST, dans son manifeste littéraire l'écrivain roumain Camil PETRESCU², un de meilleurs lecteurs d'A la Recherche du temps perdu. Ou l'un des plus judicieux ; superlatif justifié si on pense d'abord, que ce « lecteur » a rendu publique son admiration pour l'auteur français dans une étude intitulée La Nouvelle Structure et l'œuvre de Marcel Proust, véritable manifeste littéraire auquel continuent de faire référence depuis 1934, année de sa publication, de nombreux intellectuels roumains ; si l'on pense, ensuite, que ce lecteur particulier de l'œuvre proustienne a réalisé une « opération » d'intertextualité avant la

¹) Notre édition de base est A la Recherche du temps perdu de Marcel Proust, édition établie et annotée par Pierre Clarac et André Ferré, préface d'André Maurois, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1954.

²) Voir note 3.

lettre en écrivant deux romans que la critique autochtone a qualifiés de « proustiens ». Il serait pourtant faux de croire que ces deux œuvres pourraient être des « dérivés » (des hypertextes) d'un hypotexte (pour utiliser les termes de G. Genette) ; ils relèvent d'une création originale où l'ambiguïté de la relation avec le « modèle » s'est transformée en ludique exercice d'interprétation. Jeu de pistes séduisant auquel nous avons succombé et dont notre étude s'efforce de rendre compte.

D'emblée il nous faut dire que nous avons été amenée à réfléchir sur ce fait de réception à la suite d'une interrogation plus vaste (ou plus profonde) sur la méconnaissance de la littérature roumaine dans l'aire française. La culture roumaine est, en effet, l'une des rares en Europe qui n'ait pas pu - ou su - imposer la reconnaissance universelle, européenne, à tout le moins, d'un seul de ses romanciers – exception faite de Mircea Eliade qui s'est fait un nom, d'abord par le biais de son activité scientifique et, bien plus tard seulement, par ses qualités d'auteur de prose fantastique et ou de romancier moderne. L'écrivain classique – dans l'optique propre à la littérature roumaine - Liviu Rebreanu, (1885-1944), clé de voûte du roman roumain, commence à peine à susciter vraiment la curiosité des éditeurs français, non sans réticences d'ailleurs. La méconnaissance de la littérature d'un pays francophile et francophone comme la Roumanie est un fait inexplicable aux yeux d'un Français cultivé et une insupportable injustice pour tout homme de lettres roumain. Les seules crêtes visibles de cet « iceberg » culturel, si tant est qu'elles le soient pour le public français, sont, paradoxalement, des phénomènes somme toute assimilables à de simples modes (l'exemple le plus connu en serait le Dadaïsme dont l'origine roumaine est indéniable) ou des « cas » strictement individuels qui ont « percé » dans la conscience littéraire française et occidentale par un concours de circonstances et surtout, ce qui est loin d'être négligeable et mérite réflexion, parce qu'ils ont adopté le français comme langue d'écriture, devenant de ce fait écrivains français, aussi - Panaït Istrati, Eugène Ionesco, Virgil Gheorghiu, Horia Vintilă, Emil Cioran – noms que tout Roumain cultivé est fier de rappeler.

Pourtant, la littérature roumaine dont il faut, en toute objectivité, reconnaître qu'elle n'a pas connu la même évolution que la littérature française, par exemple, a largement comblé son retard depuis le XVIIIe siècle et surtout la fin du XIXe, et se trouve abondamment riche d'auteurs et d'expériences littéraires dignes d'être traduits et connus.

Est-ce la trop grande admiration des Roumains pour la culture française dans laquelle ils cherchent des modèles, pour s'en inspirer, sinon se les approprier, avec le risque que cela suppose, ou est-ce une certaine tendance autochtone d' « auto-sous-estimation », jugeant la création littéraire nationale trop banalement roumaine pour se hisser jusqu'aux cimes de l'esprit français, qui expliquent la chose ?

Il est indéniable, en tout état de cause, que les commentateurs roumains ont tantôt expliqué et « rangé » les créateurs roumains en les comparant à des auteurs étrangers, notamment français, tantôt en les jugeant élogieusement comme auteurs originaux et représentant si profondément la *roumanité* qu'ils en sont fatalement intraduisibles, condamnés à jamais à rester objets de culte intérieur, jalousement gardés à l'abri de frontières aussi bien géographiques que linguistiques. Le problème a été souvent effleuré. Nous l'avons plus d'une fois rencontré. Dans sa courte Introduction à *La littérature européenne*, Jean-Louis Backès explique (excuse ?) l'absence de grands auteurs

« relativement ignorés en dehors de leur pays d'origine » par le fait que la langue dans laquelle ils écrivent n'a pas une grande diffusion, ou parce que leur art se prête mal à la traduction. « Pour illustrer le premier cas, on peut rappeler que les écrivains roumains les plus connus sont ceux qui ont écrit en français, comme Emil Cioran ou Eugène Ionesco ; l'immense majorité des poètes lyriques fournit des exemples du second cas » (in *La littérature européenne*, Editions Belin, 1996, p.7). Propos qui illustrent à souhait la nécessité des traductions ! Car si l'histoire littéraire cherche à déterminer un sens universel à l'œuvre, ses repères ne peuvent être, dans l'immédiat, que ceux qui viennent de la culture européenne et recèlent un sens de représentativité. Ils sont identifiables dans les auteurs qui imposent des modèles ou qui *en* imposent, tout simplement !

Connaissant assez bien la littérature enseignée dans les universités roumaines, connaissant aussi quelques auteurs roumains du début du XXe siècle pour les avoir traduits, nous avons tenté de comprendre ces « jeux de l'amour et du hasard » auxquels se sont livrés les intellectuels roumains avec la culture française. Vaste ambition qui, pour avoir quelque chance de réussite, doit se focaliser sur une page concrète de l'histoire de l'interactivité culturelle franco-roumaine que nous avons circonscrite au cas des romanciers roumains catalogués par les critiques roumains comme procédant de PROUST.

Subjective de par le choix - les auteurs roumains qui font l'objet de cette étude sont en égale mesure l'objet de notre admiration – notre démarche a l'ambition d'être objective par l'analyse. Elle se voudrait, en premier lieu et avant tout, incitante pour le chercheur étranger qui pourra trouver ici quelques repères, sinon des révélations sur la réception de l'œuvre proustienne dans l'aire roumaine, qui fut une des plus rapides et des plus actives d'Europe.

Notre recherche aura pour objectif de mettre en évidence, - pour qui se sera initié, par la lecture, aux deux grands textes romanesques du XXe siècle dont les traductions se trouvent annexées à notre travail et en sont partie intégrante- les points de tangence réels, dans la matière littéraire concrète, entre l'œuvre proustienne, d'une part, et celles de Hortensia PAPADAT-BENGESCU³ et Camil PETRESCU, d'autre part. Pour cela, nous ferons appel, outre notre lecture personnelle détaillée de ces textes, à l'exégèse majeure de la critique littéraire roumaine relative à la création proustienne, fondée, le plus souvent, sur une lecture effective de Proust en français (la première traduction roumaine étant publiée en 1945 seulement) mais aussi, inévitablement, sur une vision intellectuellement très orientée de son oeuvre.

« La littérature comme étude, commence par la lecture et la plupart s'en contentent, heureusement ; la littérature comparée commence par l'établissement d'un fichier qui est à la discipline ce que les annales ou les chroniques sont à l'histoire ; ce qui signifie qu'il est indispensable et insuffisant », disait le comparatiste roumain Alexandre Cioranescu à la fin de son livre traitant « du baroque espagnol au classicisme français » et intitulé *Le masque et le visage*. Nous tâcherons, par le présent travail, de remédier à la dernière

³ 3) Nous avons renoncé à la transcription phonétique des noms roumains, mais nous tenons à signaler toutefois que la voyelle « u » des noms finissant en -escu doit se prononcer « ou » ; la prononciation en « o » nous semble un peu obsolète, voire très « fin de siècle » mais cette graphie a été respectée pour les noms déjà entré dans le patrimoine culturel français (Ionesco, Enesco)..

épithète de manière que l'insuffisant le soit moins !

a) CONDITIONS GÉNÉRALES

De par leur Histoire et leur position géographique, les Roumains ont toujours eu les yeux tournés vers l'Occident. De par leur origine latine, ils se sont toujours sentis attirés par la France, comme tant d'autres peuples d'Europe, mais avec cette force supplémentaire qui leur venait du statut de « petit frère » (plus exactement, en roumain, de « sorà micà » « petite sœur », qu'ils se sont donné de tous temps et auquel ils tiennent toujours, en considération de leur évidente parenté latine). Cela a pu fonctionner comme un handicap et, en conséquence, comme une revanche à prendre. Et puisque la France est le pays que l'on admire et qu'ils admirent, elle est forcément un modèle. Politique, économique et culturel. C'est ce dernier qui nous intéresse ici et, tout spécialement, le rapport qui lie les intellectuels roumains aux intellectuels français et, en particulier les écrivains des deux pays.

Outre leur désir de « s'en sortir » en rattrapant l'histoire intellectuelle de la France – phénomène connu en Roumanie sous le terme de « synchronisme », terme créé par Eugène Lovinescu et qui exprime, en lignes générales, le fait que, sur le plan culturel, les Roumains aient brûlé les étapes pour se mettre « à la page », littérature oblige !- les Roumains vouent à la France un amour qui va parfois jusqu'à l'identification. Les révolutionnaires de 1848 copient les révolutions européennes en Roumanie, avec le résultat que l'on sait ; les élites roumaines se font un devoir et un plaisir de s'imprégner de culture française : les jeunes gens de bonne famille sont envoyés à Paris pour étudier ou, dans le pire des cas, on engage pour eux des précepteurs français recrutés, en majorité, parmi les nobles français réfugiés à l'Est de l'Europe au temps de la Terreur. Les riches bourgeois et autres propriétaires terriens moldaves - par exemple - n'utilisent la langue roumaine que pour s'adresser aux domestiques, comme on le voit dans les savoureuses pièces de théâtre (aux personnages devenus célèbres par leur caricature) de Vasile Alecsandri, ami des Félibres et de Mistral. On appela, de manière éloquente, « bonjouriste » cette époque et cette société roumaine francisée à outrance. La grande Histoire trouve les deux nations – Française et Roumaine - à côté, aux moments difficiles (l'Union de 1859, la Première Guerre mondiale, etc.) animées d'un même élan de fraternité latine.

Le constat unanimement reconnu est que l'ouverture des élites roumaines à la culture française, considérée comme celle d'un pays avancé à tous points de vue, est à plus d'un titre positive. On rattrape les retards, on brûle les étapes sur le plan social, culturel et, plus précisément, littéraire.

A la fin du XIXe siècle et au début de la première moitié du XXe siècle a lieu une grande circulation d'idées et d'hommes entre les deux pays. Des personnalités de la culture française commencent à s'intéresser à cette culture latine de l'Orient, la culture roumaine, comme Michelet, Edgar Quinet, plus tard Paul Morand ou Valéry. Dans l'autre sens, un George Enesco, un Panaït Istrati, un Brâncuși, un Tristan Tzara, viennent

enrichir l'univers culturel français par de nouvelles donnes.

Par ailleurs, le comparatisme commence à prendre un essor considérable en ce début du XXe siècle, comme s'accordent à le noter les spécialistes : « Les nouvelles nations issues des traités de Versailles se sont adonnées avec ardeur au comparatisme à partir de 1930, y voyant le signe et le privilège d'une « majorité » culturelle longuement et douloureusement attendue. Tout en façonnant les traits encore flous de chaque littérature nationale, on s'efforçait de définir parentés et influences, de s'intégrer aux grands courants extérieurs » (in *Qu'est-ce que la littérature comparée*, de Pierre Brunel, Claude Pichois et André-Michel Rousseau, Éditions Armand Colin, 1996, p.24.)

Il faut ajouter au contexte historique le contexte socioculturel, par conséquent, qui explique le rapprochement de ces deux cultures de souche latine, l'une de grande audience européenne, voire mondiale, l'autre ayant un statut de culture « mineure », d'où le jeu de miroirs. Il va de soi que pour mettre en évidence un tel phénomène on se placera dans la perspective comparatiste visant la réception dont l'avantage est double, on commence à le comprendre. « Les études de réceptions en disent plus long sur le pays récepteur que sur la littérature reçue, même si cette dernière, vue de plus loin et avec d'autres critères que ceux en vigueur dans son pays d'origine, « reçoit » en quelque sorte en retour un éclairage sur lequel il vaut la peine de s'interroger » (Yves Chevrel dans la Préface de *Anatomie d'un transfert*). Marcel Proust modélisé par les Roumains est-il le même qu'on le voit de France ? N'est-il pas l'objet d'une idéalisation ou d'une réception sélective opérée par des gens de lettres engrenés dans un mécanisme plus complexe qu'on le croit ? Et qui reflète une recherche spirituelle autant qu'identitaire.

b) PREMISSES

Mettre une étiquette jugée flatteuse sur un écrivain national ne revient-il pas à l'enfermer dans une évaluation réductrice ? L'enthousiasme des pionniers n'altère-t-il pas le mérite accordé en prêtant au déterminant de « proustianisme » les valeurs et les qualités de la « modernité » ? Ce sont les questions auxquelles nous tâcherons de répondre au cours de cette étude. Notre démarche comparatiste veut éviter si possible les sables mouvants de l'étude fondamentale du type « X et Y », en expliquant plutôt le pourquoi de ces mises en parallèle auxquelles se sont adonnés avec un grand enthousiasme les critiques littéraires Roumains. Les filiations et les comparaisons, tout comme les parallèles, sont des techniques bien ancrées dans la tradition de l'histoire littéraire roumaine pour des raisons que nous verrons par la suite. Il nous a semblé que par leur biais on en arrivait souvent à un glissement de jugements de valeur tendant à promouvoir l'idée d'*épigones*. Cette première intuition nous est apparue lors de diverses présentations du poète roumain Mihaï Eminescu - qui est pour sa nation ce que Hugo, Verlaine, Rimbaud et Baudelaire réunis sont pour la culture française, et nous l'affirmons en toute objectivité, comme un fait évident ! Le syntagme « le dernier des romantiques européens », usité par la critique roumaine, n'a plus la même valeur en dehors des frontières, l'épithète « dernier » plaçant d'ailleurs ici le Poète en mauvaise posture, la connotation temporelle

menaçant de primer sur celle de jugement : Eminescu n'est ni le premier, ni le dernier, il est l'Unique ! C'est ce petit déclic qui nous a fait réfléchir à des mises en parallèle que l'école roumaine s'est appliquée à nous inculquer, notamment à celle qui plaçait les premiers romanciers roumains modernes (des années 30) en regard de **Marcel Proust**. S'agit-il d'un phénomène de mode (suivre un modèle imposé par le prestige de l'œuvre ou par l'air du temps) ou d'une réception créatrice ?

L'usage des historiographes roumains de ranger les auteurs nationaux selon un modèle étranger semble répondre à un souci de méthode, d'ordonnement, à un besoin d'affirmation aussi. On en arrive ainsi à dénombrer des *balzaciens*, des *stendhaliens*, des *joyciens*, etc. L'école roumaine (dans son acception plus large) cultive, d'une manière générale et non sans raison d'ailleurs, le sens de l'élitisme. Se comparer, c'est se placer sur un pied d'égalité, ne serait-ce que le temps de la comparaison et démontrer par-là que l'on est capable de soutenir la mise en balance de deux entités supposées n'ayant pas le même poids. De la comparaison on ne peut sortir que grand ! Les mises en rapport, la pratique des parallèles représentent des « actes » dont sont coutumiers les commentateurs littéraires et beaucoup moins les auteurs eux-mêmes, toute appréciation étant justifiée en tant que regard de l'Autre. Dans le cas des Roumains, il faut le souligner dès le début, la comparaison n'a point de connotation usurpatrice. Elle est une manière de faire entendre des voix qui seraient autrement condamnées à rester muettes. Considérer que tel ou tel créateur national est de la trempe d'un homologue occidental revient à forcer l'Occident à élargir son champ visuel, à regarder l'astre mais aussi les poussières stellaires qui l'entourent ! C'est ce qui explique la longue habitude des filiations du genre « X et Y » ou bien « X influencé par Y » qui ne concerne pas uniquement l'aire roumaine.

Imprégnée par ces pratiques littéraires mais aussi par la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust que nous nous devons de faire nôtre par une sorte de symbiose professionnelle – au départ en tout cas – avec l'écriture du Narrateur, nous nous sommes progressivement rendu compte de ce qui sépare Proust de Hortensia Papadat-Bengescu ou de Camil Petrescu.

Appréciant l'œuvre de ces auteurs roumains qui faisaient – et font toujours- notre admiration, et dont nous avons traduit et publié en France certains textes, nous avons tenté par la suite de les aborder en les plaçant dans le contexte socio-historique du début du XXe siècle, au moment où ces œuvres s'écrivaient. Analyser une œuvre c'est la rendre à son époque pour mieux l'en extraire. Nous ne pouvons pas ignorer l'histoire comme nous ne pouvons pas « retirer l'œuvre de toute situation » comme l'aurait voulu Roland Barthes, car elle émane des conditions historiques (qui déterminent, à leur tour, les autres : économiques, sociales, culturelles). La dépendance de l'événement littéraire à l'histoire est, d'ailleurs, l'idée fondamentale de *l'esthétique de réception de l'école de Constance et de Jauss* et elle s'est imposée à nous comme une évidence pour une étude sur les débuts du roman roumain moderne. Il revient au lecteur, comme on le sait, le rôle essentiel d'un processus culturel qui ne saurait autrement exister : le lecteur est un passeur d'idées au même titre que le traducteur - qui est le médiateur nécessaire entre deux cultures.

De sorte que notre première partie essaie d'indiquer les jalons d'un cadre plus large

en vertu de la loi du droit d'auteur.

qui permit la germination des œuvres roumaines, phénomène favorisé par la francophilie et la francophonie des Roumains, par des affinités et des échanges, par- en dernière instance- un cas de réception littéraire, celle de Marcel Proust, qui fut une des plus promptes de toute l'histoire culturelle. Comme nous allons le montrer dans le chapitre « amitiés littéraires », le rayonnement de Proust dans cette partie de l'Europe est de nature subjective aussi : sa proximité physique suppose et stimule la proximité spirituelle, ses liens avec des personnalités culturelles roumaines accélèrent la propagation de son œuvre et permettent sa rapide réception au sein de l'intelligentsia roumaine. La parenté spirituelle (prééminence donnée à l'esprit, suprématie de la poésie, choix de valeurs suprêmes) caractérisant certaines catégories sociales de ces deux nations latines justifie et finit par consolider des rapports inter-culturels dont le roman roumain moderne est le principal bénéficiaire.

Ce phénomène littéraire est, bien évidemment, d'une grande complexité, le roman roumain *moderne* ne se limitant pas aux seuls aspects « proustiens » (qui ont suscité notre curiosité et notre analyse). De ce fait, cette dernière est fatalement fragmentaire, mais nous aimerions la croire *complémentaire*.

Longtemps et injustement ignorés, les auteurs roumains vivant dans leur pays d'origine n'auraient-ils pas droit de cité dans les études comparatistes européennes fut-ce par le biais des filiations, des « alliances » littéraires ? Les voix comparatistes les plus notoires ont souligné le nécessaire élargissement à l'étude des cultures qui ne s'expriment pas en langues de grande circulation. Etienne, l'un des plus attentifs à ce phénomène, montrait une lucide admiration pour les pratiques linguistiques de cette partie de l'Europe, que nous avons prise comme cadre de notre analyse :

« Tout le monde n'a pas la chance de ces hommes [...] qui, situés à un confluent de races, de nations, de langues, de religions, et dotés d'idiomes qui, en dépit de toutes leurs vertus, n'ont pas obtenu l'audience de l'allemand, de l'anglais, du russe, du français ou de l'italien, doivent apprendre, outre le leur, quatre langues ou cinq, qu'ils apprennent en effet et savent en général fort bien » (in *Comparaison n'est pas raison*, p.39)

Il affirmait par ailleurs -comme l'a fait remarquer son disciple roumain, Adrian Marino- que *la vraie conscience universelle appartient en fait, et plus souvent qu'on le croit, aux petites littératures* (A. Marino : *Etiemble ou le comparatisme militant*, p.62). Forte de ces enseignements et estimant que personne n'est plus intimement lié à un auteur que son traducteur et, par conséquent, plus à l'aise pour le saisir et l'analyser, nous avons essayé de dresser les éléments de parenté et de comprendre les raisons qui légitimaient autant la parenté que les classifications, les mises en parallèles.

Avant d'aborder l'œuvre des écrivains catalogués comme « proustiens », il conviendrait d'entrée de jeu de déterminer le climat culturel de cette Roumanie nouvelle qui lèche ses plaies récentes, mais qui est plus que jamais disposée aux transformations. Pour y voir plus clair, nous avons approché le point de vue des commentateurs de l'époque dans la perspective de saisir une imprégnation d'ensemble ; en d'autres termes, nous avons reconstruit *l'horizon d'attente premier* de l'œuvre, en commençant par celle de Hortensia Papadat-Bengescu, œuvre qui paraissait dans un climat d'effervescence culturelle où *le modernisme* tentait de s'imposer à tout prix. Par la mise en regard, on

arrive fatalement à l'idée d'*influence* et de *modèle*. Une mise au point s'impose tout de suite : elle concerne le sens d'*influence* utilisé le plus souvent, dans l'aire roumaine avec la connotation que lui donnent les spécialistes allemands (« proche du modèle ») et, parfois seulement, avec la signification « enrichie » par la connotation française du terme (rayonnement, diffusion). On constate que pour l'historiographie roumaine la pratique des parallèles est plus proche de l'appropriation, dans le sens de découverte d'une parenté ignorée jusque là, acte qui ressemblerait – d'une manière plus prosaïque – aux retrouvailles d'une fraternité que seuls les critiques littéraires ont concoctée. Comparer, dans cette optique, relève d'un double exercice d'admiration. On admire le « modèle » étranger et celui qui s'en serait servi, l'*influant* autant que l'*influencé*. C'est ce que s'applique à démontrer le chapitre axé sur *la tentation du modèle* terme dont la critique roumaine fait une grande utilisation et par lequel s'achève cette première partie que nous avons saisie par le biais des *affinités électives* rapprochant deux cultures européennes tout comme des individualités appartenant à ces ensembles plus vastes.

Notre analyse se limite aux « proustiens » les plus célèbres, ceux que le passage du temps a fini par consolider en tant que romanciers impérissables dans l'histoire littéraire roumaine, à savoir : Hortensia P.-Bengescu et Camil Petrescu. Elle prend toutefois en considération des auteurs d'un gabarit moindre (Anton Holban, Mihaïl Sébastian, Garabét Ibrâiléanu) pour une meilleure mise au point du phénomène « proustien » dans une mesure proportionnelle à l'importance de ces auteurs, à l'impacte de leur œuvre sur le paysage littéraire roumain. Ce sera la matière du premier chapitre par lequel s'ouvre la seconde partie, celle qui indique les pistes de notre analyse pratique.

L'analyse se focalise, donc ici, sur le cas de deux écrivains roumains de grande notoriété, mis en rapport avec Marcel Proust, que nous avons choisi de traiter chronologiquement ; ainsi, le second chapitre de cette deuxième partie est consacré aux tous premiers romans *modernes* de la littérature roumaine et à leur auteur : Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955). Elle est, à première vue, par sa sensibilité et son « intellectualisme », par son appétence pour l'analyse psychologique et le don de l'introspection, de la famille de Proust. Elle est aussi, comme tout créateur original, la première femme de lettres roumaine à avoir imposé une nouvelle qualité de prose. Nous tâcherons de mettre en évidence, dans un premier temps, les éléments qui ont permis aux commentateurs de son œuvre une interprétation « proustienne » qui se résume, finalement à la nouveauté que représente son écriture et au monde romanesque de la prosatrice, au passage d'une littérature imprégnée de lyrisme à une prose plus objective et que nous avons englobée sous la formule, « la nouvelle objectivité ». L'hypothèse première selon laquelle la mise en regard des romans « modernes » de H.P-B et de la *Recherche* devait nous consolider dans l'idée d'utilisation du modèle proustien par la romancière roumaine, nous a mise, au cours de notre analyse, sur la *voie d'un transfert culturel* opéré par les commentateurs de son œuvre. Hortensia Papadat-Bengescu illustre un cas particulier de *mitoyenneté* qui occupe l'espace délimitant deux manières d'écrire ; cette « mitoyenneté » est opérable à l'intérieur de la propre création de la prosatrice roumaine par le passage de l'écriture subjective de jeunesse à l'écriture objective de sa maturité ; ensuite et comme une conséquence naturelle, elle est situable entre sa création (générale) et celle de l'auteur français, comme nous nous appliquons à le démontrer plus particulièrement dans les sous-chapitres ultimes de cette seconde partie, axés sur le

transfert *du biographique au fictif*. Partie qui voudrait, au fond, faire sentir le jeu des inextricables relations qui se tissent entre deux sociétés éloignées géographiquement (la société française et la société roumaine), mais aussi, qui procèdent d'un mouvement concentrique d'une « société » - celle des esprits- au sein même de la (grande) société roumaine de l'après-guerre. Quelque chose comme « un jeu réglé dans une société réglée » comme dirait Starobinski, l'œuvre se produisant dans un contexte donné que l'histoire des hommes régit et suscite. Nous nous limitons à l'histoire strictement culturelle, puisant dans les écrits des critiques roumains les plus influents de l'époque les arguments-mêmes d'une interprétation « moderne » du genre romanesque, en essayant de mettre en valeur la dynamique de tout un mouvement littéraire au développement original et aux conséquences indubitablement positives.

Sachant pertinemment la méconnaissance où le premier auteur roumain « comparé » à Proust, en l'occurrence H.P.-Bengescu, se trouvait de l'œuvre proustienne, nous avons supposé que, finalement, seul le goût du public et notamment celui des critiques roumains a pu être le moteur de ces incessantes comparaisons et qui justifiaient toutes ces mises en parallèles.

L'analyse des études critiques et des prises de positions des intellectuels roumains les plus autorisés dans l'époque offre une plate-forme de départ pour déterminer la voie vers laquelle souhaite évoluer la culture nationale et permet, ensuite, d'en dégager les principes comparatistes à commencer par l'organisation interne du concept de « proustianisme ». Lorsqu'un critique roumain manie le terme « proustien », il le charge d'une interprétation qui lui est propre : pour certains critiques-lecteurs de Proust, cette épithète est synonyme de nouveauté esthétique, d'originalité par rapport à une série donnée; pour d'autres cela couvre une thématique, une récurrence de motifs, ou bien une vision du monde. Ses commentateurs ne prennent pas *tous* en considération la vision d'ensemble ou la perspective comme plus tard pour Camil Petrescu. Une insuffisante connaissance de la totalité de l'œuvre proustienne ne leur permet pas toujours un angle d'analyse exhaustive (comme certains le reconnaissent). Ce n'est que d'un point dominant confortablement toute l'étendue de la *Recherche* que l'on peut se permettre des jugements de valeur solides, sûrs, comme le fait Camil lui-même. C'est un aspect partiel de l'œuvre proustienne qui entre, donc, dans le jeu des comparaisons : celui qui flatte le commenté tout en flattant le commentateur ! A part Ibrăileanu, qui commente pertinemment (avec l'aisance d'un complet connaisseur de) toute l'œuvre de Proust, (nous avons choisi un extrait de ses notes relatives à *Albertine disparue*), à part Lovinescu ou Vianu, beaucoup d'autres remarques (contemporaines à la parution des œuvres analysées, rappelons-le !) font croire que le volume de la *Recherche*... le plus apprécié, le plus répandu car le plus accessible aux Roumains était *Du côté de chez Swann* ; [les commentaires roumains à l'occasion du centenaire de la naissance de Proust, le confirment.]

Dans le processus que nous suggérons, chaque critique fait sa propre lecture, instaure son propre dialogue avec l'œuvre (celle de Proust), « ils concrétisent en signification actuelle un dialogue avec leur propre compréhension du monde, déterminée elle-même par la société, la classe, la biographie qui sont les leurs » (Jauss). Avec la culture qui est la leur, serions-nous tentée d'ajouter ! Cette « fusion des horizons » peut

être totale, dans la jouissance pure, l'identification immédiate ou peut « prendre une forme réflexive ». Le fondateur de cette théorie - que nous avons trouvée parfaite pour expliquer notre hypothèse - Hans Robert JAUSS (*Pour une esthétique de la réception*, traduction française de 1978 chez Gallimard) propose sept thèses indiquant les bases sur lesquelles devrait s'appuyer l'histoire de la littérature. Nous avons retenu, pour une meilleure compréhension des phénomènes, le concept d'*horizon d'attente littéraire de l'œuvre* et, surtout, l'effet que l'œuvre produit sur les lecteurs. Nous essaierons de mettre en valeur le *transfert culturel* ainsi opéré dans les cadres des sous-chapitres *Éléments pour une interprétation proustienne* et de celui traitant de ce transfert mental dont les principaux « agitateurs » sont les critiques roumains dans une dynamique de modélisation axée sur des principes identifiés au niveau de l'écriture (le déplacement du *biographique au fictif*, la relation auteur-personnage) et au niveau de la matière romanesque (thèmes communs aux deux écrivains, personnages au comportement similaire). De la réception spontanée à la réception créatrice, quelle est la part « active » de la prosatrice à la consolidation moderne du genre romanesque dans l'aire roumaine sera la question à laquelle notre étude s'efforcera d'apporter une réponse.

Précisons que notre étude s'applique plus particulièrement au seul roman qui a eu le bonheur d'être publié en traduction française - le *Concert de Bach* (paru en Roumanie en 1927) - et qui fait partie de la trilogie *Hallipa* que Hortensia Papadat-Bengescu a prolongée, des années plus tard, par *Racines*(1938) sur lequel nous devons nous arrêter pour conclure notre analyse. *Mémoire et temps*, mots clé de l'œuvre proustienne et éléments incontournables de toute approche de la narration moderne se référant à Proust, nous accompagnerons dans notre démarche critique balisée par le couple *subjectif/objectif*.

L'interprétation que Hortensia Papadat-Bengescu fait du réel à travers la représentation littéraire (la *mimesis*) n'est plus celle des auteurs omniscients, ses devanciers, car le choix du réel a changé : c'est *l'âme* et *la conscience* qui deviennent le champ des recherches dans les premières décennies du XXe siècle, et ces termes mêmes abondent dans la prose de nos deux auteurs roumains. Nous ferons nôtre, tout au moins pour l'analyse du premier romancier roumain moderne -qui est une femme⁴ - la remarque d'Auerbach, l'auteur de *Mimesis*

« Au temps de la Première Guerre mondiale et dans les années suivantes, dans une Europe regorgeant d'idéologies contradictoires, incertaine d'elle-même et grosse de désastre, quelques écrivains qui se distinguent par leur instinct et leur intuition découvrent un procédé qui dissout le réel dans un jeu multiple et multivalent de reflets de conscience. » (Mimesis, p.546)

L'intuition plus qu'une esthétique consciente semble être *le ressort* – pour reprendre un des termes favoris de Hortensia Papadat-Bengescu - de son écriture moderne ; la *contemporanéité des sujets* et l'ouverture exceptionnelle à la culture française propulsent cette prosatrice roumaine sur une voie originale certaine et font de la créatrice des *Hallipa* un chef de fil littéraire sans modèle reconnu.

Dans une logique imposée par la recherche en réception nous avons placé les deux

⁴) Signalons que la langue roumaine possède le féminin « écrivaine » utilisé à côté de « romancière », « prosatrice », etc.

auteurs roumains analysés dans deux sections différentes exigées par la chronologie et selon l'accueil qu'ils ont fait eux-mêmes de l'œuvre proustienne : réception passive et réception active.

Le troisième chapitre, consacré à Camil Petrescu (1894-1957, le plus ardent des admirateurs de Marcel Proust, combine comparatisme et réception, dans une étude qui veut allier synchronie et diachronie. Écrivain total (poète, dramaturge, romancier et philosophe), Camil Petrescu s'est forgé une esthétique et un programme à vie ! Représentatif de son époque, il l'est de toute cette jeunesse roumaine transformée par la première guerre et qui se reconstruit dans un mouvement novateur que *le synchronisme* avait initié. Premier en tout, il a la tentation de l'*authenticité* (qu'il transforme en concept) et l'audace des novateurs. Par le biais de la philosophie il est le plus pénétrant des analystes du *moment proustien* qu'il commente au cours d'une conférence célèbre, dans les années trente, intitulée *La Nouvelle Structure et l'œuvre de Marcel Proust*, étude indispensable pour une bonne compréhension de sa propre création romanesque et que nous présentons en annexe à notre thèse. Nous serons sans cesse forcée d'y faire allusion, car la création romanesque d'un auteur qui a affiché ses choix esthétiques, qui les a même présentés d'une manière systématique est une aubaine pour tout analyste et nous essayerons d'en dégager les points forts avant de poursuivre la présentation de ses deux romans : la *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* (publié en 1930) et *Madame T.* (publié en 1933). Ce dernier, seul disponible en français à l'heure actuelle, fournit la matière de plusieurs chapitres de notre analyse. Sa structure innovante et sa prodigieuse écriture supportent une multitude de prises en compte. Les repères qu'offre l'auteur lui-même nous imposent leur reprise (les concepts de *sincérité, lucidité, soif d'absolu, anti-calophilie*) à la lumière de l'esthétique de l'*authenticité*. Nous y voyons une *posture d'écriture fondamentale*- selon la séduisante formule que nous avons empruntée à Jean-Yves Debreuille. Si le roman de Camil Petrescu ne se veut rien d'autre que la présentation de quelques « dossiers d'existences »- pour marquer l'opposition à une certaine rhétorique traditionnelle- il se montre en réalité sous la forme d'une narration fondée sur les alternances et sur les oppositions et sur un continu changement de plans narratifs qui force l'attention et l'admiration du lecteur. Pour la première fois dans l'histoire de la littérature roumaine, l'auteur n'apparaît plus ; il se permet le luxe de céder sa place à ses personnages, qu'il a poussés à écrire. On est à la fois proche et très loin de la convention des *confessions* déguisées. Tout au long du récit le lecteur est ballotté –avec bonheur- *entre l'authentique et le fictionnel*, prêt à confondre le vécu des personnages et celui de l'auteur, embarqué dans un jeu que nous détaillons au sous-chapitre *Le Je des jeux narratifs*.

Le nouveau statut narratif de l'auteur est le point fort sur lequel se rencontrent les visions des écrivains roumains analysés ici et de M. Proust. C'est aussi une propriété définissant la modernité du roman ⁵.

Ce qui semble intéresser en premier lieu le romancier et l'essayiste Camil Petrescu est, manifestement, le vécu et sa transformation en écrit, idée qui nous ramène tout naturellement à Proust. Dans le cas de Camil Petrescu, il est plus qu'évident que l'étude comparatiste s'impose. Ce sera la matière du sous-chapitre « Le modèle perdu et retrouvé ». En choisissant ce titre nous n'avons pas sacrifié à une clause de style ; il s'est

imposé naturellement à nous comme une évidence et une nécessité d'organiser le matériel. Avant toute tentation de mise en regards il nous a fallu défricher dans les suggestions multiples et touffues qu'offre la déconcertante écriture de Camil Petrescu. Commencer par décliner l'identité de l'auteur roumain, par repérer son profil avant de le faire glisser sur celui du modèle. Présenter « les paramètres de sa narration » (lieux, personnages, techniques) pressentis d'une originalité à toute épreuve. Les sections suivantes se proposent de fixer d'abord l'esthétique et l'écriture du romancier roumain en regard de celles de l'écrivain français, s'arrêter ensuite sur *l'humanité romanesque* des deux auteurs et notamment sur le cas de *l'intellectuel*, entité sur laquelle s'est porté toute l'attention de Camil Petrescu, l'essayiste autant que le romancier dans une opération simultanée visant à rapprocher et à distancer l'écrivain roumain de son modèle. *La nouvelle structure narrative* instituée par Camil Petrescu, nous permettra de mettre en relief l'originalité et l'évidente modernité d'écriture, dans la constante *d'authenticité*, note unificatrice de l'écrit et choix de vie, souligner, enfin, l'essence de la création camil-petrescienne et son rapport au monde.

Les parallèles permettent de relever des thèmes communs (amour, souffrance, jalousie) à l'œuvre proustienne et au monde romanesque de Camil, des analogies mais aussi des détails qui tiennent souvent, dans l'écriture du romancier roumain, plus du clin d'œil que de l'emprunt programmatique. Lorsque nous avons envisagé de dégager les « techniques narratives » propres à cet auteur qui affiche sa préférence pour l'œuvre de Proust mettant en théorie son admiration et en pratique l'emploi du « je », nous étions d'emblée dans l'idée d'un écrivain influencé par l'écrivain français ; autrement dit d'un émule de Proust. Il nous restait à discerner la part d'originalité et la part de l'analogie - ce fut le gros de notre travail et une de nos incitantes hypothèses. Plus tard, en cours d'analyse, et grâce aux études de Bernard Brun, par exemple, nous avons validé la « mise à distance » de Camil dans une intertextualité qui s'appuie sur les mêmes pistes, dans un rapport de « lecture » très spécial. *L'intertextualité, c'est la lecture des autres ; l'autotextualité, c'est la relecture et la réécriture de soi. Proust pratique infatigablement les deux* – trouve le chercheur cité. L'auteur roumain procède à une démarche similaire dans laquelle *les autres* sont Proust, Bergson, Husserl, mais aussi sa devancière roumaine, Hortensia Papadat-Bengescu, comme s'essaie de le mettre en évidence notre approche tout au long des derniers sous-chapitres de l'ample (mais proportionnel à la matière romanesque de Camil) chapitre III. Force est de constater que le romancier roumain ne semble pas fusionner avec son modèle, mais l'interpréter et s'en faire un allié. Proust est

⁵ Il est plus difficile de trouver une définition succincte du roman moderne que d'en énumérer les représentants. Pour certains spécialistes la modernité se trouve dans « l'ample renaissance du roman qui se manifeste au lendemain de la première guerre mondiale » (Michel Zérafra, *La Révolution romanesque*(1969), Paris, 10/18, 1972, p.6). Pour d'autres, le roman moderne est celui des « passeurs » du XIX-e au XX-e siècle qui « remettent en cause les principes organisateurs de la fiction traditionnelle » et qui font montre d'une « réflexion sur le temps comme thème structurant » (Daniel-Henri Pageaux, *Naissances du roman*, Paris, éditions Klincksieck,1995, p.116). L'originalité des auteurs (tels que Proust, Th. Mann, Musil, Svevo, Joyce, Kafka, Woolf « qui reconduisent ou adaptent les principes de l'esthétique réaliste »), identifiable dans une « totalité poétique, sinon au terme, du moins à l'origine de l'écriture » jalonne la modernité du roman et permettent de le circonscrire à des « formes romanesques qui abolissent d'anciennes procédures (et) en instaurent, en fondent d'autres. Elles sont et classiques et caractéristiques, à nos yeux, de la modernité en tant qu'adhésion plénière à un projet poétique qui porte en lui son sens et sa légitimité » (Pageaux, p.118).

sa figure tutélaire, le guide qui lui permet de s'égarer sur des « à-côtés » d'une indéniable modernité narrative. Plus qu'une influence, l'écrivain roumain a puisé chez Proust une liberté d'affirmation intellectuelle et la justification de ses élans audacieux vers la conquête de la modernité.

D'un point de vue méthodologique, il est évident que nos outils ont été empruntés au domaine de la réception comme au domaine critique et notamment à la critique proustienne qui a conforté certaines de nos intuitions. Le choix instrumental théorique s'est fait en fonction des auteurs étudiés : pour Hortensia Papadat-Bengescu nous avons mis à contribution les résultats des recherches de réception alors que pour Camil Petrescu nous avons eu recours plus à la narratologie, car sa démarche relève d'un « centralisme autobiographique » (le concept sur lequel Jean Rousset fonde son *Narcisse romancier*).

En ce qui concerne l'historiographie roumaine nous avons procédé à une sélection rigoureuse (et douloureuse) ! « Le corpus retenu varie en fonction du chercheur, de sa langue ou de ses langues de lecture, de ses inclinations, de son passé personnel » -ces mots du préambule semi-théorique de Jean Rousset au livre déjà cité pourraient résumer les critères de nos choix.

Tenant compte, par ailleurs, de l'étendue de l'œuvre de Marcel Proust, nous avons bien conscience du *caractère fragmentaire* de notre analyse qui nous condamne au découpage, autant pour l'auteur français que pour les Roumains (dont l'œuvre n'a pas eu la chance d'être traduite en totalité) ; aveu ou excuse ? Désir, en tout cas, d'esquisser au moins quelques points de repère pour de futures analyses comparatistes tout en sachant le reproche qui pourrait nous être fait et que des chercheurs avertis ont pressenti avant nous :

« Prise dans l'alternative ou de tout embrasser et de mal étreindre une œuvre immense, ou d'y découper, avec une bonne part d'arbitraire, des secteurs plus aisément parcourables et de se condamner à manquer l'ensemble, il lui arrive aussi [à la critique « proustienne] d'hésiter devant un autre choix : ou bien adhérer, à des nuances près, au postulat de Painter : « le roman de Proust ne peut être pleinement compris sans qu'on connaisse sa vie » ou bien, considérant que Proust a définitivement condamné l'illusion biographique dans *Contre Sainte-Beuve*, s'installer dans une perspective synchronique. Elle oublie alors que si tout, effectivement, est dans l'œuvre, l'œuvre n'est pas un tout ; que la création, elle aussi, a connu des intermittences, que les modifications de l'œuvre écrivent la biographie du romancier plus que l'œuvre ne la décrit. »

Ces remarques de Serge Gaubert, analyste objectif d'un sujet éternellement séduisant, extraites du livre *Proust ou le roman de la différence* (édité chez PUL, en 1980) ont fini par nous mettre en confiance dans une démarche continuellement soumise aux multiples tentations interprétatives. Plusieurs études proustiennes nous ont été d'ailleurs d'un réel secours dans l'éclaircissement qu'exigeait l'œuvre de l'auteur roumain, transformant nos hésitations (intuitions premières !) en certitudes. Nous y avons trouvé un appui et une justification.

Mais confiner Camil Petrescu dans l'unique interprétation d'écrivain « proustien » ne serait-ce pas, finalement, réducteur ? Sa création suscite, malgré le temps et les

nombreuses analyses dont elle a fait l'objet, d'incessants questionnements. La nature *d'œuvre ouverte* de son roman se prête peut-être à de nouvelles interprétations que nous essayons de suggérer dans la partie ultime de notre analyse, en prenant appui sur les pistes fournies par la vaste et pénétrante analyse du *roman de la conscience malheureuse* réalisée par Philippe Chardin.

L'entreprise générale sera donc celle de reconstituer le tissu des affinités et des analogies possibles et d'en tirer les conclusions qui s'imposent ; elles pourraient affiner l'angle de vision (autochtone) traditionnelle et contribuer à éliminer quelques malentendus dont parlait Bourdieu (in *Les conditions sociales et la circulation des idées*) comme « le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'emportent pas avec eux le champ de production dont ils sont les produits ».

Le chapitre des conclusions dresse, une liste des *variantes* qui pourraient grossir l'image de *l'invariant : le roman moderne en Europe* . En tout état de cause elle aura au moins l'ambition de pousser en scène une littérature souvent ignorée des chercheurs occidentaux. Notre interprétation est orientée, bien évidemment, dans le sens de retrouvailles européennes (l'heure l'impose !) et les mises en regard auxquelles nous procédons ont la volonté de soutenir ce projet. Volonté appuyée par le désir de soulever un coin du voile sur cette littérature et cette spiritualité dont on ne connaît en Occident que des « accidents » de parcours. Elle voudrait suggérer que la réflexion sur *le Même et l'Autre* (selon la formule dont Alain Montandon se sert de titre pour un recueil comparatiste) change en fonction de l'angle de vue sous lequel on se place. Puisse notre étude inciter de futurs chercheurs occidentaux à s'intéresser de plus près à cette *Autre* littérature, comme le conseillait Paul Valéry, en son rôle de pont culturel entre deux mondes, en 1949 :

« Il ne serait que juste que la nation du monde où nos Lettres sont, je pense, le mieux connues, où notre langue demeure le langage préféré de toutes les personnes instruites, reçoive chez nous, quand elle nous offre les meilleurs ouvrages de ses écrivains, toutes les marques possibles de sympathie et d'attention. ⁶ »

⁶) Extrait de la préface que P. Valéry a faite au roman *Mathieu Damien (La Vie à la Campagne)* de Duiliu Zamfirescu, traduit par G. Bengesco, Editions des Presses Modernes, Paris, 1939.

PREMIERE PARTIE AFFINITES ELECTIVES

En tant que nation latine, la Roumanie est naturellement destinée à se rapprocher de la France à laquelle elle se sent, structurellement, semblable. L'Occident a toujours exercé un attrait pour les pays situés aux confins de l'Europe, l'Allemagne ou l'Italie ont fasciné et séduit par moment, voire étendu leur influence dans tel ou tel domaine culturel (le seul qui nous préoccupe ici), à diverses époques. Mais le pays de prédilection pour les Roumains a été, - à toute époque et en toute circonstance - la France !

S'il est unanimement admis que la France fut, à plus d'un titre, un modèle pour l'Europe du dix-huitième et du dix-neuvième siècles, elle le fut, par voie de conséquence, également pour ces contrées situées aux portes de l'Orient que l'on connaissait surtout sous le nom de Principautés danubiennes ou de Valachie, (qui vient du nom « valaque » que les slaves utilisent pour « latin, romain ») et de Moldavie, et que les Roumains appellent plus globalement « Tàrile Române »- Les Pays roumains, jusqu'en 1859, lorsque la province du Nord-Est, la Moldavie, s'unit avec la Valachie, formant ainsi la Roumanie (mais sans la Transylvanie qu'elle n'intègre qu'à la fin de la première guerre mondiale). Sans nous lancer dans un récit historique fastidieux, nous rappelons seulement que ces trois provinces séparées par des frontières dues à des aberrations ou à des hasards de l'Histoire, étaient unies linguistiquement puisque - c'est un fait reconnu par les spécialistes - on y parle la même langue (issue du latin vulgaire) qui ne connaît pas le moindre patois local. Précision nécessaire, nous semble-t-il, pour comprendre les

ressorts du mécanisme d'influence ou la nécessité des modèles et leur fonctionnement, facilité par l'unité linguistique.

1. CADRE HISTORIQUE

Si la Roumanie est un état national constitué assez tard (et reconnu seulement à la fin de la Première Guerre mondiale), sa littérature *écrite* n'en est pas moins, elle aussi, une littérature récente, et l'on s'accorde sur le fait que les productions orales, folkloriques – si riches dans ce pays - ont tenu, dans la longue histoire des Roumains, le rôle de la littérature, orale pour l'essentiel, par définition. On ne peut guère parler, de fait, d'une véritable littérature savante (en opposition à « folklorique ») originale, et qui ne soit pas simplement faite de traductions et d'adaptions, qu'au début du XVIIIe siècle. Quelques exceptions existent, l'histoire de la littérature roumaine en est la preuve... mais elles n'entrent pas en considération ici.

De la même manière, on peut parler de pénétration massive de culture française dont les premiers « artisans » sont les représentants des régimes phanariotes (grecs), comme l'ont constaté plusieurs historiens littéraires (parmi lesquels Basile Muntéano ou Pompiliu Eliadé). Il s'agit de ces riches Grecs de Constantinople habitant le Phanar, « le quartier de la ruse », qui étudiaient les langues et servirent d'interprètes, pour commencer, auprès de la Sublime Porte et se hissèrent jusqu'aux ministères les plus importants de l'Empire Ottoman. Ils finirent par régner dans les Principautés danubiennes soumises aux Turcs auxquels de lourds tributs étaient versés. Parmi ces phanariotes avides de richesses il y en eut de « bien intentionnés » qui posèrent les bases de l'enseignement et du théâtre, fondèrent les premières imprimeries et bibliothèques ; ils s'appelaient Mavrocordat, Ghika, **Cantacuzène** ou **Brancovan**. Ils s'appuyaient sur les Roumains riches nommés « boyards » - gros propriétaires terriens, plus ou moins l'équivalent de la noblesse française – ceux du Divan représentant l'assemblée délibérante qui servait aussi de Conseil au Prince, aux alentours de 1800, et qui se distinguaient des autres boyards, classés en « petits » et « moyens ». Ils suivent, dans leur désir de faste et de distinction sociale, les habitudes culturelles pratiquées au palais.

« Ces boyards n'étaient pas incultes ; ils lisaient Montesquieu en tirant sur un chibouk de trois pieds de long. Les boyasses aussi avaient des lettres : elles dévoraient Corinne.. », dit Paul Morand en relatant l'histoire de la francophilie roumaine avec de charmants raccourcis. Après le mouvement de l'Hétairie (pour l'indépendance de la Grèce), l'influence grecque commence à disparaître doucement laissant place à l'influence française que la première avait contribué à répandre parmi la noblesse et la bourgeoisie roumaines.

« Dès la fin du dix-huitième siècle, c'est une véritable invasion de Français : La Roche, Tissandier, Durosay, Colson, Martinot, Cléméron, Ledoulx, les deux Trécourt, Laurençon, Récordon, Cadot de Lille... La dictature professorale de J-A. Vaillant enfin, assura en moins de vingt ans le triumvirat de la France ».

C'est, d'après Morand, un véritable « coup de foudre » entre les hommes de lettres

roumains et la culture française, explicable premièrement par ce que :

« Les Roumains trouvaient dans les livres français des mots d'une étroite parenté avec les leurs et des idées très proches de leurs aspirations. Vaillant, venu à Bucarest comme précepteur, ouvre un internat pour fils de boyards. A lui seul, il enseigne la grammaire, l'histoire, la géographie, l'arithmétique, la rhétorique et la peinture, publie une grammaire et un dictionnaire franco-roumains. Sa renommée est immense et son succès tel que les écoles grecques de la ville sont obligées de fermer. Bientôt la langue française devient obligatoire (...) L'acteur français Baptiste Fourreaux fonde en 1831 à Bucarest le Théâtre de Variétés et joue Fra Diabolo avec un succès éclatant. « Le théâtre roumain est sorti du théâtre français - dit Eliadé - comme le théâtre français sort de la comédie italienne ». Le public parisien, en accueillant les acteurs roumains, de Max à Ventura, Yonnel, Cocea et Elvire Popesco, ne fait donc que rendre des politesses. » (Bucarest, Editions Plon, Paris, Paris, 1934, p. 86-88).

Notons au passage que P. Morand cite ici non pas l'historien des religions qu'est Mircea Eliadé, mais le comparatiste Pompiliu Eliadé (ami de Bergson, entre autres).

Comme si l'esprit des Roumains remplissait le rôle de « double récepteur » (B. Muntéano) ouvert sur deux cultures et deux mentalités à la fois ! L'intelligentsia roumaine du milieu du XIXe s'approprie la culture française, le plus souvent en se rendant à Paris, d'où elle rapporte des modèles socioculturels qu'elle essaie par la suite de mettre en pratique dans l'espace valaque, avec un profit certain. « Les fils des princes régnants, Bibesco et Stirbey, avec de nombreux jeunes boyards, vont faire leurs études et les jeunes libéraux valaques leurs premières armes révolutionnaires à Paris... De ces navettes entre Paris et Bucarest est née l'indépendance roumaine » (Morand).

Les futurs politiciens roumains fréquentent les salons comme celui de Mme Edgar Quinet ou des endroits plus anarchistes et se font suivre par la police de Napoléon III ; l'arrestation de l'un de ces jeunes « libertaires roumains » - Brătianu - soulève la colère de Hugo et Michelet qui le soutiennent ardemment. On le retrouve plus tard dans le rôle du premier grand homme d'état de l'époque et qui donnera naissance, au sens propre du terme, à plusieurs Présidents du Conseil.

Ironie de l'histoire, quelques années plus tard, lorsque l'Union de la Moldavie et de la Valachie se réalise sous le règne d'un seul homme – Cuza – et après la chute de celui-ci, Brătianu cherche conseil auprès de Napoléon III qui suggère la famille Hohenzollern, dont la grand-mère (Stéphanie de Bade) était française. Voilà pour la partie historique !

2. SPECIFICITES DE L'HISTOIRE CULTURELLE ROUMAINE

Sur le plan culturel, ce sont encore les jeunes issus des familles roumaines les plus riches qui, une fois les révolutions de 1848 terminées, militent pour un renouveau national. Autour de 1840, ces esprits éclairés avaient préconisé dans les pages de la revue « Dacia

litterarà » (La Dacie littéraire) des écrits inspirés des faits de l'histoire nationale et du folklore roumain. Vasilé Alecsandri publie en français un recueil de poésies populaires (1852) ; Michelet (qui a défini la Roumanie comme « îlot de latinité dans un océan slave ») se prend d'une admiration ardente pour cette « petite Italie », comme il l'appelle dans ses Légendes démocratiques du Nord, Paris, 1854, p.337 :

« La Roumanie, toute italienne, si loin de son berceau, isolée et murée entre je ne sais combien de grands états barbares, est entrée le moins qu'elle a pu en communication avec cette effroyable Babel ; elle n'a parlé qu'à elle-même, à son cœur et de son cœur même. Cette pauvre Italie solitaire, qui avait joué encore un grand rôle aux quinzième et seizième siècle , en battant vaillamment les Turcs, depuis, écrasée de toutes parts, semble alors ne vouloir plus rien voir, ni rien savoir, oublier tout, se cacher tout en soi. Le malheur de chaque jour étouffe tout sentiment public. En revanche, les sentiments privés, l'amour, l'amour de la famille, emplissent l'âme, le charment, le console ». (cité par A. Cioranescu dans *La Roumanie vue par les étrangers, éd. Luceafărul, Bucuresti, 1944, p.249*).

A cette époque, l'échange est bien équilibré entre les deux cultures : Lamartine est le président de la Société des étudiants roumains de Paris ; Michelet concrétise sa sympathie pour la culture roumaine dans les faits et dans ses écrits. Ses idées, ainsi que l'œuvre de ses compatriotes et contemporains sont diffusées en Roumanie. Enfin, des intellectuels roumains deviennent conscients de la nécessité de fonder des revues et des gazettes pour le rayonnement des idées nouvelles mais aussi pour l'enrichissement culturel de toute la Nation. Ainsi, Titou Maiorescu (1840-1917) œuvre et pose les bases de la Société littéraire « Junimea » (La Jeunesse) (1863) et de la revue « Convorbiri literare » (Entretiens littéraires), en 1867, qui reste attachée au concept des « formes sans fond » selon lequel on blâme les emprunts faits à l'Occident sans esprit critique mais reste liée aussi au nom de Mihaï Eminescu, véritable phénomène poétique, quintessence de la spiritualité roumaine (les milliers de livres qui ont été écrit par des chercheurs roumains et étrangers à son sujet donnent une idée de son importance). En revanche, une revue comme « Literatorul » (fondée en 1880), porte-parole du cénacle du même nom que dirige le poète Alexandrou Macédonski, procède à la diffusion du symbolisme en Roumanie. Notons au passage - pour souligner la place qu'occupe la langue française dans l'aire culturelle roumaine - que Macédonski, l'un des grands poètes de la période, a écrit un cycle entier de poèmes directement en français.

Les traditionalistes se retrouvent sous la bannière d'une revue qui glorifie le monde rural, la société patriarcale, et magnifie le présent idéalisé, revue au nom significatif de « Sămănătorul » (Le Semeur), entre 1901 et 1910, soutenue par Nicolaé Iorga (1871-1940). Tout mouvement novateur est taxé, selon l'idéologie propre à cette revue, de « produit d'importation » et considéré comme « maladif ». Une volonté affichée de mettre en avant les valeurs nationales caractérise ce début de siècle et se prolonge dans l'activité menée par « La Vie roumaine », revue que dirigea, pendant longtemps, Garabét Ibrailéanu (1871-1936), théoricien de « la spécificité nationale » ; le critique s'intéresse pourtant aux écrits étrangers et à la création proustienne, notamment, qu'il analyse objectivement. Il est lui-même l'auteur d'un (seul) roman, intitulé *Adèle (ou le journal d'Emil Codrescu)* que les critiques roumains ont catalogué comme « proustien » ! Pour des raisons d'orgueil (un peu) mal placé, par la suite, il campe sur des positions

complètement opposées à celles d'Eugène Lovinescu, fondateur, lui, du cercle et de la revue moderniste « Sburătorul » (1919).

a) OUVERTURE DES ELITES ROUMAINES VERS L'OCCIDENT

Résolument moderne, Eugen Lovinescu (1881-1943) milite pour une ouverture sur la littérature européenne, pour une création fondée sur l'analyse psychologique, d'inspiration citadine, plus intellectualisée, bref, il propose une vision nouvelle de la culture (la littérature) nationale dans des ouvrages de référence : *l'Histoire de la civilisation roumaine*(1924-1925) et *l'Histoire de la littérature roumaine contemporaine*(1926-1929). De nombreux écrivains se sont fait connaître et ont évolué sous l'influence d'Eugène Lovinescu. Hortensia Papadat-Bengescu est un cas symptomatique d'auteur ayant subi la férule de G. Ibrăileanu - le traditionaliste- et de Lovinescu - le moderniste -, celui-là même qui présidera les séances du cénacle bucarestois pendant plus de vingt ans. On lui doit aussi la paternité du concept de **synchronisme** qui préconise la « mise à jour » de la culture roumaine en conformité avec la culture occidentale, quitte à brûler les étapes, à se forger une création à l'instar des « modèles » étrangers.

Dans son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* Eugen Lovinescu démontre avec arguments à l'appui pourquoi la « synchronisation » est « une nécessité sociologique de l'interdépendance de la vie contemporaine tout entière » ; dans sa conception l'art étant « une valeur mobile déterminée par la conception esthétique du moment, par l'idéologie littéraire et la nature de la sensibilité, qui varient non seulement dans de grands espaces de temps, mais au sein même d'une génération littéraire », il introduit l'idée sous-jacente de « la différenciation », plus exactement de la création d'un nouveau style. Car il est évident que synchronisme ne veut pas dire tout simplement « faire comme », explique le critique, mais tenir compte du « saeculum » de Tacite qui n'est autre chose que *l'esprit du temps*« c'est à dire une totalité de conditions qui configure la vie de l'Humanité ». En résumé, le synchronisme, selon Lovinescu, serait « l'action d'uniformisation du temps sur la vie sociale et culturelle des diverses nations liées entre elles par une interdépendance matérielle et morale » (*Histoire de la littérature roumaine*, Éditions Minerva, Bucarest, 1973, p. 361.) Le critique se situe ainsi dans la logique du statut de petit pays - ou plus exactement moyen - qui revendique le droit à une vie culturelle qui soit la même pour toutes les nations ; s'il donne l'impression d'être en passe, par ailleurs, de chercher des modèles culturels, c'est pour accélérer le processus « d'uniformisation » invoqué. Les écrivains roumains seront tentés par un courant ou l'autre, parfois ils font l'expérience de deux idéologies assez opposées avant de se fixer sur celle qui leur correspond mieux (c'est le cas Hortensia Papadat-Bengescu). Comme nous le verrons par la suite, ils n'embrassent pas aveuglement un concept ou un autre, ils en « picorent » les « pépites créatrices ». Marcel Proust n'est dans ces conditions, qu'un élément, parmi d'autres, qui s'intègre parfaitement au tableau « moderne » représentatif et représentant ce milieu de la moitié du XXe siècle.

Pourquoi donc l'auteur de la *Recherche du temps perdu* s'impose-t-il, parmi tant d'autres écrivains européens de cette époque, dans le comparatisme roumain, comme « modèle », voilà une question pour laquelle deux réponses peuvent être avancées à ce

stade de notre étude :

La notoriété de Marcel Proust a vite atteint les consciences littéraires roumaines dont 1. la curiosité et l'envie d'émancipation ne connaissent point d'entraves dans ce pays francophile et francophone à la fois ; son nom est synonyme de renouveau littéraire, même s'il n'est pas l'unique auteur français « moderne » connu des Roumains, et loin de là, évidemment ! Par ailleurs, Marcel Proust connaît les milieux culturels roumains de Paris, entretient des amitiés célèbres avec Anna de Nohailles (née Brancovan), Antoine Bibesco, Eléna Soutzo-Morand et bien d'autres. Ces relations affectives ne font que renforcer, en écho, les exercices d'admiration d'autres auteurs roumains (le cas de Mihail Sebastian ou de Camil Petrescu).

L'évolution de la société roumaine a atteint un degré spirituel de nature à exiger une 2. nécessaire corrélation entre la vie spirituelle et la vie matérielle, autrement dit entre le culturel et l'économique, idée pressentie par quelques esprits avancés (comme Ibrăileanu et Lovinescu et montée en exergue par Camil Petrescu, quelques années plus tard).

Création originale – importante, modèle culturel étranger, français, en l'occurrence – possible. La tentation est grande ! L'histoire littéraire va se charger de filtrer : ne persistent que les œuvres originales. Le modèle est nécessaire à la confrontation, il donne les limites du possible, du réalisable. Nous avançons même l'idée qu'il sert de vecteur d'enrichissement culturel dans un sens inverse : les écrivains roumains vont prouver (et se prouver à eux-mêmes) qu'ils peuvent faire œuvre digne du patrimoine culturel français, par rapprochement d'idée ou par effet de mode, et par conséquent, du patrimoine littéraire universel. Voir l'affirmation de George Călinescu – autre très grand critique littéraire roumain moderne – selon laquelle une des nouvelles écrites par Costache Negruzzi (il s'agit d' *Alexandru Lăpusneanu*, publiée en 1840) « aurait pu connaître le sort de Hamlet si la littérature roumaine avait eu comme support une langue de prestige universel »! (*Istoria literaturii...*, p.216)

La pénétration de la culture et du livre français dans les milieux cultivés de Roumanie déclenche une grande curiosité permanente pour les parutions les plus récentes. Dans son *Bucarest* publié chez Plon en 1935, Paul Morand – qui se trouvait, dans les années trente en tant qu'attaché à la Légation française de Bucarest – nous dit qu'un ouvrage qui sortait à Paris, arrivait par avion le lendemain dans la capitale roumaine et que la Roumanie était à cette époque le deuxième importateur de livres français, après la Belgique. Les élites roumaines font de la langue et de la culture française un moyen d'affirmation sur le plan social et d'intégration européenne avant la lettre ! Le phénomène a déjà été analysé par Pierre Bourdieu pour d'autres pays : il considère que dans l'aire allemande, par exemple, les élites nobiliaires et bourgeoises faisaient de la culture française dont elles se réclamaient un instrument privilégié de leur « distinction » sociale. A Bucarest, on publie des journaux roumains en langue française, au théâtre on joue énormément de traductions d'auteurs français (pas toujours les meilleurs !), avec le temps, on commence petit à petit à orienter le goût du public roumain vers des productions plus élitistes. Baigner dans la culture française est le devoir de tout Roumain cultivé et lorsqu'il le peut, le Roumain vit à Paris, prêt à oublier sa véritable patrie (Antoine

Bibesco, descendant de princes roumains et diplomate en fonction dans la capitale française, appelle sarcastiquement la Roumanie « l'amère patrie » !)

Par le plus pur des hasards, deux des amis français de Marcel Proust, font le déplacement inverse : le premier est Robert de Flers qui, d'après Ghislain de Diesbach (in *Proust* éd. Perrin, 1999) « bien que sans illusions sur les vertus de la diplomatie, (...) sera chargé d'affaires de France à Bucarest, où il séduira la reine Marie »... Le second, c'est Paul Morand que Proust connaîtra un peu plus tard.

b) FRANCOPHONIE ET FRANCOPHILIE ROUMAINES

« Ce qui flatte le Français de passage à Bucarest, c'est de constater qu'on y parle partout sa langue. Dans toute la bonne société, on parle français. On le parle entre soi au restaurant, au théâtre, et dans certains restaurants, chez Capsa, à l'hôtel du boulevard, chez Enescu, vous n'entendez souvent des couples de dîneurs parler roumain que pour interpellier le garçon. D'ailleurs, toute la population aisée et instruite parle simultanément le roumain, le français et l'allemand ; mais le français est la langue de famille, l'allemand étant la langue commerciale »

Ce constat est celui d'un non-spécialiste, puisqu'il s'agit de A.Muzet, « ingénieur, chargé de mission en Orient » qui publia en 1920 un livre introuvable de nos jours intitulé *La Roumanie nouvelle*, celle qui sortait à peine de la guerre et qui n'avait pas encore pansé toutes ses plaies. Pourtant,

« si vous vous arrêtez à la vitrine des librairies du centre de Bucarest, vous y voyez une bonne moitié de livres français ; le roman parisien qui vient de paraître y est en évidence, les marchands de journaux vendent presque tous les journaux français, quotidiens et illustrés ; enfin, de grands quotidiens roumains sont imprimés en français. L'influence française ne se constate pas seulement en littérature; que croyez-vous par exemple qu'on joue au grand Théâtre National ? Approchez-vous de l'affiche, vous y verrez : tournée Sylvain de la Comédie-française, tournée Blanche Toutain, ou encore représentation de l'Oeuvre avec Suzanne Després (oeuvre cité, page 77).

Vingt ans plus tard et sous l'œil d'un « spécialiste » cette fois, - puisqu'il s'agit de Paul Morand témoin officiel (attaché d'ambassade) et touriste conquis (marié à la petite belle Hélène, veuve du prince Soutzo) par la capitale roumaine - cette société nouvelle présente des aspects plus originaux tout en restant foncièrement francophile et francophone. La description de l'Athénée Palace, ce Ritz danubien, donne l'occasion d'une savoureuse parenthèse culturelle :

« En ce foyer central de Bucarest, tout vous parle de la France ; les kiosques y vendent autant de journaux français que de feuilles roumaines, nos livres, aux couvertures encore fraîches, sont lus dès leurs apparitions, nos compatriotes, reconnaissables à ce que n'ayant pas pensé à acheter des bonnets de fourrure, ils portent le chapeau melon, sont immédiatement invités partout, nos parfums et nos articles de fantaisie parent chaque devanture, notre langue est parlée couramment » (Bucarest, Éditions Plon, Paris, 1935, page 171).

Il est intéressant pour nous de remarquer par ailleurs, sous la plume de cet écrivain qui a

connu et fréquenté Proust, la référence à ce dernier pour le dessin d'un visage ou le caractère d'un ami passager, tout comme cette rencontre fortuite du nom de Camil Petrescu. Ainsi, à la page 105 de son « Bucarest », à propos de la reine Marie de Roumanie :

« Je retrouve cette tête petite et fière qui enchantait Marcel Proust, ce nez si bien arqué, ce cou si haut et qui porte sans fléchir le poids des perles énormes »...

ou à propos de George, « un guide bienveillant auquel je suis confié. Il joint aux plus charmants dons de l'esprit cette gentillesse que Proust préférait à toutes les autres qualités » (*passim*, p.216).

Au passage en revue de lieux culturels, tels que la bibliothèque de Jean Brătianu, « le Cavour de la Roumanie » ou de l'Union des Fondations, s'ajoute « une équipe intéressante sous l'intelligente direction de M. *Camil Petrescu* » ! (*passim*, p.210). « Quant au café Capsa, en face du Cercle militaire, personne n'y consomme ; les seuls alcools sont *le Temps* et le *Journal des débats* ». Pour d'autres, l'alcool le plus fort reste la capitale française. Les princes roumains passent le plus clair de leur temps à Paris, envoyés officiels de leur pays ou poussés uniquement par le plaisir *de vivre à la française*.

c) AMITIES LITTERAIRES

A Paris se sont nouées des amitiés célèbres, comme celle du clan des princes roumains Brancovan (dont font partie la poétesse Anna de Noailles et son frère Constantin) avec Marcel Proust ; il connaîtra, par leur intermédiaire, les frères Emmanuel et Antoine Bibesco. Dans le même ordre de « parenté » Proust va se lier d'amitié avec le couple Morand (l'écrivain et son épouse – la princesse Soutzo, encore une roumaine !) - à une époque où Marcel n'est pas le « modèle littéraire » dont va s'emparer l'intelligentsia roumaine, mais au contraire est à la recherche des « modèles » d'aristocrates qui vont lui servir pour son œuvre. (Tous les biographes de l'écrivain français en parlent). Et s'il se trouve que la plupart de ces gens sont des nobles, il est tout aussi vrai qu'ils sont en même temps des gens de lettres. Le raffinement intellectuel est primordial dans les choix qu'opère Marcel Proust, à l'instar de la haute société d'ailleurs. L'Anglais George D. Pinter, auteur de deux tomes (épais !) consacrés à la vie de l'écrivain français, considère que cette société parisienne « n'a jamais été aussi exclusive qu'il la représente symboliquement dans la Recherche. La prééminence politique, scientifique ou littéraire, et même la seule intelligence ou le charme, étaient des passeports valides pour être admis dans les salons, et la haute société était une carrière ouverte à tous les talents. » (in *Marcel Proust-Les années de jeunesse*, p.103, éditions Mercure de France, 1966).

Si l'admiration pour la poésie et la beauté physique d'Anna de Noailles connaît quelques taches d'ombres, celle que Marcel Proust eut pour le cousin de celle-ci, Antoine Bibesco, reste la plus durable. La publication de la correspondance de Marcel Proust ainsi que les nombreuses biographies qui lui sont consacrées nous permettent d'en juger. Pour un lecteur roumain d'après la seconde guerre mondiale, qui fut longtemps privé de sources historiques directes - pour des raisons idéologiques - ces documents sont d'une utilité et d'un intérêt inestimables !

Proust connaît Antoine Bibesco en juin 1899, et immédiatement il tombe en admiration devant « ce nouvel ami qui va jouer un grand rôle dans sa vie, sinon dans son œuvre » selon Ghislain de Diesbach qui le présente comme menant une double carrière, de séducteur et de diplomate. « Très beau, avec un profil presque trop net, un regard dominateur et un sourire qui durcit ses traits au lieu de les adoucir, Antoine Bibesco, par sa verve, son impudeur et son insolence, a tout pour fasciner Proust et lui inspirer, avec le désir d'en faire un ami de prédilection, le regret de ne pas lui ressembler... Avec son profil de jeune empereur romain, sa fortune, ses relations, son esprit, Antoine Bibesco, comblé de tous les dons, est un astre dont il serait vain de vouloir influencer la course et qu'il faut se contenter de suivre, admiratif, dans son ascension.» Proust n'est apparemment pas le seul qui ait succombé à ces charmes... Le témoignage de sa cousine par alliance, Marthe Bibesco, est très intéressant en ce sens, tout comme ses souvenirs sur l'auteur de la *Recherche* (in *Au bal avec Marcel Proust*). Elle voit aussi le côté caché du personnage, son incommensurable vanité, ainsi que « le merveilleux égoïsme de l'homme qui attend tout de ceux qui l'aiment, mais qui ne donne rien ».

Parti en Roumanie, il annonce le décès de sa mère à Marcel qui lui répond par une de ces lettres de condoléances remplie de tant de chagrin que le destinataire est obligé de *consoler le consolateur*. Dans *Proust et ses lettres*, A. Buisine a mis en évidence l'identification à la douleur de l'autre lorsqu'il s'agit, justement, d'échange épistolier de condoléances ; c'est lui encore qui considère que cette activité épistolaire forme un véritable « cordon sanitaire », dans le sens qu'elle lui permet de mettre entre lui et les *autres* la distance nécessaire à l'épanouissement de l'Écrivain. Pour Martin Robitaille la correspondance est un moyen de « demeurer en humanité », « de faire en sorte qu'il reste disponible pour son œuvre tout en sortant de l'écriture intransitive quotidiennement, afin de ne pas être happé par l'œuvre » (in *Proust épistolier*, p.150). La correspondance de Proust est « un appel d'air », sans lequel son œuvre aurait peut-être périclité « comme une lampe sans huile » disait le préfacier des *Lettres de Marcel Proust à Antoine Bibesco*, Thierry Maulnier, en 1949, (et que Robitaille cite en appui), en faisant remarquer chez l'écrivain français son désir

« d'établir des relations d'un ordre que j'appellerai respiratoire avec le monde extérieur. De là cette sorte d'angoisse plus ou moins explicite et prenante qui se manifeste dans toutes les lettres de Proust, même les plus futiles dans leur objet, et leur donne leur gravité : on sent que chacune d'entre elles a un caractère mystérieux d'urgence, comme un appel au secours, et que celles qui leur répondront seront accueillies avec une merveilleuse sensation de reviviscence, comme le souffle venu du ballon d'oxygène » (T. Maulnier, o. cité, p.147).

Antoine Bibesco, l'ami auquel il avait pris l'habitude de faire toutes ces confidences – relatives autant à sa vie qu'à son œuvre- lui manque au point que Marcel essaie de le remplacer par Fénelon. Mais Noneuf est encore plus impertinent que ...Ocsib et Lecram a du mal à le supporter. [Les familiers de Proust auront reconnu là les anagrammes des trois amis qui aimaient s'adonner à ces jeux enfantins du langage et entretenaient un vocabulaire qu'ils étaient seuls à connaître et qui cimentait leur amitié et « leurs jeux »].

Ces relations avec le « clan roumain » vont aussi connaître des épisodes orageux : Proust ne peut pas supporter les perfidies du frère de la poétesse Anna de Noailles,

Constantin Brancovan (à qui, pourtant il se confiait beaucoup, y compris à propos de la tyrannie de sa mère qui provoque chez Marcel le délire de la persécution !), comme, par exemple, celle de s'être étonné que Proust ait pu traduire *La Bible d'Amiens* de Ruskin, alors qu'il serait incapable de commander un repas dans un restaurant londonien... ou de lui avoir retiré sans préavis sa rubrique de « La Renaissance latine », offerte deux mois auparavant. Il supporte tout aussi difficilement « les tortures morales » d'Antoine. Pourtant, « malgré ses côtés sataniques, A. Bibesco a cette vitalité qui galvanise Proust et l'aide à sortir, non seulement de soi-même, mais aussi de sa chambre et de son lit » (De Diesbach, p.305). Il ne faut pas oublier qu'Antoine est un des premiers à qui Proust explique, à sa façon un peu cachottière, fuyante même, la nature de son livre (à paraître), dans une lettre datant de 1912:

"L'ouvrage est un roman. Sa liberté de ton l'apparente, semble-t-il, à des Mémoires, en réalité une composition très stricte, (mais trop complexe pour être d'abord perceptible) le différencie, au contraire, extrêmement des mémoires: il n'y a dedans de contingent que ce qui est nécessaire pour exprimer la part de contingent dans la vie".

Le temps que Marcel passe en compagnie de ces amis n'est pas celui du snob consommant ses loisirs parmi des gens du gotha. C'est une communion d'idées, d'élan poétiques, de haute intellectualité. C'est surtout (mais on ne le comprendra que plus tard) une atmosphère qui enrichira de ses souvenirs les pages de la *Recherche*... On a envie de dire, à la manière de Serge Gaubert, que « ces réunions jalonnent un parcours initiatique » (in *Proust ou le roman de la différence*, p.128). Un séjour chez les Brancovan (les cousins d'Antoine Bibesco) lui inspire tout un chapitre de *Jean Santeuil* où la vicomtesse Gaspard de Réveillon prend les traits de la comtesse de Noailles. La famille Brancovan possède une somptueuse villa (« Bassaraba ») à Amphion, près d'Evian, qui servira de modèle pour une des deux propriétés des Cambremer, à Balbec. C'est chez les Brancovan, que Proust avait rencontré leurs cousins, Emmanuel et Antoine, dont le père, Alexandre Bibesco, fils d'un prince régnant de Valachie, « lettré fantasque et grand bibliophile » (De Diesbach) est l'ancien président de la Société linguistique de France ! Antoine, que Marcel appelle « un esprit délicieux et cruel », « grave avec les idées et sarcastique avec les hommes » est l'auteur de pièces de théâtre comme *La lutte*, *Un jaloux* ou *Jacques Abran* (pour laquelle Marcel lui donne de nombreux conseils). Un important échange épistolaire témoigne de cette longue amitié. Marcel Proust fut même sur le point d'aller retrouver son ami à Bucarest (où celui-ci s'était rendu pour les obsèques de sa mère, et où il resta quelque temps retenu par les problèmes de succession).

La photographie prise dans les jardins de la villa Bassaraba et où Proust se trouve entouré du clan des Brancovan deviendra célèbre. La princesse Brancovan, mère de Anna de Noailles, d'Hélène de Caraman-Chimay et de Constantin était une femme d'une grande culture qui a, nous dit Proust, « une âme toute de bonté et de distinction morale », mais lui paraît aussi « un composé d'impulsion nerveuse et d'extravagance orientale »... Protectrice du musicien roumain Enesco (que Proust écouterait interpréter la sonate de Frank), excellente pianiste elle-même, la princesse organise des concerts dans ses résidences, sous les « portraits d'aïeux paternels ayant régné sur le Danube et les Carpates » comme l'écrivait Anna de Noailles dans *Le livre de ma vie* (publié en 1932 chez

Hachette.) Son fils, Constantin Brancovan, féru de littérature, dirige « La Renaissance latine » dont le titre est l'antithèse de « La Décadence latine ». Il est l'ami de Marcel. Mais c'est surtout sa sœur qui va subjuguier le futur Narrateur, la poétesse Anna de Noailles. Belle femme, au charme vif et au regard intelligent, elle cache sa véritable nature que notre écrivain, un autre grand sensible, sait déceler :

« ce qui constituait la nature même de la poésie de ce grand poète n'apparaissait jamais dans ce qu'elle disait, et, au contraire, par ses plaisanteries continuelles, par ses railleries sur telle ou telle personne qui parlait du printemps, de l'amour, etc., elle aurait plutôt semblé mépriser de telles choses. (...) Ce n'est pas du tout que ses poésies ne fussent pas sincères, mais au contraire qu'elles expriment quelque chose qui en elle était si profond qu'elle n'avait même pas pu y penser, en parler, le définir comme une chose différente de soi » (Jean Santeuil, p.520) .

A cette époque, Marcel Proust conçoit la poésie comme « la commémoration de nos minutes inspirées enfermant l'essence intime de nous-mêmes, un parfum ou une même lumière qui nous dégage un instant de la tyrannie du présent » (J.S.p.521). Communion d'idées, interférences. Un des plus récents biographes de Proust et des chercheurs attentifs à son oeuvre, Jean-Yves Tadié, a remarqué que c'est à propos d'Anna de Noailles que Proust esquisse l'esthétique du **Temps retrouvé** : avec sa sensibilité en éveil, Marcel a senti que cette jeune femme était toujours triste et qu'elle trouvait dans la mélancolie « un point de départ de rêves exaltés ». Ils s'entendaient tous deux à merveille, puisque le biographe nous rapporte que « l'on invitait Proust non pour son oeuvre, mais parce que la comtesse de Noailles et Marcel étaient les deux personnes les plus drôles de Paris » d'après le duc de Gramont (dans *Marcel Proust* de J-Y. Tadié, note 1, p. 499). Provocatrice, défiant les convenances (et même ses proches, parfois, qui regrettent «son triste oubli des devoirs attachés à son nom »), Anna Brancovan – devenue de Noailles par le mariage avec le comte Mathieu de Noailles - est, d'après le biographe de Proust, « vive et menue, intelligente et moqueuse, (...) ne se soucie ni de logique ni d'exactitude » et sa poésie révèle « un lyrisme auprès duquel paraît fade ou désuet celui des poètes du Parnasse. Il y a chez elle un don prodigieux, d'une force et d'une vérité qui s'explique peut-être par ses origines, par le côté primitif encore des Roumains, plus proches du sol et de la nature et, par conséquent, des valeurs essentielles que sont la vie et la mort » (De Diesbach, *Marcel Proust*, p.258).

Dans la septième partie de *Jean Santeuil* , celle où l'auteur parle de Provins, des Réveillons et leur propriété, Marcel Proust qui avait connu la comtesse en 1898, reprend ses traits et dresse une esquisse de portrait de cette turbulente poétesse :

« Pouvait-il en être autrement avec une femme qui foulait aux pieds les plus saintes choses, qui parlait légèrement de la religion, de la noblesse, qui arrivait à dîner une heure trop tard, qui écrivait, qui portait des pierres extraordinaires comme les personnes qui n'étaient pas du Faubourg Saint-Germain, qui recevait une quantité d'auteurs de forts mauvais livres, qui dans l'affaire Dreyfus, avait pris ouvertement parti contre l'armée et fait cause commune avec les pires anarchistes ? »

Cette femme gaie et drôle qui écrivait des vers si tristes rivalise de gentillesse avec « le cher Marcel » tout au long de leur échange épistolaire ; on peut voir, qu'au-delà de ce que certains esprits malicieux traitent de flagornerie, c'est un véritable soutien moral que les

deux écrivains (qui en ont besoin, comme tout artiste) se prêtent. En 1905, Anna de Noailles publia un roman au goût du jour, *La Domination*, dont les héros présentaient des traits empruntés à Gabriele D'Annunzio et à Barrès. Le journal « Le Cri de Paris » considère qu'il doit être « traduit du roumain, vu son style »...ce qui est méchant, tout autant pour l'auteur que pour un éventuel traducteur ! Tout aussi méchant se montre Faguet qui en parla comme « d'un roman débile et phosphorescent ». A la même époque, Proust faisait paraître son essai ruskinien intitulé *Sur la lecture* dans la revue dirigée par Constantin, le frère de la poétesse, « La Renaissance Latine ». Cela correspond à un échange épistolaire entre ces deux Orientaux (De Diesbach) « de révérences et de compliments hyperboliques dont chacun tire avantage pour sa propre gloire »...Il arrive à Proust de remercier sa destinataire de l'avoir remercié : « Il semble, écrit-il, que j'ai la vénération des choses quand vous les avez nommées, comme Dieu qui créa en nommant » (in *Correspondance* de M. Proust, par Ph. Kolb). André Gide, agacé par le *style flatterie* des lettres de Marcel Proust à Anna de Noailles, note dans son *Journal* qu'elles :

« discréditent le jugement (ou la sincérité) de Proust bien plus qu'elles ne servent à la gloire de la poétesse. La flagornerie ne peut être poussée plus loin. Mais Proust connaissait assez Mme de N., la savait veine et incapable de critiquer assez pour espérer que la louange la plus outrée lui paraîtrait la plus méritée, la plus sincère ; il jouait d'elle comme il jouait de tous. Et je vois dans ces flatteries éhontées moins d'hypocrisie qu'un besoin maniaque de servir à chacun ce qui peut lui être le plus agréable, sans plus aucun soucis de véracité, mais bien seulement d'opportunisme ; et surtout un désir d'épanouir et d'amener à se livrer celui sur qui il souffle de son plus chaud ». (Journal, Gallimard, Bibliothèque de la pléiade, p. 1067).

Ces arrêts sur la biographie de Proust nous aident à comprendre, au-delà d'un certain sensationnel, les véritables liens que Proust a établis entre sa vie et son œuvre. S'il s'attache tant à ces aristocrates roumains c'est parce qu'ils sont des écrivains avant tout et aussi de fortes personnalités qui ne laissent indifférent ni l'homme, ni le futur auteur de *La Recherche du temps perdu*, comme on le verra par la suite. Dans le chapitre qui analyse le snobisme du Narrateur épris de la duchesse de Guermantes, Serge Gaubert fait cette pertinente remarque qui pourrait s'appliquer aussi à Marcel fréquentant les nobles roumains :

« Chercherait-il à démêler s'il rêve de parvenir en littérature par le monde ou de parvenir dans le monde par la littérature, qu'il ne le pourrait pas. Il rêve seulement...et le monde, et le monde de l'art et le monde de l'amour ne sont distincts à son horizon ». (passim, p. 136)

Il faudra ajouter à la liste des amitiés roumaines de Proust le nom d'Emmanuel Bibesco, le frère d'Antoine, qui - atteint d'une maladie incurable- s'est suicidé dans un hôtel londonien. Et ne pas oublier Marthe Bibesco, cousine par alliance des premiers et auteur d'un surprenant portrait de l'écrivain français (dans son livre de souvenirs, *Au bal avec Marcel Proust*). Ajouter encore le nom de l'épouse de Morand, Hélène Soutzo, avec laquelle Marcel partage une égale admiration pour son confrère plus jeune. Dans une lettre à la princesse, Proust qu'une amitié véritable lie à Morand, (une fois n'est pas coutume !) décrit ce dernier comme étant : « doux comme un enfant de chœur, raffiné à la

fois comme un Stendhal et un Mosca et en même temps âpre et implacable comme un Rastignac terroriste.» En Paul Morand, dira l'un de ses biographes, Proust a trouvé un pair, dont l'esprit s'amalgame au sien. « Cela le change des tortures morales et des revirements de la longue amitié avec Bibesco » (De Diesbach). Bien des années après la mort de Proust, Antoine Bibesco qui passe ses vacances sur ses propriétés, entre Bucarest et la plaine du Danube, (à Corcova, très exactement) partage l'amitié d'un écrivain roumain et admirateur du Narrateur : Mihaïl Sébastian, un intime de Camil Petrescu (voir le *Journal* de Sébastian) et fervent admirateur de Hortensia Papadat-Bengescu, comme le démontrent les articles littéraires qu'il lui a consacrés.

3.LA RECEPTION DE MARCEL PROUST EN ROUMANIE

Il n'est pas difficile, dans ces conditions, de comprendre la rapide célébrité que l'œuvre d'un Marcel Proust connaît dans les milieux intellectuels roumains. L'auteur français est lu et commenté, dès les années 20, des conférences et études lui sont consacrées en Roumanie dont celle de Camil Petrescu - *La nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust* - qui est à plus d'un titre significative. L'engouement pour l'auteur du *Temps perdu* s'inscrit dans un centre d'intérêt plus ample : au hasard des pages de l'histoire littéraire roumaine on apprend que « le premier poète déclaré et véritablement symboliste » que fut Stéfan Pétică (1877-1904), par exemple, a parfaitement « connu et dévoré » - selon les mots du critique G. Călinescu- avant 1904, donc avant sa mort prématurée, des auteurs français comme Laforgue, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Remy de Gourmont mais aussi André Gide et... *Ruskin* ! Un des essais de ce « poète raffiné et authentique intellectuel » comme le définissent les dictionnaires d'histoire littéraire roumaine, s'intitule : *Estetismul lui Ruskin* (L'Esthétisme de Ruskin). Alors même que la première traduction de Ruskin par Proust fut publiée en 1904 ; il s'agit de *La Bible d'Amiens*, suivie en 1906, comme on le sait, par celle de *Sésame et les lys* (qui était précédée par *Sur la lecture*). Deux décennies plus tard, une revue (l'hebdomadaire *Spre ziuă/A l'Aube*) à laquelle ont collaboré Felix Aderca, Liviu Rebreanu, Camil Petrescu et les critiques E. Lovinescu, V. Streinu ou Perpessicius, se proposait de publier des extraits d'auteurs nationaux dont les œuvres se caractérisent par *un esprit européen* tout comme des auteurs contemporains tels que : Renan, Carducci, Banville ou *John Ruskin* (c'est nous qui soulignons). Préoccupations communes au futur auteur de la *Recherche* et quine peuvent qu'amplifier l'élan d'appropriation ou du moins d'intégration de l'écrivain français à la famille spirituelle des intellectuels roumains.

Dans cette société roumaine francophile et francophone, l'ombre de Marcel Proust hante les salons bucarestois autant que les rédactions et les « cercles » littéraires. Même ceux qui ne l'ont pas lu finissent par s'en faire une idée. Car Proust, comme on le sait, ne laisse pas indifférent, de quelque manière que ce soit. Quelques rencontres fortuites - ou forcées - avec son œuvre, viennent troubler les eaux déjà mouvantes de l'intelligentsia roumaine. En effet, en 1919, à 42 ans, Hortensia Papadat-Bengescu publie son premier

volume qui la consacre en tant qu'*auteur de prose moderne* : *Eaux profondes*. C'est l'année où Marcel Proust obtient le prix *Goncourt* pour *A l'ombre de jeunes filles en fleurs*. La production romanesque roumaine se campe alors dans un réalisme spécifiquement roumain, avec des variantes qui sont autant de visions d'auteur, comme on le verra par la suite. Aucun événement littéraire notoire ne vient imposer la modernité tant attendue, hormis des créations toutes spéciales, donc inclassables – de sorte qu'elles se verront affubler du qualificatif bien vague de « féminités » par la critique (prise un peu de court) – de H.P.-Bengescu. Le rayonnement de Proust aidant, on trouvera de quoi baliser le nouvel itinéraire que semble prendre avec elle la prose roumaine. Proust devient un objet de culte pour avoir été proche physiquement de quelques intellectuels roumains : une sorte de mythe (presque) palpable, en quelque sorte !

Dans les milieux culturels roumains de l'immédiat après-guerre, M. Proust était une sorte de classique français *non officialisé* se partageant la célébrité avec Anatole France comme on le remarque à la lecture de nombreux articles de l'époque appartenant à G. Ibrăileanu et qui sont pour nous témoins d'une réalité culturelle spécifique à la société roumaine on ne peut plus concrète. Après cinquante ans de réception proustienne, à l'occasion du centenaire (de sa naissance) un commentateur roumain, Al. George, affirmait que « Marcel Proust est le premier écrivain au monde dont la réception s'est produite de manière quasiment instantanée ! » Sa remarque est validée par l'observation du processus de réception dans d'autres pays latins. Ainsi, une incursion au Portugal, nous apprend qu'à l'annonce de la mort de l'auteur de la *Recherche* dans un journal de Lisbonne on hésita entre le nom de Marcel Prévost ou celui de Marcel Proust et lorsque, le lendemain, on apprit que Prévost était bien vivant et bien portant, on s'excusa à peine auprès des lecteurs en leur suggérant que de toute façon ce Proust n'était qu'un écrivain modeste, auteur d'une œuvre qui ne comptait que trois volumes et qu'il avait obtenu un prix Goncourt très contesté (propos rapporté par Mario Rosario Girao in *Bulletin M. P.*, nr.53/2003, pp.75-90). C'est dire, par comparaison, la formidable renommée qu'il a dans l'aire roumaine ! Une étude plus détaillée de ce problème et qui prend en considération la réception de Proust en Angleterre (Ruskin oblige !) nous permet d'affiner le sujet : la notoriété de l'auteur du *Temps perdu* a vite conquis les milieux culturels de ce pays (en même temps que la Roumanie) à cette différence près que chez les voisins immédiats de la France, les plus réceptifs s'avèrent être en premier les journalistes et les écrivains, la « critique dilettante » et non « les érudits » (selon R. Gibson, auteur d'un article sur « Proust et la critique anglo-saxonne » publiée dans les *Cahiers M.P.*, n°11, p.11-49), comme cela s'est passé en Roumanie.

Malheureusement, le plus souvent, l'idée que l'on se fait de sa création est, parfois, assez vague parmi les gens cultivés et qui forment, d'un point de vue sociologique, le goût « public ». Dans une note à sa fameuse conférence, *La Nouvelle Structure et l'Oeuvre de Marcel Proust* que son grand admirateur roumain, Camil Petrescu, donnait dans les années 30 à Bucarest, ce dernier fait remarquer : « Il est temps de dire que M. Proust n'a que trop de commentateurs aussi bien à l'étranger que chez nous, dont il semble qu'ils n'ont même pas lu son œuvre... Ainsi, dans les pages d'une revue roumaine, un jeune médecin, critique littéraire à ses heures, le combat, mais sur la seule base de citations empruntées à des commentateurs étrangers. Il aurait peut-être mieux valu que ce jeune

critique dilettante eût pris lui-même connaissance de l'œuvre qu'il attaque ».

Rappelons que si Proust était lu directement en français par l'intelligentsia roumaine, à partir de 1945 - année de la première traduction de *La Recherche* en roumain (publiée sous la signature de Radu Cioculescu, aux Editions de la Fondation Royale pour la Littérature et l'Art, à Bucarest) - il est accessible à tout public. Il est intéressant de signaler que la préface de cette première traduction de Proust appartient à Anton Bibescu (sic !) et que ce livre a connu huit éditions nouvelles (en 1968, 1969, 1970, 1971), la plus récente entreprise de traduction, (1999), est due à Irina Mavrodin.

Pour la majorité des gens de lettres vivant en Roumanie et qui manie le nom de l'auteur français avec la désinvolture que donne une certaine imprégnation avec son oeuvre, Proust est l'écrivain qui a révolutionné la littérature française par sa *nouveauté* et son *originalité*. Ce en quoi ils ne se trompent guerre ! Rappelons que les commentaires français, depuis les premières parutions de ce qui devait s'appeler *A la recherche du temps perdu* jusqu'à nos jours, ont abondé dans ce sens. Outre les études consacrées strictement au « sujet » Proust, les histoires littéraires le soulignent amplement ; que dit d'autre Claude-Edmonde Magny dans son *Histoire du roman français depuis 1918* sinon qu'avec Proust :

« les destinés du roman prennent une nouvelle inflexion, d'importance comparable seulement à l'impulsion que lui communiqua Rousseau, lorsqu'il en fit, avec la Nouvelle Héloïse, un véhicule d'idées et un moyen de propagande. Proust ose immédiatement le plus... » (idem, p.151).

Tout comme les hommes de Lettres roumains, l'essayiste française accorde au roman proustien la vocation d'une « aventure spirituelle » à côté de son essence historique.

« L'œuvre de Proust s'est trouvée d'emblée investie d'un extraordinaire prestige, dont la raison essentielle, mal dégagée jusqu'ici malgré tant d'analyse, est sans doute d'essence historique. A la recherche du temps perdu représente un point tournant dans l'évolution d'un genre littéraire : c'est avec ce livre que le roman prend clairement, pour la première fois, la fonction mystique que la poésie avait assumée depuis plus d'un demi-siècle, avec Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé, qu'il devient de façon éclatante ce que la littérature tend obscurément à être dès le début du XIXe siècle, ce qu'elle est chaque jour plus manifestement pour nous : un exercice spirituel. » (Histoire du roman français depuis 1918, p. 150).

En beaucoup de points la vision de C-E. Magny recoupe celle de Camil Petrescu -auteur de la *Nouvelle structure et l'œuvre de M. Proust*- rendant ainsi aux remarques du Roumain, faites deux décennies plus tôt ! un sens de l'observation et un pouvoir de pénétration incontestables.

4. TENTATION DU MODELE : crise sociale/crise culturelle, synchronisation

Ces critères vont influencer, inconsciemment ou non, les critiques roumains. Il suffit d'oser rompre la tradition, de sortir des arcanes familiers du traditionalisme littéraire en adoptant

un style moderne, l'analyse psychologique, de faire montre d'« intellectualisme », pour passer pour un *novateur* ! Il faut comprendre que dans le paysage littéraire roumain d'inspiration nationale où les écrivains se rangent par « écoles » traditionalistes - le conservatisme cédant difficilement le pas aux courants novateurs - le premier auteur dont l'écriture surprend par ses côtés modernes dans le sens de *non-conforme* fait tache. Ce fut le cas de Hortensia Papadat-Bengescu, et ce par rapport à toute la production littéraire ainsi que par rapport à toute la prose féminine antérieure publiée en Roumanie. Il est facile d'imaginer, dans ces conditions, qu'on lui accola aussitôt l'épithète de « proustienne », généreusement et allègrement ! D'emblée, nous dirons qu'elle n'y est pour rien. Car à la différence de Camil Petrescu, de Sebastian ou de Holban, complètement imprégnés de Proust qu'ils admirent publiquement, Hortensia déclare dans un premier temps (d'après son biographe, C. Ciopraga), agacée peut-être par les incessantes allusions à l'auteur de la *Recherche* ... qu'elle ne connaît pas ce Monsieur et que, de toute façon, elle ne l'aime pas !

Dans l'aire anglo-saxonne, un critique bien connu du *Times*, Cyril Falls n'avouait-il pas, vers 1924, qu'il n'a jamais pu lire le premier volume de *la Prisonnière* d'un bout à l'autre suivi, dans le même sens par Raymond Mortimer qui identifiait l'obstacle majeur de *toute cette grande œuvre* au niveau d'*Albertine* « dont le caractère, par la fluctuation des coordonnées du personnage, devient impalpable » (cités par R. Gibson, in « Proust et la critique anglo-saxonne », étude publiée dans les *Cahiers M.P.* n°11) ?

La mise en parallèle d'Hortensia Papadat-Bengescu et de Marcel Proust est pourtant si fréquente alors, qu'on la trouve aussi bien lorsqu'il s'agit de faire l'éloge de la Roumaine par rapprochement avec l'écrivain français, que pour la distinguer soigneusement de ce dernier et lui restituer le droit à l'originalité. Le parallélisme classique du genre « X influencé par Y » et autres filiations de cette nature étaient édifiées sur le concept fondateur de modèle.

L'idée comme le terme de *modèle* sont très fréquents et maniés avec une surprenante désinvolture dans l'histoire du comparatisme roumain traditionnel surtout lorsqu'il est pratiqué par des dilettantes et non par des érudits. Les premiers rapprochements opérés entre la création proustienne et celle de HPB, par exemple, ont commencé dans un enthousiasme qui faisait oublier le flou des mises en regards. On s'intéressa moins à en préciser le mécanisme qu'à déclarer l'état des faits. Le grand « modèle » tout comme le concept même est utilisé au sens manifestement fédérateur et non pas explicite, misant sur la complicité du public lettré. Les affinités et les analogies n'étaient-elles pas le résultat d'une double lecture suivie d'un transfert ?

Certes, nous savons que le terme d'*influence* suppose un rapport délicat établi entre le récepteur et l'émetteur d'un message (en occurrence le texte littéraire). Celui qui « influence » a connu un grand succès, a rayonné, a déclenché l'admiration ; le récepteur est celui qui aboutit à la représentation d'une image de la personnalité et de l'œuvre de l'émetteur. Mais représentation d'image suppose *ipso facto* un ensemble d'éléments intellectuels et affectifs-comme nous le disent les spécialistes de la méthode comparatiste- donc subjectifs. Que l'œuvre soit individuelle ou collective, elle n'est perçue que par un récepteur *unique* à la fois et *individuel*, d'où la multiplicité et donc la différence des perceptions, leur infinie variété. Nous excluons d'emblée le récepteur passif, le lecteur

anonyme, pour nous occuper uniquement du récepteur actif, en suivant ainsi la leçon des comparatistes (Pierre Brunel): « Au succès quantitatif, nous opposons l'influence, qualitative ; au lecteur passif, en qui se dégrade l'énergie littéraire dont l'œuvre est chargée, le lecteur actif, en qui elle va féconder l'imagination créatrice et retrouver sa force pour la transmettre à nouveau ». Ce *récepteur actif*, grâce auquel le texte vit et existe, peut être aussi bien l'écrivain roumain que l'on intègre à la famille des « proustiens » que le critique littéraire roumain qui, imprégné des pages de la *Recherche*, pense retrouver la même exaltation en lisant des pages écrites par Mme Papadat-Bengescu ou par Camil Petrescu, enrichies par les éléments que lui a fournis l'œuvre de Marcel Proust. Comment l'œuvre proustienne est-elle perçue au-delà de son champ de production et par qui ? Ne devrait-on pas parler alors de réception déplacée et observer si le « voyage » n'a pas déformé le sens ? Autrement dit est-ce que le récepteur roumain retient de la *Recherche* les mêmes significations que le récepteur français ? La réponse à ces questions pourrait, par ricochet, édifier notre intuition et première hypothèse de ce travail: quelle « lecture » ont-ils fait, ces récepteurs actifs, du *grand modèle* français si lecture il y a eu ?

Il est évident que nous n'allons pas prendre ici le terme de *modèle* dans sa définition de : « ce qui sert pour produire ou imiter ». Car l'imitation en art donne naissance à un objet sans valeur et elle n'a de sens – éventuellement - que dans la peinture. Il n'y a valeur que lorsqu'il y a création. Et copie n'est pas création, en littérature c'est tout au plus un plagiat ! Le seul cas de figure où l'imitation d'un modèle relève de la création est le texte à finalité humoristique. Dans de nombreux domaines de la vie humaine, prendre un « modèle » peut mener à d'excellents résultats, si l'on a tenu compte du devoir de s'y « conformer », de respecter *l'étalon*, sinon *l'archétype*, qui suppose des règles à suivre pour que le résultat de l'imitation soit conforme au canon. Il y a imitation parfaite si l'on a reproduit le moule, voire le « patron » dans le sens de « gabarit » ! On a cherché, dans ce cas, une image faite « à l'instar de ».

Dans le domaine de l'Art, voire de la littérature « le modèle » est un exemple qui implique un exercice d'admiration, tout en exigeant de rester soi-même. Il ne s'agit pas d'une *traduction* ou d'une quelconque *translation* d'un message (texte), tout au plus d'une *reprise* de motifs ou de thèmes, comme on le verra par la suite. On tombe ici sur l'inévitable concept de *mimésis littéraire* et de ces deux aspects implicites : la représentation et l'interprétation que les spécialistes pressentent en opposition. Sans nous lancer dans un débat dépassé, nous retiendrons la définition de la représentation en tant que transposition ou modélisation « dont l'objectif serait de restituer une réalité précise et unique » alors que l'interprétation serait « un second mode d'existence d'un texte, celui de la glose et du commentaire, à savoir la transformation par le lecteur en sens, c'est-à-dire en valeurs (esthétiques, éthiques, politiques). » (Al. Gefen : *La mimésis*, Flammarion, 2002) Mais à l'évidence, ni l'une ni l'autre de ces définitions ne pourrait rendre compte du phénomène spécifique faisant l'objet de notre analyse. Par contre, si nous considérons que « le modèle permet d'articuler la reconnaissance du connu à l'ambition de l'universel, le domaine privé et personnel de l'artiste au domaine public et commun, quel que soit le paradigme selon lequel la modélisation s'effectue » alors, l'on pourrait accepter le modèle en tant que processus, plutôt « modélisation » d'ailleurs que « modèle ».

Dans ce cas, c'est la *distanciation* qui intervient comme condition nécessaire pour l'acte créateur. Car il ne s'agit pas d'une relation toute simple : imité/imitateur ou modèle/zélateur. Le rapport est bien plus subtil, plus compliqué. En tout état de cause, nous excluons du débat l'idée d'imitation qui n'a de sens que dans un domaine très restreint de la littérature, à notre époque, celui du pastiche (voire dans ce sens *Palimpsestes* de G. Genette). Lorsque l'on parle de *mimésis* on fait référence, en réalité, au rapport art/réalité : la tradition classique utilisait le terme d'*imitation* là où les écrivains auraient parlé de « miroir » ou « peinture » et les philosophes de « modèle ». D'une manière plus technique et plus moderne, la « fiction » est venue détrôner - dans la théorie littéraire contemporaine - la « représentation » d'Aristote qui continue (en temps que terme identique) à être employée dans l'histoire de l'art et de la littérature. Depuis l'*imitation* de Platon (*La République*) et la *représentation* d'Aristote (*La Poétique*) les concepts ont changé...Les recherches comparatistes manient plutôt les termes d'influence, de similitudes, d'analogies, vues dans le processus de réception.

Il faudrait d'ailleurs admettre avec Jacques Mounier que la réception « en tant que terme dénominateur tient plus du mode métaphorique que de la définition purement scientifique : on parle de sources, courants, vagues dans le registre liquide ou bien de résonances, répercussions, retentissements dans un registre sonore ». On est tenté d'y ajouter le registre moral ou pédagogique des : modèles, exemples, influences. Les travaux effectués par des chercheurs dans le domaine franco-allemand pourraient offrir quelques pistes à suivre ou à éviter ! Ainsi, le problème des *transferts culturels* est largement abordé dans un ouvrage publié aux Éditions Recherches et Civilisations, en 1988, à Paris, et intitulé : *Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIX siècles)*. C'est un recueil d'articles en langue française et en langue allemande réunis et présentés par Michel Espagne et Michael Werner, articles qui ne débattent pas véritablement du sujet qui nous intéresse, à savoir le transfert littéraire, mais de celui d'influence et de « modèle » culturel général. Il s'agit notamment des échanges entre les deux pays concernant l'enseignement, les livres (et les libraires), tout comme la réception de quelques phénomènes culturels qui vont du saint-simonisme ou de l'*Encyclopédie* jusqu'à l'historiographie allemande.

C'est l'utilisation de certains concepts dans ces articles de comparatisme culturel qui nous paraît utile pour notre recherche. Ainsi, en abordant *L'élite universitaire française et le système universitaire allemand en 1880-1900*, Christophe Charles, par exemple, fait cette réflexion pertinente sur « le modèle allemand, de la critique à l'éloge » qui met en évidence la difficulté des importations culturelles qui sont liées aux habitudes sociales et intellectuelles nationales aussi bien qu'aux *limites d'une imitation servile* » (n.s.). Dans les rapports que les missionnaires français dressent en conclusion, l'auteur de cet article ne trouve « ni le panégyrique inconditionnel », ni « le dénigrement de l'amoureux déçu d'un modèle que la réalité n'a pas confirmé ». D'autre part, l'article met en question un rapport propre au domaine franco-allemand, mais absolument inopérant dans le nôtre (franco-roumain) : la rivalité. Or, il nous semble que dans l'admiration que les écrivains roumains (ainsi que les critiques, les tous premiers « lecteurs » de Proust) vouent à leur modèle français, l'on se trouve davantage en présence d'un mécanisme psychologique stimulant pour une réussite littéraire, d'une *émulation* visant à inciter les ... « influencés »

non pas à surpasser forcément le modèle, mais à se montrer à la hauteur de l'honneur qu'on leur fait en leur accordant la mise en parallèle avec l'auteur étranger. Et pour en finir avec le « modèle », nous dirons qu'il serait plus honnête de parler d'*analogies*. L'on peut effectivement envisager l'analogie sous forme de rapport et comme un moyen d'invention dans le raisonnement inductif « plus qu'un moyen de preuve », comme le soulignait Élisabeth Rallo dans une courte étude sur l'analogie (à l'occasion d'un colloque organisé en 1999 par le CRLC de l'Université de Strasbourg). Une ressemblance de rapports pourra être identifiée à plusieurs niveaux (formels et de fond, de méthode et de contenu ; niveau de la réception *versus* niveau de la création proprement dite). Qu'elles soient évidentes ou pas, bien fondées ou erronées, dans quel cas précis peut-on manier les analogies sans se tromper ?

Ces choses mises au point, nous ne renoncerons pas complètement au terme de « modèle » dont l'utilisation est en accord avec les multiples connotations qu'on lui prête selon le contexte. Comme nous essayons de le démontrer dans une des sections suivantes, la tentation de la critique autochtone à comparer certains auteurs roumains et Proust est, au fond, un désir de modernité, de mise à jour d'une littérature avec la littérature occidentale. C'est un procès complexe d'*universalisation laudative*⁷ auquel se prête l'intelligentsia roumaine et qui emporte dans son tourbillon enthousiaste des auteurs dont le mérite est souvent celui d'être moderne...sans projet. Que d'autres recherches comparatistes actuelles s'appliquent à dépoussiérer des faits de réceptions que l'on croyait acquis (voire Ph. Chardin sur la réception de Dostoïevski en France) cela conforte la nôtre !

Nous limitons notre analyse aux commentaires parus entre les années 1920 et 1945, soit la période de publication de l'essentiel de l'œuvre de H P.-Bengescu et de Camil Petrescu, période où le rayonnement de Proust atteint de plein fouet la Roumanie. Si nous renvoyons (rarement) à quelques critiques tardives, voire actuelles, c'est pour consolider nos observations et nos intuitions premières. Pour Camil (seul écrivain à avoir gagné le privilège d'être reconnu par le simple prénom, rarissime, il est vrai, chez les Roumains), les commentaires les plus cités appartiennent à peu près à la même époque ; nous avons parfois étendu la recherche aux critiques plus récentes, sous la pression de quelques glissements d'interprétation (imposée par l'idéologie totalitaire) faciles à repérer depuis notre position extérieure (confortable, avouons-le !) C'est là un aspect qui - à notre connaissance - n'a pas encore été remarqué.

Dernière mise au point : nous préférons éviter, dans la majorité des cas, les commentaires des « commentaires » et préférer les traductions que nous avons faites des textes critiques de référence, pour la simple raison que les critiques roumains invoqués ne sont ni connus ni diffusés en France.

⁷) La formule « universalisation laudative » est celle qu'emploie Ph. Chardin à propos de Dostoïevski.

DEUXIEME PARTIE : PROUST ET SES DISCIPLES ROUMAINS

Chapitre I : LES « PROUSTIENS » ROUMAINS

Chronologiquement, le premier auteur « proustien » considéré comme tel dans l'histoire de la littérature roumaine est une femme : Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955). Son *Concert de Bach* (roman publié en 1927 et que nous avons traduit et publié aux Éditions « Jacqueline Chambon » en 1994) frappe par sa modernité et son style dans un paysage littéraire qui est, à l'époque de sa parution, presque exclusivement traditionnel et traditionaliste. C'est un des premiers romans citadins de la littérature roumaine (son auteur voulait l'intituler dans un premier temps *La cité vive*) qui décrit la grande bourgeoisie bucarestoise. Ce roman fait partie du cycle *Hallipa*, du nom de la famille dont l'histoire s'étend sur les trois volumes : *Les vierges échevelées*(1926), *Le concert de Bach* (1927) et *La voie cachée*(1933) (ainsi que *Racines*, un peu plus tard, en 1938).

Le rapprochement de la romancière roumaine avec Proust se fait sur la base de ce que l'on considère alors comme relevant d'une originalité déconcertante et d'une modernité inattendue, autant par la forme que par le fond. Écriture se détachant de celle qui caractérisait la prose traditionnelle, vision nouvelle du personnage, attitude de l'auteur

non conform(ist)e envers ses héros, roman prenant ses sujets d'inspiration dans des couches socioculturelles encore inabordables et non abordées jusque là - sont autant de caractéristiques de la création bengescienne.

Des thèmes communs à la *Recherche du temps perdu* comme la *musique*, la *maladie*, le *snobisme*, ajoutés à une *analyse* lucide des profondeurs de l'être humain, une analyse psychologique encore peu habituelle dans le contexte littéraire roumain (même si quelques traces préexistent chez les précurseurs du cycle *Hallipa*, notamment chez D. Zamfirescu dans la saga des *Comànesteni*) font que la majorité des critiques reçoivent l'apparition de la prose de Hortensia Papadat-Bengescu avec une admiration qui n'a d'égale que celle qu'ils vouent au Narrateur. Mais si, chez Marcel Proust, la biographie a servi l'œuvre au point que beaucoup de ses exégètes ont fini par confondre le vécu avec sa transfiguration poétique, chez Hortensia Papadat-Bengescu, et notamment dans le cycle *Hallipa*, les personnages appartiennent à un univers parfaitement imaginaire. Toute sa vie fut exemplaire par défaut : « J'ai un colossal déficit d'existence » tel est un de ses aveux, désormais célèbre. Contrairement à la plupart de ses contemporains, la romancière roumaine n'était pas tombée en béate admiration devant l'auteur de la *Recherche...* qu'elle avoue très franchement ne pas bien connaître. Ce qu'elle a de plus évident en commun avec Proust est, tout d'abord, le milieu décrit ; quant à l'influence que l'auteur du *Temps perdu* aurait exercé sur les techniques narratives de la romancière roumaine, elle nous a semblé se limiter au rôle de la mémoire dans la mécanique du récit, avec une variante autochtone bien différente et qui démontre que même si H P-Bs'est laissée *influencer* par la technique de Proust, elle est loin d'avoir collé au modèle! Nous tenterons de vérifier notre intuition sur le texte du roman qui est présenté en annexe. Et si d'autres analogies sont décelables, ne sont-elles fortuites, comme une même découverte faite par deux savants qui se trouvent à des endroits différents dans l'espace de la recherche et plus explicables par les exigences culturelles de l'époque que par un emprunt ou une influence active ?

Le plus proche du « modèle » n'est ni H. Papadat-Bengescu, ni Camil Petrescu, mais, de l'avis unanime, Anton Holban (1902-1937), si pétri d'admiration pour l'œuvre proustienne qu'il voulait consacrer tout un livre à Proust (n'oublions pas que l'on commençait tout juste à connaître *A la Recherche du temps perdu* en Roumanie), projet dont il reste une étude de 1936 intitulée « *Notes sur Proust* ». Pendant toute sa (courte) existence - il meurt à 35 ans- il vit à l'ombre du Narrateur. Dans une interview (publiée dans la revue « Facla », en mai 1936), Anton Holban déclare :

« Ces derniers temps je ne me suis occupé que de Marcel Proust. Personne ne soupçonne quel labeur cela a nécessité, même pour moi qui suis un familier, depuis longtemps, de cet auteur. Je ne veux pas dire, moi aussi, comme ça a été dit tant de fois, que je suis influencé par lui. Chez nous, tout jeu intérieur semble venir de Proust (n.s.), c'est dire à quel point nous sommes peu habitués aux jeux intérieurs, nous qui avons considéré que l'art ne réside que dans le relief, c'est-à-dire dans l'extérieur. C'est ainsi que l'on a pu parler de H. Papadat-Bengescu, Lucia Demetrius ou Ury Benadour par rapport à Proust, malgré le fait qu'ils ont avoué ne pas connaître l'écrivain français. J'expliquerai plus tard comment Proust fut mon compagnon et pourquoi j'ai lu tant de fois le même passage de lui ».

Déclaration qui nous fait penser à celle de Virginia Woolf (qui écrivait dans une lettre du 3 oct. 1922 à Cline Bell) : « Ma grande aventure en ce moment c'est assurément Proust. Eh bien, qu'est-ce qui reste à croire après cela... On doit poser le livre afin de rechercher sa respiration. Le plaisir devient physique ... » (cité par R. Gibson dans son étude : *Proust et la critique anglo-saxonne*, in *Études proustienne*, n°11).

Le roman le plus réussi de Holban – *Ioana* (*Jeanne*) - est la radiographie de la jalousie du narrateur à l'égard de cette femme, Ioana, qu'il torture avec ses questions, la rendant et se rendant lui-même malheureux. De son propre aveu, il ambitionne à faire oeuvre à partir de rien, tel Racine, et dans son roman « il n'y a pas d'idées, mais des thèmes intérieurs. Comme par exemple de savoir si la vérité doit être dite (comme il déclare dans une interview)⁸ ; Anton Holban reste trop proche de l'autre Narrateur qu'il a « phagocyté », au point de faire d'un seul thème (la jalousie) la matière d'un roman entier et qui, n'ayant pas un support narratif, reste fatalement livresque. L'emprunt au modèle est presque ostentatoire, la « mémoire » n'est qu'un procédé (déclaré) qui ne s'appuie pas sur une observation aussi riche que celle du « modèle » :

« A présent, je choisis au hasard, comme cela se présente dans ma mémoire ou comme je le vis dans une discussion avec Ioana, et le malentendu installé, recommence le débat sur un motif pas toujours important... Mais moi, moi si je ne raconte que des fragments pour ne pas abuser de la patience de l'auditoire ou parce que je ne me souviens pas de tout en ce moment précis, j'ai l'âme pleine de tout le passé de chaque instant » (...) « J'ai des pensées de désir de liberté, mais je suis incapable de partir... » (Ioana, p.347)

Tel Swann qui ne quittera jamais Odette, Sandu, le héros de Holban, se trouve dans une relation inextricable que l'auteur concentre dans la formule : « Deux personnes qui ne peuvent pas vivre l'une sans l'autre et pourtant se torturent réciproquement » (*Ioana*, p.336) Il sait pourtant que pour être un créateur authentique il ne faut pas s'identifier au « modèle » (« Proust est mon livre de chevet. Mais je n'ai aucune peur. Moi, je n'ai pas connu Gilberte et lui, il n'a pas connu Ioana. De sorte que mon accent est authentique, je le sais, et non point une réminiscence, aussi fameuse soit-elle, mais réminiscence »⁹), c'est pourquoi son inspiration autobiographique veut passer pour une transfiguration artistique : « je ferme ma porte à clé, me glisse dans le lit, j'approche la chandelle de mon oreiller et, du bout du crayon sur un tas de feuilles, je me mets à revivre le passé et à déchiffrer le présent qui me lie à Ioana » qui est plus gidienne que proustienne ! Subtil et sensible, ce grand amoureux de la *Recherche* est emblématique d'une génération

⁸) Déclaration consignée dans la revue « Facla », n°XV du 16 février, 1935.

⁹) Dans une interview publiée in « Reporter », n°26 du 13 juin 1934, Anton Holban déclare que *Ioana* « est un livre -car j'hésite l'appeler roman,[n.s.] tant ce terme suppose une architecture (...) qui ne présente aucun dynamisme » et en janvier 1935 : « Proust a été un des plus grands enchantements de ma vie. J'ai suivi Swann ligne après ligne et aucune parenthèse ne m'a semblé superflue. Mais comme l'a remarqué Mihail Sebastian, je suis proche de Proust plus par des ressemblances de tempérament et je ne veux point le copier... Bien sûr que j'envie Proust (si une personne vivante peut envier un mort) pour beaucoup de pages que j'aurais peut-être écrites à l'identique. Par exemple la Sonate de Vinteuil ou le Sommeil d'Albertine... Au moment où j'écrivais *Ioana*, et comme une récréation, je lisais encore Proust. Pourtant, il n'y a pas eu influence, j'en suis certain. » (in « Rampa », n°5105, XVIII année, du 18 janvier 1935, article intitulé *Avec M. Anton Holban à propos de « Ioana », de Proust, des critiques...* »

d'intellectuels roumains francophiles et francophones. Il nous semble bien plus intéressant comme critique littéraire car plus attentif et extrêmement perméable aux phénomènes culturels dont il est le contemporain. Sa lucide critique des jugements hâtifs et des épithètes trop inconsidérément accolées à tel ou tel écrivain par des commentateurs pressés est significative pour ce qui s'est passé à ce moment précis, moment où commence à se fonder vraiment le roman roumain moderne, comme nous le verrons pendant l'analyse de la réception de l'œuvre de Hortensia Papadat-Bengescu (« Je la considère le plus grand de nos écrivains et j'ai trouvé des suggestions dans chacun de ses livres » déclarait-il pendant l'interview que nous venons d'évoquer plus haut.)

Par certains aspects de ses proses (statut social des personnages, leur appartenance aux milieux cultivés, l'époque décrite, l'analyse psychologique poussée, le thème de la jalousie) Mihail Sebastian (1907-1945) a passé aux yeux de la critique roumaine pour un (autre) adepte de Proust. L'admiration enthousiaste qui déborde de ses articles critiques ou son *Journal* ont contribué à l'enracinement de cette idée (qui n'est pas fausse, d'ailleurs), renforcée par ses liens avec les Bibesco. *L'Accident* – roman que nous avons l'intention de faire publier en France, sans résultat, (paru en Roumanie en 1940, précédé, en 1939 par l'étude : *Corespondenta lui Proust/ La Correspondance de Proust*) pourrait effectivement se prévaloir d'une influence proustienne.

Mais le plus complexe de tous les « proustiens » est sans conteste Camil Petrescu (1894-1957), poète, philosophe, critique, dramaturge, et surtout romancier accompli qui fut aussi parmi les premiers à parler publiquement de M. Proust qu'il admirait sans limites, dans les années 30, lors d'une conférence devenue célèbre : *Noua Structură si opera lui Marcel Proust /La nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust*.

Philosophe et intellectuel de grande finesse d'esprit, Camil Petrescu (qu'il ne faut pas confondre avec Cézar Petrescu, lui-même romancier mais dans un tout autre style) demeure dans la conscience littéraire roumaine l'auteur de deux grands romans : *Patul lui Procust* (roman traduit en français sous le titre de *Madame T.* , du nom du personnage principal féminin qui signe une partie des lettres du roman) et de *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război / Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* (pas encore édité en français à l'heure actuelle).

Camil Petrescu est « proustien » par familiarisation acharnée avec Proust, par imprégnation. Il assimile en profondeur l'œuvre de Proust, il se sert de la leçon de l'écrivain français, y puise des techniques d'écriture qu'il adapte (adopte ?), et, à la lumière de l'*authenticité* - condition nécessaire et instrument favori qu'il mue en concept de base de sa réflexion - il développe une élaboration différente, en procédant par tri, vers une réussite originale. Proust est la jurisprudence de Camil Petrescu, son argument et son atout ; son avantage aussi !

Certaines ressemblances générales relatives à son œuvre et celle de M. Proust ont été remarquées depuis longtemps par les exégètes roumains. Des interrogations subsistent encore, et la nôtre vient de la disproportion (la longueur) de leurs œuvres, de la multiplicité des personnages -chez l'auteur roumain- comme de la relative complexité de ses récits. Notre analyse s'efforce d'y répondre, en reprenant les données du « proustianisme », canon de la critique autochtone non pas dans une démarche de plus,

mais dans une démarche *autre*, encouragée par ce « pro domo » de l'universitaire roumaine Alexandrina Mustătea en introduction à ses *Etudes sur le XVIIIe siècle* - preuve que tout sujet « classique » peut susciter des analyses nouvelles (et séduisantes !) lorsqu'on envisage « ...d'une part [de] proposer une vision quelque peu différente sur des textes qui ont fait l'objet de nombreuses exégèses, d'autre part, de soumettre les mêmes textes à l'application et à la vérification pratique d'une méthode d'analyse qui se cherche et se construit dans le prolongement d'une conception théorique dont elle devrait témoigner » (in *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIIIe siècle* », p11.)

1. ETRE « PROUSTIEN » : DU RAPPROCHEMENT A L'IDENTIFICATION

Que recèle au juste le mot « proustien », et comment cette épithète fut-elle plaquée - ou appliquée – sur ou à, tel ou tel auteur roumain ?

En réalité, on ne trouve nulle part de définition très claire, le syntagme « être proustien » apparaît au détour des analyses à une fréquence qui laisse penser que l'expression est entrée directement dans le vocabulaire des commentateurs, en même temps que l'œuvre de l'écrivain français. Les auteurs roumains qui bénéficient de cette désignation sont comparés directement à Proust ou allusivement, la nature même de la langue latine qu'est la langue roumaine, se prête à merveille à ce jeu de l'implicite ! L'épithète avoisine parfois avec celle de « gidien », plus tard (pour Camil Petrescu surtout) « sartrien » et même « joycien » (alors que le romancier roumain a purement et simplement « démoli » l'auteur dublinois, comme on le voit dans sa conférence sur Proust).

Si Marcel Proust a la primauté dans le choix des Roumains c'est tout d'abord par l'immense « révolution » qu'il a produite dans l'écriture en ce début de vingtième siècle ouvert, grâce à lui, à toutes les expériences. Sa manière de construire une oeuvre entière uniquement sur des données subjectives et de faire *tabula rasa* du reste ne peut que soulever l'enthousiasme des observateurs étrangers, en l'occurrence roumains, qui n'ont pas été confrontés aux périlleux exercices de découverte à chaud (dont Gide a fait l'expérience !). La grande majorité entre en contact avec l'œuvre de Proust une fois qu'elle est reconnue publiquement. (Il y a aussi des critiques sérieux, comme G. Ibrăileanu, qui font montre de réception simultanée, comme on le verra plus loin). Nous avançons l'idée que les élites roumaines admirent l'écrivain français pour une raison supplémentaire qui tient plus de l'ethnopsychologie : il est perçu comme structurellement et spirituellement semblable (par sa trop grande sensibilité, son amour pour l'art au point de lui sacrifier sa vie !). Il n'est pas – pour simplifier - le cartésien froid, mais l'homme qui ploie sous le poids des sentiments, d'une sensibilité hors normes, passionné d'art et d'écriture jusqu'à y laisser sa santé -don suprême de soi.

Évidemment, on pourrait se demander, à ce stade de l'analyse, si le Narrateur est le modèle de toute une génération d'écrivains se plaçant sous le signe de la modernité, indistinctement. Il faut dire aussitôt : l'enthousiasme général n'exclue pas le critère de

sélection! Le qualificatif de « proustien » ne sera appliqué qu'aux seuls auteurs qui créent un monde romanesque *semblable* (par divers côtés) à celui qu'habite la *Recherche du temps perdu* au moyen d'une transfiguration prismatique, d'une écriture fondamentalement intime, subjective. A côté des « proustiens » le paysage littéraire autochtone présente des « réalistes » originaux, comme Rebréanu, des « balzaciens » comme Călinescu, des « citadins » comme Cezar Petrescu, des « ruraux », etc. Le début du XXe siècle fait déjà montre de richesse et de variété littéraires dans l'aire roumaine très familiarisée d'ailleurs avec la totalité de ce que produit la France dans le domaine des Lettres. Mais l'auteur du *Temps perdu* est perçu comme une expérience bouleversante et bouleversant les données de l'idéologie littéraire. Une incursion dans le débat idéologique des premières décennies du siècle montre à quel point Marcel Proust est devenu un symbole de modernité. Or, la *modernisation* est pour l'intelligentsia roumaine nécessité et loi historique, elle est le reflet d'une spiritualité à la recherche de soi-même. Les transformations réelles que la Roumanie a déjà connues au cours du XIXe siècle- « sous l'influence du politicianisme »- sont considérées par le penseur Constantin Rădulescu-Motru « comme un fait presque inégalable dans l'histoire des sociétés humaines » (in *Personalismul energetic si alte scrieri/Le personnalisme énergétique et autres écrits*, Editura Eminescu, 1984, p.19) ; et s'il ne va pas jusqu'à soutenir un changement radical à l'instar de ce que l'Europe occidentale offrait à l'époque qui nous intéresse ici c'est parce qu'il considère qu'un tel processus serait plus proche du *mimétisme social* que d'un véritable acte de *transfiguration*, terme rendu célèbre par Emil Cioran, l'auteur de *La Transfiguration de la Roumanie* en 1936. Dans cet ouvrage très controversé, Cioran plaide pour la *discontinuité*, formulant ainsi l'idée de base des adeptes du synchronisme - celle de brûler les étapes : « la seule obsession pour les cultures mineures doit être le saut historique » (p.26), crie haut et fort ce jeune philosophe dans son « premier ouvrage à système » (qualité que lui accorde Marta Petreu). Celui qui allait choisir la France comme terre de prédilection, prônait, à la manière d'un ancêtre « quarante-huitard » (Alecă Russo) : *ex occidente lux*, considérant que « le salut » des Roumains se trouvait dans « les formes occidentales » et « non dans le fond oriental ». Nous retiendrons seulement, pour notre analyse, que dans le procès intenté au « nationalisme roumain réactionnaire » (!), Cioran, comme Ibrăileanu ailleurs, se sert du nom de Marcel Proust comme d'un étalon littéraire indiscutable :

« Le propre de la vision réactionnaire c'est de ne pas comprendre le paradoxe historiques des cultures mineures qui consiste dans le fait que ces dernières ne sont pas capables de refaire les étapes de l'évolution propres aux cultures majeures, mais doivent s'intégrer à un rythme sans continuité et sans tradition. Si nous avions toujours agi selon notre nature, nous saurions aujourd'hui en âge de créer des épopées et des mythes historiques et attendre encore quelques siècles pour lire Proust et le comprendre « organiquement ». (E. Cioran, *La transfiguration de la Roumanie, Bucuresti, Editura Vremea, 1936, p.102*).

2. UNE DYNAMIQUE DE MODELISATION

Reportons-nous donc vers la fin des années trente : rappelons que les *Vierges échevelées* était paru en 1926, que *Le Concert de Bach*, le roman de Hortensia P.

Bengescu paraît en 1927, (plus exactement en décembre 1926), et que le critique Félix Aderca se montrait alors presque agacé par tant d'allusions à l'auteur de la *Recherche*, dans une étude publiée immédiatement après la parution du *Concert*, c'est-à-dire en 1927. A cette époque, tout commentaire critique portant sur l'un ou l'autre des livres de la prosatrice roumaine les met en rapport avec la *Recherche*. Critique de prestige ou simple commentateur, on se laisse aller à des syntagmes du genre « tout comme chez Proust », « à la façon de Proust », « ce mode dérivé de Proust », « ici comme chez P. », etc. Le terme le plus fréquemment usité sera celui de « proustianisme », car la langue roumaine ajoute très généreusement le suffixe « -isme » à tout nom capable de générer des phénomènes, des courants, des habitudes culturelles. Nous l'avons repris comme signe révélateur de la manière propre aux commentateurs roumains ; d'autres termes de cette nature sont venus s'imposer au long de notre recherche - à la place d'un autre mot français provenant du même champ lexical - de par leurs connotations supplémentaires, voire même leur dérivation - légère - de sens, malgré l'étymologie commune au français. Donc « proustianisme », « proustien », à toutes les formes, émaillent les études littéraires relatives aux auteurs que nous analysons ici.

Ensuite vient l'analyse qui, la verve et l'admiration aidant, a des chances de convaincre en vertu du principe qui veut qu'en matière de commentaire littéraire ce n'est pas l'idée défendue qui compte, le plus souvent, mais la manière de défendre... Les exemples sont nombreux : en 1938, Serban Cioculescu qui s'occupe amplement du *Concert de Bach* et de la composition des romans de H. P.-Bengescu, trouve qu'elle :

« utilise, volontairement et uniquement lorsqu'elle le croit nécessaire, le mode rétrospectif du souvenir, dérivé de Proust (n.s.), sans toutefois en faire un procédé, mais en l'imbriquant dans une architecture propre, aux lignes précises et personnelles. Elle est bien moins tributaire de la méthode proustienne qu'on ne le croit, c'est à dire de la dissolution du temps et de sa recomposition, selon les démarches naturelles de la mémoire et qui sont, selon Bergson, involontaires, non guidées ; si on l'analyse sous l'angle de la chronologie de l'action, on la jugera plutôt comme une traditionaliste. En revanche, la romancière peut être considérée comme bergsonienne par l'intermédiaire de Proust, en ce qui concerne les « devenir » des héros, bien construits selon les lois subjectives de leurs structures propres et par la méthode d'introspection en particulier ».¹⁰

Quelques mois après ces déclarations, un autre commentateur – Alexandru Piru - disait à propos du roman *Racines* que H. P.-B. fait paraître en 1938 :

« L'intérêt et la valeur - presque exceptionnelle - de ce roman résident uniquement dans l'analyse lucide des états d'esprit a-temporels et a-spatiaux, fluides, purs. Tout comme chez Marcel Proust, les choses sont vues d'une manière plutôt rétrospective- associées à des moments actuels - d'où les immenses parenthèses – expliquées par des comparaisons, allusions, des retours documentés. Chaque incident est l'occasion d'une longue remémoration, d'une éternelle recherche du temps perdu » (in « *Journal littéraire* »/ « *Jurnal literar* », 1 janvier 1939).

¹⁰) Article publié in *Revista Fundatiilor Regale*, n°11 de 1938 et repris dans le volume *Aspecte literare*, Éditions Minerva, Bucarest, 1972, p.272-384.

Plus les critiques littéraires roumains sont célèbres, plus leurs jugements ont du poids et sont pris pour des vérités éternelles. Comme dans le cas de George Călinescu (1899-1965). Son *Histoire de la littérature roumaine depuis les origines jusqu'à présent* est - pour les générations d'intellectuels roumains d'après 1941, année de sa parution - un ouvrage remarquable qui couvre toute l'histoire littéraire des Roumains, à partir des premiers textes religieux du XVI^e siècle jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale. Esprit objectif doublé d'une verve toute latine, G. Călinescu profère et délivre des sentences qui seront autant de vérités immuables. Ainsi, lorsqu'il aborde les écrivains modernes des années 30, il n'hésite pas à ranger Hortensia Papadat-Bengescu et Camil Petrescu au chapitre *Proustienii* (*Les Proustiens*). Et si, analysant les premières productions littéraires de Hortensia, le critique est fort réticent quant à une « méthode proustienne », lorsqu'il aborde le « premier roman important et peut-être le meilleur » de sa création (il s'agit du *Concert de Bach*), il déclare :

« L'art de la romancière consiste à surprendre les drames cachés sous le calme des conventions modernes et sous le vernis des perfidies. De ce point de vue on peut parler de Proust. Celui-ci peignait surtout l'aristocratie, classe dans laquelle les relations entre individus sont, par trop d'exercice héréditaire, inopérantes, protocolaires et où les préoccupations vitales ont été remplacées depuis longtemps par de menus et puérils cas de conscience » (in *Histoire de la littérature roumaine depuis les origines... , p. 170, Bucarest, réédition de 1982*).

Admirateur de Proust et grand ami de la romancière, le jeune écrivain Anton Holban (tenté lui-même par l'écriture « proustienne ») consacre en 1932, un long article à quatre des personnages du cycle Hallipa sous le titre *Vie et mort dans l'œuvre de Mme H. Papadat-Bengescu* :

« De la lignée de grands écrivains, Proust, Gide, qui ont tout disséqué jusqu'à la contradiction et l'absurde pour en arriver aux abîmes profonds et qui, autrement risqueraient de rester voilés par un programme fictif et conventionnel, notre romancière mène l'analyse par les voies les plus cachées ».

Perpessicius (1891-1971), autre critique roumain qui se pencha sur l'œuvre de H. P.-Bengescu dès 1925, écrivait :

« Proustienne, et même avant la lettre, dans l'esprit, Madame Hortensia Papadat-Bengescu, à la différence de Proust, a un style beaucoup plus sobre, plus équilibré, sans ces multiples ramifications si propres au célèbre auteur de la Recherche du temps perdu et retrouvé ». (in *Mentions critiques, 1938*).

Tudor Vianu (1897-1964) philosophe, esthéticien et critique littéraire de grande qualité, écrivait dans une étude intitulée *Deux fondateurs du nouveau roman* et consacrée à celui qui reste « le père » du roman roumain, Liviu Rebreanu - et à Hortensia - qui est encore de nos jours, une des plus prestigieuses romancières roumaines et le chef de file du roman moderne - ces remarques précises où nous avons traqué les points de tangence avec l'écriture proustienne:

« Il est assez difficile de faire la différence, lorsqu'on étudie les procédés artistiques et les valeurs du style de l'œuvre de Mme Hortensia Papadat-Bengescu, entre les notations où prédominent vision et sensibilité et celles où prédomine l'analyse (...) Parfois, ces analyses empreintes de nombreux éléments sensoriels, acquièrent de larges développements, de sorte qu'un seul

geste ou une seule réaction intime est intensément poursuivi, approfondi dans son intégralité par une méthode d'épuisement du détail psychologique, par de riches associations autour d'un point infinitésimal, point qui, en multipliant la sensation par la réflexion, nous rappelle de près la technique des analyses ingénieuses et abondantes si propres à Marcel Proust ».

Tudor Vianu illustre ensuite ses propos par un extrait du roman *Les vierges échevelées*, roman qui précède *Le Concert*.

Les dictionnaires de littérature roumaine, par définition laconiques et par nécessité concis, sont les premiers à inculquer aux lecteurs les « classements » comparatistes. Lorsqu'ils s'adressent à un public étranger, français par exemple, la pratique du rapprochement des auteurs présentés avec des auteurs français semble plus justifiée ; ainsi dans un condensé diachronique de littérature roumaine publié par « Les Lettres Nouvelles » (numéro de février 1976), on peut lire ceci :

« La prose d'analyse aux incidences proustiennes et gidiennes, est représentée par des romanciers tels que Hortensia Papadat-Bengescu (*Concert de musique de Bach*[sic !], *Le chemin caché* [sic !], *Camil Petrescu (La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre, le Lit de Procuste)*, *Anton Holban et Mircea Eliade (ce dernier, auteur également de prose fantastique)*, tandis qu'un *Gib Mihàescu crée un univers obsessionnel et hallucinatoire rappelant parfois Dostoïevski et Léonid Andréïev.* » (revue citée, p.10)

Pour Nicolaé Manolescu (né en 1939) –l'universitaire de Bucarest préoccupé par la prose roumaine, en général, et par les romanciers modernes en spécial,

« le proustianisme [du roman *La voie cachée*, le troisième de la saga des *Hallipa* dont font partie *Les Vierges échevelées* et le *Concert de Bach*] consiste dans la peinture très fine de cette atmosphère snob, raréfiée, esthétisante avec toutes ses conséquences : maladie, perversion, artificialité » (in *Romanul românesc modern : creatie si analiză, Éditions de l'Académie, Bucarest 1979, p.254.*)

Une fois le terme « proustien » lancé, les critiques roumains s'en emparent allégrement. Épater par l'étalage de ses connaissances en matière de culture française est une technique apparemment usitée parmi certains comparatistes que les plus scrupuleux dénoncent. Ainsi, au détour d'un article que G. Ibrăileanu écrivait à propos d'une étude du professeur Charles Drouhet, (enseignant dans l'université roumaine, comparatiste et roumaniste passionné) : *V. Alecsandri et les écrivains français*, éd. Cultura Natională, 1925) nous découvrons l'existence de cette pratique comparatiste- à l'opposé de celle de l'érudit français- et que le critique roumain n'apprécie point chez certains de ses compatriotes :

« M. Drouhet - chose rare chez nous - pense comme un homme de science, chaque mot est à sa place, choisi pour sa force explicative et pour rien d'autre. Il pense à l'objet de son étude, à la vérité et pas du tout à soi-même. Il ne parade pas, ne cherche pas à jouer élégamment devant un public, ne jette pas de coups d'œil au lecteur pour vérifier s'il l'a fasciné, ne jubile pas aux détours des phrases pour son triomphe – il est, finalement, un homme étranger, français par exemple. Autrement dit, c'est un écrivain occidental.» (n.s.)

Ibrăileanu a ce rare mérite de sentir, sans toutefois le définir clairement, ce caractère linguistique complexe de la langue roumaine, en vertu duquel des connotations

supplémentaires viennent se greffer sur des racines latines en les chargeant de sens subtils et créant tant de problèmes au traducteur lorsqu'il doit transposer en français des termes comme « comportementism », « literaturà confesivà », « dramatism » si souvent employés par les commentateurs de Hortensia Papadat-Bengescu, par exemple ! L'article en question présente un autre intérêt pour nous : il confirme l'attitude de l'histoire littéraire roumaine par rapport aux modèles étrangers, acceptables uniquement s'ils sont justifiés par un bon critère de sélection :

« Dans nos articles précédents, nous disions que les bons écrivains nationaux, ceux qui ont contribué réellement à notre progrès littéraire, n'ont emprunté aux modèles étrangers que ce qui convenait à leur tempérament comme à leur culture personnelle, culture déterminée par celle de leur pays à leur époque » (in « Viata Românească », no : 5-6, 1925).

Marcel Proust est perçu comme un auteur qui a mis beaucoup de son expérience personnelle dans son œuvre (la critique proustienne des débuts ne s'est pas privée de répandre cette idée !) Garabet Ibrăileanu (1871-1936), qui est au nombre des historiens littéraires roumains les plus attentifs au mouvement littéraire français de son temps, ne se trompe pas plus que certains critiques parisiens qui interprétaient *A la Recherche du temps perdu* à la lumière du détail biographique, lorsqu'il disait de Hortensia « qu'elle s'offre à son œuvre ». L'idée généralement acceptée était celle qu'un auteur d'analyse ne fait que transposer son vécu ; s'il crée des sentiments et des personnages si véridiques, si vivants, c'est que l'écrivain leur a prêté quelque chose de lui-même. Ainsi pensait Ibrăileanu, lui qui a écrit *Adèle*, roman que d'aucuns qualifient de « proustien », histoire d'amour impossible entre une très jeune fille (de vingt ans) et un homme qui n'est plus de la première jeunesse car il a l'âge de l'auteur (la quarantaine, ce qui est, au début du siècle, signe de vieillesse !) Si l'auteur d'*Adèle* a refusé longtemps de faire publier son roman (unique) et ne s'y est finalement décidé que deux ans avant sa mort, poussé, paraît-il, par des besoins financiers (voir postface de G. Horodincă à l'édition française en traduction), c'est peut-être qu'il considérait y avoir mis beaucoup de son vécu transfiguré ou qu'il avait peur qu'on le pense... On suppose, dans ce cas de figure, que Ibrăileanu devait être touché, en lisant la prose de H. P. Bengescu, par des sentiments et des façons non pas similaires mais analogues aux siens, donc reconnaissables. Si la reconnaissance est un acte quotidien, on pourrait supposer qu'elle était pratiquée par moult critiques littéraires en raison de leur culture personnelle qui - ajoutée à celles d'autres individus - donne la culture nationale, et reflète en même temps la culture globale d'un pays entier, de la Roumanie à un moment donné, en l'occurrence.

Les commentateurs les plus scrupuleux cherchent à approfondir la comparaison. Ainsi, Ion Négoitescu des décennies plus tard (en 1971, dans l'article intitulé « HPB et les monstres »), (avec le bénéfice du passage du temps), à propos du roman *Le Fiancé* publié par Hortensia en 1935 :

« Si le meilleur des romans de Hortensia Papadat-Bengescu est « Le Fiancé » (que l'on pourrait aisément faire précéder de la préface écrite par les frères Goncourt pour « Germinie Lacerteux »), son œuvre la plus remarquable est constituée essentiellement par le cycle Hallipa – paradoxalement très « proustien ».

«Le Fiancé est un roman vrai, ajoute I. Negoitescu, ses personnages humbles vivent leur

existence misérable mais pleine de vie, chose que l'auteur rend avec les moyens de l'art naturaliste le plus cru possible », alors que les personnages du cycle *Hallipa* semblent au critique - comme ce fut le cas pour Basile Mountéano (1897-1972) - appartenir à « un univers imaginaire (purement esthétique), vraisemblable mais pas crédible. » Et il s'applique, en comparatiste, à trouver les possibles analogies, sur un ton détaché qui fait la saveur de son style :

« On y cherche des repères d'une réalité brute ou esthétique pour établir des ressemblances. (...) On est amené à penser rétrospectivement à Enesco ou Lipatti pour identifier Marcian : on cherche des éléments réels, de la même façon que chez Proust où l'on parvient à les trouver dans Robert de Montesquiou, dans Saint-Simon ou Balzac. Et puisqu'il s'agit de Proust et de la mise en parallèle du « snobisme », on arrive toujours à quelque chose. Et même à plus si on se permet de faire des comparaisons, quoique partiellement, entre la mort de Sia du Concert de Bach et le faire-part de la mort de M-elle d'Oléron, ou entre les fils de la marquise de Surgis, Victurien et Arnulpe, et les frères Hallipa » (in revue *Arges*, n°VI, 11 nov. 1971)

Le critique s'amuse à trouver des analogies jusque dans « les inadvertances [de] Proust pour qui M-elle d'Oléron est tantôt la fille, tantôt la nièce de Jupien, ou qui place la soirée de gala de Du côté de Guermantes tantôt à l'Opéra, tantôt à l'Opéra Comique, tout comme Madame Bengescu fait assassiner Déléanou le politicien, une fois par balle, une fois à coup de couteau ou par une bombe, et place son buste tantôt devant l'Athénée, tantôt devant le Palais de Justice ». Mais

« Du point de vue de la méthode littéraire, les différences entre *A la recherche du temps perdu* et le cycle *Hallipa* sont fondamentales » (in *Arges*, n°VI, du 11 nov. 1971).

Eugène Lovinescu (1881-1943), l'animateur du cercle littéraire bucarestois *Sburătorul* (en français : *L'Elf*, le lieu même où Hortensia lut son *Concert* ...à mesure qu'elle l'écrivait), fier de sa Galatée à laquelle il consacre tout un chapitre dans *L'Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, nous dit, en 1928, que la romancière « a été mise en valeur par tous les chercheurs littéraires et par toute la jeune critique roumaine (F. Aderca, Tudor Vianu, Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Anton Holban, etc.) » et que

« Si le nom de l'écrivaine a été plusieurs fois placé à côté de celui de Marcel Proust, rapprochement ne veut pas dire identification et ne doit pas aller plus loin que le sens général de l'aptitude analytique commune ; il ne s'agit en aucun cas, chez notre écrivaine, de la méthode proustienne des associations des états de conscience identiques, mais éparpillés dans le temps et qui, bouleversant l'ordre chronologique des événements, veut établir un nouvel ordre intérieur »,

remarque significative d'une connaissance profonde de la création proustienne, d'ailleurs.

L'universitaire Constantin Ciopraga (né en 1916) qui a enseigné et vit actuellement à Iasi, la ville même d'où rayonnait au début du siècle le critique Ibrăileanu et son cercle littéraire, classe H. P.-Bengescu et Camil Petrescu, dans sa présentation, en français, de la littérature roumaine sous le signe des *écrivains du fluide* :

« Comme Proust, Hortensia Papadat-Bengescu veut saisir le fluide, le trajet qui va

du sommeil de la conscience aux états de veille, les moments où les personnages sont « en garde », elle veut pénétrer dans leur intérieur, enregistrer la genèse et l'auto-développement des sentiments, les états de narcissisme ; décomposer les obsessions, éclairer le subconscient pour entreprendre des enquêtes, découvrir des significations profondes. Mais la méthode diffère. Ce n'est ni le relativisme tragique de Proust qui n'espère pas pouvoir atteindre à la réalité objective, ni l'impressionnisme sensitif de Virginia Woolf, générateur de poésie délicate, mais un moralisme amer, enclin aux investigations méticuleuses ».

En critique attentif, il tâche de démontrer des « influences » au niveau du style : « Comme chez Proust, l'imparfait est le temps prédominant », tout comme au niveau plus ample, celui de la narration : « Le mouvement de la narration, sinueux, compliqué, transforme la chronique ou la fresque en une longue méditation polémique, en un film de reconstitution, à rythmes musicaux. » (in *La personnalité de la littérature roumaine*, Editions Junimea, Iasi, 1975, p.226). Le critique connaît bien la romancière - car il est également l'auteur d'une pertinente biographie de H. P.-Bengescu parue en 1973, aux Éditions « Cartea românească » de Bucarest- pour pouvoir conclure, objectivement : « En somme le « proustianisme » chez l'auteur du Concert ... ne réside pas tant dans les procédés employés, dans la perspective strictement psychologique, que dans la ressemblance des milieux décrits » (passim, p.227). Judicieuse nous semble surtout l'identification de l'imparfait, temps qui est devenu, par la fréquente utilisation chez l'auteur de la *Recherche* le temps par excellence de son récit en devançant ainsi le temps *par excellence du récit* qui est le passé simple. Signalons que Gérard Genette a étudié ce temps dans sa valeur aspectuelle, qui est la plus usuelle et qui soutient l'idée de répétition. Il l'envisage dans son rapport récit/diégèse, (le récit est considéré comme « le stade de l'énonciation » et la diégèse - « le stade de l'énoncé ») et que des chercheurs récents, comme Annick Bouillaguet, ont exploré, à partir de ces données, l'emploi de l'imparfait (dans *La Prisonnière* par exemple) comprise comme une « trouvaille » que Proust a empruntée à Flaubert :

« Cette forme d'imitation, morphologique ou syntaxique, masquée à la fois par le caractère minuscule de l'emprunt et l'extraordinaire extension qui en est faite (le choix d'un temps du passé qui, jusque là secondaire dans le récit par rapport au passé simple, se substitue à lui dans ses unités textuelles de grande ampleur) est la plus originale de toutes, et en même temps la plus discrète. »

Lorsqu'il rédige l'article sur les « proustiens » dans sa très ample et impressionnante *Histoire de la littérature roumaine*, peu avant 1940, donc une fois que la romancière avait terminé le cycle *Hallipa*, George Călinescu voit avec une précision surprenante, confirmée plusieurs fois depuis, quel est l'apport de H.P.-Bengescu à la prose roumaine (qu'elle enrichit de nouvelles données). Même s'il considère que *Eaux profondes* ou *La Femme devant le miroir* sont des « divagations d'une importance moyenne », elles intéressaient « par leur esprit d'observation rétrospective ». Par ces « documents de l'âme féminine », leur auteur « a apporté cette illusion de vérité qu'offrent les romans de Balzac ». Quant au « proustianisme », il l'avait déjà jugé dans un article de 1935, moment où il constate que HPB a été acceptée par le grand public. Si elle doit occuper une *première place dans l'estime des critiques* c'est pour *l'angle de son observation* (passim, p .742).

On remarque, heureusement, que les critiques plus proches de notre époque, (Negoițescu, Ciopraga, Manolescu) et qui bénéficient de la sédimentation des valeurs (des œuvres et des écrivains) due au passage du temps, prennent plus de précautions pour utiliser les adjectifs classificateurs de ce genre. Silvian Iosifescu, par exemple, dans une étude assez originale intitulée *La mobilité du regard* sur « la narration au XXe siècle » (publiée en 1976 aux Éditions « Dacia ») semble conscient du flou de ces termes que nous aurons soulignés : « du point de vue qui nous intéresse ici, la méditation proustienne - terme approximatif, qui se réfère à la parenthèse docte, à la rêverie toponymique, à la mise en relation par les nombreuses comparaisons, à la généralisation moraliste - diffère essentiellement du monologue intérieur installé dans la conscience »(p.154).

Le critique Pompiliu Constantinescu (1901-1946) écrivait en 1939 : « Je ne connais pas une plus lucide clinicienne de l'amour... Mme Bengescu a une évidente préférence pour les aspects anormaux de la vie » et quelques années après, en 1943, il ajoutait ces remarques sur la « littérature féminine » : « L'analyse est poursuivie jusqu'à l'indiscrétion, les sentiments sont décomposés jusqu'à leurs racines physiologiques », chez les *prosatrices*, « au premier rang desquelles se situe Mme H.P.- Bengescu », qui « *procèdent de l'expérience vécue* et non des problèmes »...[n.s.]

Eugen Lovinescu, enthousiasmé par l'*objectivité* dont la romancière venait de faire preuve, laissait entrevoir sa conception du « proustianisme », par la définition de sa négative :

« Il ne s'agit plus à présent de ce psychologisme aigu, proustien, propre à la Femme devant le miroir, de La Fillette ou de Sang, de cette faculté de dissection et de préparation de planches psychologiques, mais d'une aptitude spontanée pour évoquer globalement des états de conscience, esquisser des silhouettes et surtout répandre le fluide mystérieux de la vie ; toute l'activité de ces derniers temps de notre écrivaine n'est plus liée à la méthode proustienne, mais elle tient de celle des grands créateurs de vie » (in Histoire de la littérature roumaine contemporaine, vol. II, de 1928 et réédition de 1973, p.238-254).

Le défenseur du *Modernisme* semble tirer satisfaction cette fois non pas d'un aspect de synchronisation par rapport à un modèle mais de celui, plus rare, qui permet l'apparition d'un grand écrivain dont le talent a trouvé, enfin, les conditions et les moyens d'éclorre sur un terrain dont on mettait encore en doute les capacités fertiles.

Au terme de cette petite revue de la critique roumaine on peut affirmer que lorsque les commentateurs de l'œuvre bengescienne renvoient à une méthode proustienne, ils sont obligés d'avouer qu'elle n'en est pas une, car elle ne tient pas du procédé. Pourtant c'est dans le procédé littéraire en tant que figure rhétorique que l'on identifie le plus souvent l'appartenance à un groupe. Une de ces opérations « identitaires » nous est présentée, par exemple, dans une étude sur *Littérature et peinture dans le roman moderne* au sous-titre édifiant : *Une rhétorique de la vision*. Son auteur, Judith Labarthe-Postel, réalise - par le biais du monologue intérieur - un rapprochement entre Jammes, V. Woolf et Marcel Proust, trois auteurs qui :

« partagent une vision romanesque commune, en particulier en ce que leurs œuvres se caractérisent par une raréfaction des faits et péripéties au profits des pensées des personnages, qui sont donnés à entendre dans de longs

monologues, de moins en moins séparés des autres parties du récit, au point de pouvoir être appelés monologues narrativisés » (Littérature et peinture, Paris, L'Harmattan, p.239).

La démarche de l'essayiste française recoupe la méthode roumaine du rapprochement comparatiste qui finit par mettre à côté l'œuvre proustienne et celle de Hortensia Papadat-Bengescu en prenant en considération le traitement narratif, plus précisément le détachement de la tradition romanesque du récit en tant que dévidage de faits. La critique roumaine (contemporaine de nos auteurs, seule à retenir notre attention à ce niveau de l'analyse) retient surtout la thématique commune (maladie, musique, personnages hors norme) ou (un peu moins) des « signes » propres au roman moderne européen révélés par l'évolution de l'attitude auctoriale envers les personnages. Les recherches postérieures en matière de narratologie révèlent l'importance que l'attitude de l'auteur présente dans la compréhension de l'évolution du roman vers la modernité. Nous pensons que la véritable nouveauté apportée par la romancière se trouve précisément dans la relation très spéciale établie entre l'auteur-personnages-lecteur par des aspects, il est vrai, à peine perceptibles, d'une « discrétion » qui fait que les premiers commentateurs tout en les pressentant, les ont relevés sous le concept globalisant de « proustianisme », alors qu'il serait plus justifié de parler de nouvelle *formule auctoriale*. Les recherches des années soixante-dix dont l'objectif est devenu l'acte de lecture (la réception et l'effet esthétique de l'acte de lecture) se révèlent d'un grand secours dans la clarification de ce genre d'hypothèse. Mais essayons à présent de pénétrer dans l'univers romanesque de ces auteurs roumains pour comprendre la tentation d'une interprétation pro-proustienne.

Chapitre II : HORTENSIA PAPADAT-BENGESCOU Ou de la réception passive

1. PORTRAIT D'ECRIVAIN

Celle qui allait s'imposer comme la fondatrice du roman moderne dans l'histoire des lettres roumaines, comme une véritable « figure de proue » littéraire de l'entre deux guerres, est née le 8 décembre 1876 dans la campagne moldave (à Ivesti, département de Télecouci), d'une mère –professeur- originaire de Iasi (capitale culturelle de cette région de Roumanie qui porte le nom de Moldavie) et d'un père -capitaine d'infanterie- originaire d'Olténie (région du sud-ouest de la Roumanie). Un adepte de l'ethnopsychologie pourrait voir dans la future prosatrice l'union de deux caractères contraires (l'esprit mélancolique-méditatif, généralement attribué aux Moldaves et l'esprit dynamique, efficace, que s'attribuent volontiers les Olténiens !).

Elle grandit dans un climat familial serein, empreint de culture : sa mère lui apprend à lire en roumain et en français, le père, qui « aime les ornements de la vie, la musique et la poésie », disserte sur des écrivains français et nationaux (son propre frère, le général

Bengescu, était auteur de théâtre), faisant naître ainsi chez la petite fille le goût de la composition littéraire. Son père avait le désir de la voir devenir écrivain : « Par l'écriture, il comprenait des formes et des couleurs agréables mises dans de beaux cadres. Moi, j'ai pensé décomposer et recomposer les formes et les couleurs pour les révéler et en divulguer l'existence » racontera, plus tard, Hortensia Papadat-Bengescu (in « *Viata românească* », no : 3, 1933), esquisant ainsi la ligne directrice d'un véritable *ars poetica*.

La lycéenne qui rédigeait les compositions de toutes ses camarades en changeant de style pour que l'on ne découvre pas la supercherie, et en forgeant ainsi le sien, aimait tellement s'instruire, poursuivre ses études que le refus de ses parents (effrayés à l'idée de la voir partir vers la capitale, cité de tous les dangers), la pousse à faire ce qu'elle croit un acte de libération : se marier avec le premier prétendant, et décider ainsi de sa vie future; geste qu'elle regrettera par la suite, mais qui ne la fera pas tomber dans un irrémédiable « bovarysme » valaque. Pendant des années, la mère de famille (elle aura quatre enfants) et l'épouse du magistrat Nicolae Papadat, muté dans les villes les plus obscures de la province roumaine, accumule observations, jugements et correspondances. Mariée à un homme qui a dix ans de plus qu'elle, Hortensia enregistre lucidement les différences de structure qui les opposent et fait cette triste constatation dans son Journal : « une vie entière, pendant 45 ans de mariage, a été détruite par l'égoïsme varié d'un homme qui a été et est toujours votre mari, mais sans la moindre connotation de compagnon, de protecteur... Oui, il a ses arguments de mécontentement et surtout son indignation provoquée par le fait que je sois une intellectuelle. Non, elle n'est point comique cette indignation, elle est profondément sincère... Il considérait la lecture comme quelque chose de honteux ». Un jour, énervé de voir toujours sa femme plongée dans sa lecture, Monsieur Papadat lui reproche avec un grand mépris de passer sa vie à lire des livres (en roumain « livre » se dit « carte ») alors qu'il a toujours vu les gens « bien » et surtout ceux de sa famille à lui jouer plutôt... aux cartes, au lieu de s'adonner à leur lecture !

Pour chasser l'ennui terrible des petites villes de province où elle suit son magistrat de mari (« Ville, maisons, personnes semblaient toutes traîner dans le borborygme. J'éprouvais le besoin de hurler, tellement j'étouffais », confesse-t-elle plus tard dans une lettre envoyée à Ibrăileanu), Hortensia se met à écrire. Au début : des chroniques en français, comme « A la mort de Pierre Liciu » (un grand acteur roumain) publiée dans le journal « La Politique » (10 avril 1912) ou « Le théâtre de Bataille », qu'elle signe Suzon. Le premier article signé de son vrai nom est celui sur Marcel Prévost. Écrire en français dans un journal paraissant à Bucarest - voilà qui nous met déjà dans l'ambiance que cultivaient soigneusement les Roumains de l'époque.

Une amie, femme de lettres, la pousse à écrire (en lui faisant le reproche de gaspiller son talent dans ce genre de productions) et la menace de publier ses lettres, faute d'autre matière. C'est ainsi que Hortensia P.-Bengescu publie sa première esquisse en 1913 dans le numéro 1 de la revue *Viata Românească* (La Vie roumaine), revue dirigée par le célèbre critique littéraire Garabet Ibrăileanu. Revue-phare pour l'époque, où s'est exprimé tout ce que la littérature roumaine a de plus sérieux : Mihail Sadoveanu, Ionel Téodorănu, C. Stere, B. St. Delavrancea, Ion Luca Caragiale, Ion Minulescu, Tudor Arghezi et, après la Première guerre mondiale, G. Călinescu, Mihai Ralea, Petrou

Comarnescu, Ion Pillat, Ion Vinea, Ilarie Voronca, etc. La revue paraît depuis 1906 (avec quelques années d'interruption qui coïncident avec les années de guerre : 1916-1920, 1940-1944), jusqu'à nos jours. Pour ce qui nous intéresse, nous sommes dans sa période « pleine » de 1920 à 1940. Ibrăileanu est l'âme de la revue qu'il dirigera pendant 27 ans ; il y expose ses principes de critique littéraire, attire des talents, les encourage, les conseille, tout en restant fidèle à sa théorie. Il est l'auteur du concept de « spécificité nationale », convaincu que les auteurs qui procèdent de l'inspiration traditionaliste, qui expriment une spécificité nationale seront les meilleurs : « si l'on dressait deux colonnes, en classant dans la première les écrivains roumains selon leur talent, dans la seconde selon le degré d'imitation – nous pensons que les plus talentueux seraient le plus souvent les nationaux (« le plus souvent » mais pas toujours, parce que le seul fait de ne pas imiter ne saurait remplacer le talent) » déclare-t-il. Notons au passage que pour le critique roumain il n'y aurait qu'une seule possibilité d'inspiration : nationale ! Mais il changera bientôt d'avis, sous l'influence, justement, du moment « Proust », au point d'écrire lui-même un roman aux notations subjectives « à la manière » du Narrateur... portant le nom de l'héroïne principale : *Adèle ou le journal d'Emil Codrescu*). Une amitié forte, soutenue par une profonde admiration, va lier cette femme de lettres raffinée à Garabet Ibrăileanu. L'échange épistolaire qui s'ensuit entre ces deux personnes de grande sensibilité nous permet de faire le portrait d'une romancière assez avare, par ailleurs, quant à sa vie intime. De la difficulté de se mettre au travail jusqu'aux difficultés matérielles, tout est dit sans complexe :

« La quantité d'énergie morale et physique dépensée pour la vie quotidienne anéantit toutes mes autres forces... Il fait froid et il n'y a pas de bois... Je suis, d'ailleurs, gravement atteinte de misanthropie et désolée à cause de cette terrible maladie qui me fait voir tout en gris ».

De Iasi, la cité littéraire qui la fait rêver, Ibrăileanu la conseille, la soutient spirituellement, la fait avancer en toute confiance sur sa voie d'écrivain. Il est celui qui a su discerner dans ses premières pages imbibées de lyrisme un talent en devenir. Toute la rédaction de la revue lui est acquise. Assez misanthrope lui-même, le dialogue à distance avec cette femme de lettres semble ne pas lui déplaire. Plus tard, lorsqu'elle se met à fréquenter le cénacle « moderniste » d'Eugen Lovinescu - le critique rival rayonnant à Bucarest – H.P.-B. aura du mal à comprendre pourquoi entre gens civilisés, cultivés, on est obligé de choisir son camp en reniant le précédent.

Elle écrira, outre des poésies, du théâtre et des nouvelles, un journal de guerre intitulé *Balaurul (Le Dragon)* ainsi que des œuvres en prose que la critique de l'époque a affublées du titre de « féminités ». Ces dernières sont « des productions caractérisées par un certain lyrisme associé à une analyse psychologique tout en finesse » (Ibrăileanu), et représenteront une entité bien à part dans l'évolution de la future romancière, lorsqu'elle finira par quitter ses amis de la revue traditionaliste (« Viata Românească ») de Iasi, pour rejoindre les « modernistes » et le romanesque objectif prôné par le cénacle « Sburătorul » de Bucarest.

Pour mieux cerner la personnalité de Hortensia Papadat-Bengescu, si peu connue du public français, nous allons présenter ici une liste de ses productions littéraires accompagnées d'appréciations critiques roumaines, évidemment, en l'absence de la

moindre référence française en la matière, et pour cause !

Le premier volume de proses courtes que publie Hortensia Papadat-Bengescu et qui attire tout de suite l'attention de la critique s'appelle :

- Eaux profondes (en roumain : *Ape adânci*), paru en 1919, aux éditions Alcalay, à Bucarest. S'y reflètent déjà certains aspects qui seront à la base de toute son écriture : « Ce qui caractérise en premier lieu ce volume de « féminités » c'est l'impressionnabilité toute féminine dont vibre chaque page des « Eaux profondes ». L'œuvre de Hortensia P.-Bengescu est un répertoire infini de fines sensations, diverses et nuancées, difficiles à surprendre sans une force puissante et une habitude de l'introspection, difficiles à rendre sans une invention verbale sûre et inépuisable » (G. Ibrăileanu, in « Insemnări literare », Iasi, n°1, du 2 février 1919).
- Le Vieil Homme (*Bătrânul*) est une « comédie sociale en cinq actes », publiée en 1920, à Bucarest aux Éditions Alcalay. A la même époque et chez le même éditeur (Alcalay) que le volume Le Sphinx, *Le Vieil Homme* est l'histoire d'un savant dont les succès de laboratoire facilitent le mariage du fils avec Gina, laquelle, ignorée et abandonnée par la suite comme un meuble, se retrouve plus proche de son beau-père, « le vieux », que de son député de mari. Le critique C. Ciopraga trouve que Hortensia préfigure ici des personnages du *Concert* (voir le chapitre *La tentation du théâtre*, p. 92 de la monographie déjà citée et consacrée à la romancière).
- Dans Le Sphinx (*Sfinxul*) (1920) son ami Topârceanu (poète consacré à cette époque), constatait trop de lyrisme pour un prosateur, trop d'analyse pour un poète chez cet auteur qui « possède l'art des sous-entendus habiles » et qui pousse l'analyse « jusqu'au domaine des plus rares et des plus subtiles sensations, dont l'expression formelle est une étrange mosaïque d'images » (in « Viata Românească », année XII, n°: 7, septembre 1920).
- Une année plus tard (1921) c'est La femme face au miroir (*Femeia în fata oglinzii*) qui voit le jour aux Éditions « Ancora, Alcalay & Calafeteanu » de Bucarest. Ce livre est la définition même du lyrisme de H.P.-Bengescu, d'après Félix Aderca, un des commentateurs de l'écrivaine roumaine.
- En 1923, Hortensia P.-Bengescu publie son journal d'infirmière pendant la guerre: Le Dragon (*Balaurul*). Témoin des horreurs de la guerre telles qu'elles parviennent à ceux qui se trouvent derrière le front, dans les hôpitaux ou les gares, la narratrice exprime, par l'intermédiaire de Laura, son antimilitarisme. Le célèbre critique roumain Tudor Vianu, fait observer dans son livre *Arta prozatorilor români* (*L'art des prosateurs roumains*) qu'ici, « par les implications d'une seule impression se dégagent de larges développements, avec des variations sur le thème d'une même sensation, avec des incursions dans les régions d'ombre du subconscient, avec des invites à une réflexion générale. »
- A Don Juan, dans l'éternité, signé Bianca Porporata (*Lui Don Juan, în eternitate, îi scrie Bianca Porporata*), paru en 1920, aux éditions Librăria Universală Alcalay, est un recueil de lettres écrites par une femme (Bianca) qui représente toutes les femmes en attente de l'amour ou, comme dit l'auteur : « la fleur mûre non cueillie, qui se

détache de la plante et s'offre au passant arrivé au moment opportun. »

- Qui Alisia a-t-elle aimé ? (*Pe cine a iubit Alisia ?*), Éditions Alcalay, 1920, Bucarest, est une longue nouvelle de 97 pages dont E. Lovinescu disait : « Notre littérature ne connaît pas de pages plus pathétiques (...) dans lesquelles on sente autant le frisson de la fatalité qui fait tourbillonner l'âme dans le jeu des forces aveugles et impitoyables. Vu comme une fatalité incontrôlable et mystique, l'amour échappe à l'épithète morale des choses soustraites au libre arbitre » (in : *Scrieri*, I, *Critice*, E.P.L., 1969).
- En 1921 paraît Le roman d'Adriana (*Romanul Adrianei*) chez Alcalay & Calafeteanu, dans la collection « Biblioteca Universală », Bucarest. Proche, de par sa longueur, de la nouvelle plus que du roman (soixante-douze pages), ce livre contient déjà l'esquisse de plusieurs personnages et thèmes du *Concert de Bach*. Adriana Paju, épouse de préfet, veut fuir l'ennui provincial en donnant un cours au Conservatoire de musique de la capitale. Héroïne qui rappelle Nora d'Ibsen au critique (et poète) Topârceanu, Adriana est plus un cas de bovarysme « où la nostalgie de l'art et la nostalgie du bonheur vont ensemble », comme le souligne C. Ciopraga dans la préface des *Œuvres complètes*, vol. I. Éditions. Minerva, 1972).
- Romance provinciale (*Romantă provincială*), volume de nouvelles qui paraît aux éditions « Cultura Națională » en 1925, Bucarest, représente, sur le plan de la création de Hortensia Papadat-Bengescu « l'antichambre du roman », d'après Ciopraga, car il trouve que commence à se faire sentir ici une transition vers la notation objective (in : *Hortensia Papadat-Bengescu*, page : 114).
- En 1926 est publié le premier volume du cycle « Hallipa », aux éditions « Ancora » de Bucarest, intitulé : Les vierges échevelées (*Fecioarele despletite*) suivi, l'année d'après, du Concert de Bach (*Concert din muzică de Bach*), chez le même éditeur. Notre travail porte, de manière obligée, sur ce cycle et ce roman, tout spécialement, parce que c'est le seul disponible en traduction française en ce moment. Nous y reviendrons donc en détail un peu plus loin. Mais revenons à la liste des ouvrages qu'Hortensia a publiés de son vivant.
- La même année que le *Concert de Bach* paraît Dessins tragiques (*Desenuri tragice*) aux éditions « Casa scoalelor », Bucarest, un volume de nouvelles qui devait s'appeler d'abord *Sanguine* (*Sanguines*) et dans lequel Nicolae Manolescu – un des critiques roumains contemporains les plus pertinents - voit le signe annonciateur de « la modernité structurelle de la vision épique du cycle Hallipa » (in *Restitutions / Restituiri*,) éditions Dacia, Cluj-Napoca, 1973).
- La voie cachée (qui traduit *Drumul ascuns*, traduction que nous considérons comme plus proche de l'intention que l'auteur a mise dans son roman ; « drum », mot d'origine grecque en roumain, et que l'on retrouve aussi dans certaines formes slaves, signifie autant « chemin » que « voie » ; or ce dernier terme renvoie mieux à un sens « détourné », avec une certaine intention, pas toujours de la morale la plus louable, tout comme les moyens auxquels ont recours les personnages de H.P. Bengescu) le troisième volume du cycle Hallipa est publié en 1933, aux éditions « Cultura Națională .» Avec les deux autres volumes qui le précèdent, il forme « une

des plus intéressantes œuvres de la culture roumaine » comme l'affirme Mihaïl Sebastian et l'« un des dix ou quinze bons romans que l'on a écrits depuis la Guerre, sur le continent » (dans la revue « România literară », 4 juin 1932).

Hortensia Papadat-Bengescu a également écrit beaucoup de poésie, directement en français, d'une qualité certaine, dans la tonalité caractéristique de l'époque. On y trouve quelques thèmes et des sentiments qui auront sûrement influencé les inflexions ultérieures de sa prose :

Je suis triste et lassée /Les hommes m'ont blessée ! Et j'ai poussé la porte ouverte sous l'auvent, Pour demander à l'air la caresse du vent. Oh ! La douce pitié des choses inanimées ! J'ai offert la fatigue du corps exténué Au ruisseau limpide de l'air dilué. D'où vient donc le vent charitable en ce jour ? De quel lointain ? de quel détours ? Il ne demande pas leur secret aux fronts lourds Ni aux visages brûlants leurs confidences d'amour, Aux yeux rougis de pleurs chagrins douloureux ; Humide et lent, à peine il fait trembler mes cheveux. Je suis triste et lassée / Les hommes m'ont blessée... (Chanson lassée)

Ou bien :

Car ce fut ma destinée/ de toujours regarder passer Devant ma porte la vie ; /d'attendre sur le seuil l'ami Et de pleurer derrière le cercueil qui emporte Ce qui ne fut pas accompli.

Accents qui rappellent ceux d'une Louise Labé. Nostalgie et mélancolie sont les signes d'une poésie toute féminine, rappelant aux lecteurs de Hortensia P.-Bengescu les notes intimes de ses premières proses :

Je suis triste ce soir pour des choses imprécises, de ces choses si vagues qu'à peine je les sens nées pour s'en aller mourir dans l'irréalité...

ou cet *Inexorable* aux accents de chanson triste, leitmotiv de sa vie :

Combien je suis lasse /de n'avoir pas aimé. Que je suis donc brisée /de n'avoir pas vécu, Fatiguée par mes refus,/ vaincue par mes victoires.

Dans une discussion consignée par son ami Félix Aderca, H.P.-Bengescu se montrait assez soucieuse de l'éventuel écho de ses poésies en milieu français : « Il serait intéressant de savoir – comme ça, par pure curiosité littéraire- ce que diraient les critiques de l'Île de France des vers français d'un écrivain roumain ! » et elle finissait, peu optimiste : « Mais où est l'éditeur français qui publierait les vers d'une poétesse des bords du Danube ? »

a) LA CREATRICE DU CYCLE HALLIPA

Retrouvons à présent l'auteur de la saga des *Hallipa* et la genèse du roman qui a fait d'elle l'écrivain de prestige que la critique n'a pas tardé à reconnaître. Comment naît *Le Concert de Bach* ?

« Après avoir fini de dramatiser *Lulu* » - d'après un court roman de Lovinescu - et qui fut à l'affiche du Théâtre National de Bucarest entre 1923-1924, « je m'étais promis quelques vacances – se souvient Hortensia - lorsque, à mon grand étonnement, Eugen Lovinescu annonça pendant une des réunions littéraires qui avaient lieu les dimanches après-midi (au cercle « Sburătorul ») : « Madame Papadat-Bengescu écrira un roman

objectif »...Donc je vais m'atteler au roman. Toutes mes énergies se concentrent sur ce point inconnu...J'ai fait *tabula rasa* de toutes mes préoccupations latentes, je sais que je n'écrirai aucune des histoires qui me sont familières, je ne reconstruirai et ne reproduirai pas non plus ce qui me réconcilie avec le contrôle de moi-même...Et voilà la famille Hallipa tout entière, depuis son enracinement sur la terre roumaine, avec ses soucis, sa vie, ses transformations, entrée dans ma conscience, tels des faits réels. C'est *Les Vierges échevelées* - mon premier roman...L'âpre déchirure que je connais après chaque volume écrit ne se produit pas. Une partie des personnages restent encore avec moi. Ils se sont installés en ville et ils se confondent avec le conglomerat urbain ». (Felix Aderca *Mărturia unei generații /Témoignage d'une génération*, Editions Hassefer, 2003, pp.219-220)

C'est l'avènement du *Concert de Bach*, où sont repris tous les personnages dans une narration à travers laquelle l'auteur des « féminités » est devenue la romancière « objective » que l'on attendait. La confession de l'auteur est significative pour nous à plusieurs titres : n'émanant pas d'un auteur à système esthétique ou à projet programmatique elle a la valeur des faits rares ; en même temps elle permet de « traquer » des pistes explicites pour la genèse du roman. Soulignons le « grand étonnement » qui est la traduction d'effet de surprise de la principale intéressée lorsque le mentor du cénacle moderniste « Sburătorul » l'oblige, par sa déclaration publique qui est plus une exigence et une exhortation qu'une simple annonce. Voire une *obligation* morale puisque la prosatrice d'avant sait qu'elle doit « faire *tabula rasa* » de ses « préoccupations latentes » et agir dans l'urgence, en se concentrant sur la nouvelle manière d'écrire ; il lui faudra oublier « les histoires familières », sa manière habituelle de composer, ces écrits qui la réconciliaient « avec soi-même », les proses subjectives dans lesquelles l'auteur transposait ses sensations et sentiments, son vécu. Prendre de la distance, éliminer le lyrisme, adopter des moyens procédant de l'*objectif*. C'est le grand passage entre deux volets d'une même création que la romancière roumaine résume ici.

En effet, les amis « traditionalistes » de la revue « *Viata Românească* » avaient apprécié avant tout ses premiers écrits où ils voyaient « un répertoire infini de fines sensations, variées et nuancées », « des morceaux de véritable miniature exécutée sur des dimensions de fresque » puisque l'écrivain donne là « non pas des mélodies pour dessiner les événements ; [elle] donne des harmonies de sensations qui nous apportent quelque chose de l'intimité profonde des faits. D'où son style *fait de longues phrases*, d'incidentes, de retours et d'hésitations ». Ces mots appartiennent à Garabet Ibrăileanu, être sensible et critique raffiné qui avait, nous l'avons dit, beaucoup d'affinités avec cette femme de lettres. Dans une lettre du 10 octobre 1914, elle reconnaissait, sans réserve – comme toujours lorsqu'elle s'adresse à Ibrăileanu- :

« ce que j'écris, ce que je pense – ce ne sont, pour l'essentiel, pas des idées et des sentiments, mais bien leurs sensations, d'où cette terrible envie d'en rendre non pas une description, mais la sensation même. Tout cela pour vous expliquer pourquoi le portrait de Séphora qui débute par « Séphora est une fille »... construit sur deux axes convexes - de double peinture et de vision sociale - présente ces variations de lumière et de couleurs vives ou éteintes qui ne visent point l'effet, mais ont l'ambition de rendre mon heure et mes sensations d'alors ».

Le critique, qui dirigeait à ce moment la revue « *Viata Românească / La Vie Roumaine* »

avait su découvrir très tôt dans l'amas lyrique des premiers textes de prose de H.P.-Bengescu, grouillant de sensations et sentiments, écrits dans une langue encore hésitante, donc perfectible, un véritable talent et une passion dévorante pour l'art et la création. La romancière de plus tard lui en sera toujours reconnaissante. Leur échange épistolaire rappelle par son style exalté celui de Proust en pareilles occasions. Proustiennes, en effet, semblent – au genre des participes passés près, naturellement ! – ces lignes amicales que notre auteur adresse au critique de Iasi. Après lui avoir avoué qu'il l'a faite pleurer de bonheur par son commentaire critique, en marge de son volume de début, elle ajoute que ce qu'elle apprécie surtout c'est le fait que Ibrăileanu soit le premier à la lancer vraiment en tant qu'auteur :

« Outre la grande valeur de l'opinion en soi, et qui arrive en premier lieu, ce qui compte beaucoup pour moi c'est son incontestable antériorité. Mais ce qui m'a donné une indicible joie c'est de savoir que, maintenant que vous avez été le premier à toucher mon travail, il me semble que les mains des autres n'atteignent plus jamais directement le corps de mon âme, mais uniquement et toujours à travers cette main interposée. Cette isolation convient bien à mon sentiment d'invincible pudeur et fierté que j'éprouve à tout contact avec la foule »...

Un pathétique bien tempéré, mélange de sentimentalisme et de lucidité, caractéristique de sa manière d'écrire comme de sa nature profonde, se révèle dans ses lettres plus qu'ailleurs:

« C'est un bouclier contre d'éventuelles attaques, une protection qui s'interpose entre moi et l'adversité... Comme vous avez été le premier, il s'est produit une harmonie rare qui fait que ce premier est devenu pour moi « mon » premier à jamais. Et pour compléter la spontanéité de mes impressions, je dirais que j'ai surpris chez moi une trace de coquetterie amicale et littéraire qui cherche dans cette idée de primauté une diligence doublement flatteuse. Vous vous imaginez donc que votre main m'a conduite dans l'arène publique, telle une jeune mariée menée à l'église par le meilleur des siens, et dans ce possessif il n'y a aucun scrupule, car je sais que je suis venue vers vous, ainsi que vers le lecteur, comme la plus inconnue des inconnus, et si je vous appartiens, - chose dont je me glorifie - c'est parce que vous avez pensé que je le méritais. » (Lettre à G. Ibrăileanu du 13 février 1919 citée par Viola Vancea dans son Hortensia Papadat-Bengescu interprétat de, p. 48).

Mais les mêmes amis se montreront plus sceptiques lorsque Hortensia Papadat-Bengescu évoluera vers une objectivité romanesque sous l'influence du groupe « moderniste » de Lovinescu. Querelle des anciens et des modernes...

Les premiers textes de prose de HPB étaient des écrits intimistes, des descriptions d'états d'âmes, sans trame narrative évidente, des éclats de vies à travers lesquels la voix de l'auteur parvient à toucher le lecteur, dans une impétueuse envie de confession déguisée. La prosatrice rappelle ci-dessous ce « désir de neuf » que manifeste à quelques milliers de kilomètres d'elle et à peu près en même temps, un autre écrivain français : André Gide dans ses *Nourritures terrestres* :

« Le sentiment d'une plénitude de vie, possible, mais non encore obtenue, se laissait parfois percevoir, puis revenait encore, de plus en plus obsédante. Ah ! qu'une baie de lumière s'ouvre enfin ! criais-je ; qu'elle éclate au milieu de ces

perpétuelles représailles ! Il semblait que tout mon être eût comme un immense besoin de se retremper dans le neuf. » (p.24)

Dans l'*Autobiographie* que nous avons évoquée plus haut, Hortensia Papadat-Bengescu reconnaît qu'elle noircit d'interminables cahiers avec tout ce qui lui passe par la tête, « jaillissement d'une passion retenue, endiguée, manœuvre fébrile de la main qui suit la pensée, non préméditée, avec cette salutaire conséquence de l'exercice. » Il est surprenant à quel point la prosatrice romaine s'exerce à exprimer dans ses écrits de jeunesse toute la gamme des sensations que peut éprouver une femme à des âges différents - d'un personnage à l'autre - d'une voix à l'autre, plus exactement, car souvent, la première personne vient consolider ce que la narratrice nous avait dévoilé quelques phrases plutôt sous le couvert d'une petite fille, d'une adolescente, d'une femme seule, d'une mystérieuse voisine. Il y a une confusion de voix, de personnes qui ne font qu'approfondir le sentiment qui accable la narratrice - au moment même de sa confession. Une confusion qui vous brouille les yeux pour vous permettre de mieux voir ensuite: de la multiplicité des voix surgit le symbole. Ainsi, l'un de ses morceaux de prose intitulé *Voisinage* est significatif de ce jeu de rôles auquel se prête notre auteur. Dans une station thermale, au cours de vacances, la narratrice observe sa voisine d'en face et essaie de deviner sa vie, ses rêves, son histoire :

« Qui peut bien être cette femme qui habite la chambre avec balcon en face de ma chambre à balcon ? ... Veut-elle, comme moi, se laver les yeux à la suite d'un long sommeil et détendre son front des rêves anciens dans la fraîcheur lumineuse de cristal ?... Aurait-elle la même curiosité que moi à regarder le paysage que je contemple longuement et que l'on ne peut pas apercevoir de chez elle ? (...) Mon histoire à moi, je la connais ; je n'ai enterré aucun bonheur, car je n'en ai point eu ; je n'attends aucun bonheur car il ne peut pas y en avoir... Qu'a-t-elle à faire de l'horizon ? Elle lui donne tous ses yeux, elle a un tel regard qu'on dirait des milliers d'yeux... Et mes yeux comment lui paraissent-ils ? ... Elle se demande peut-être si j'éprouve la précisément impatience pour ce temps plein de vide et les mêmes soucis et angoisses pour les chemins qui passent et l'horizon. »

Petit à petit, la narratrice se glisse dans la peau de sa voisine qu'elle imagine fiancée (jeune mariée) à un soldat (l'homme qui est parti, l'amour absent- pendant d'un trop-plein de sentiments sous lesquels ploie la femme qui attend). Les guillemets passent presque inaperçus, le changement des rôles se fait tout en douceur. Inversant la place et modifiant donc la perspective, la narratrice a recours ici au procédé qui consiste à laisser exploser la soupape des sensations et des idées qu'elle veut faire passer pour celles de sa voisine inconnue. : « Peut-être qu'il viendra demain... Mon cœur presse le temps comme un enfant qui ferait tourner les aiguilles de la montre avec sa main... Quelle chaleur !... Comme notre amour sera brûlant par cette chaleur !.. » La promenade au long des champs de blés mûrs prolonge les sensations de chaleur et de fluide, l'exaltation devient poésie: « Le pré est vivant... Et l'or coule. Coule à travers mes yeux qui ne clignent même pas. Coule doucement, sans fin. Le soleil coule ! Le soleil est vivant et brûlant ! Comme il est brûlant ! »

Le lecteur qui ne connaîtrait que le cycle *Hallipa* aurait du mal à croire que son auteur est le même que celui de ces petites esquisses ! L' « irruption amorphe de lyrisme » (Viola Vancea) sera domptée par la rédaction de « La Vie Roumaine », les proses du début

seront souvent corrigées, « peignées » - terme roumain consacré- par le poète George Topârceanu, qui devait se sentir une fraternité d'esprit avec ces transpositions d'un vécu à peine voilé. (La poésie de Topârceanu se caractérise en effet, d'une manière générale, par une ironie affectueuse qui cache à tout prix un sentimentalisme qui sied mal à un... mâle!)

Une lettre du 1er octobre 1920 (adressée au même destinataire de choix qu'est le critique Ibrăileanu) laissait déjà présager le changement et les capacités pour le faire :

« Je ne débute pas dans la connaissance de mon propre moi. Je sais que je suis capable d'attitudes variées et multiples, de l'âpreté laconique à la subtilité, selon les impressions. L'effort prolongé excepté, organiquement masculin, je ne récusé aucun genre. Les vers autant que le théâtre, le dialogue autant que le monologue, l'acuité du sentiment pur ou la vision violente du réel me visitent en égale mesure. Cela n'exclut pas que l'on puisse observer ces possibilités, ni mon bonheur, puisque la chose a été remarquée. »

Consciente de son évolution artistique, notre écrivaine raconte pendant une discussion avec Ion Valérian (publiée ensuite dans la revue « Viata Românească », de novembre 1926) :

« En parlant de Femmes entre elles, Eugen Lovinescu voyait en moi un futur romancier. A cette époque-là, ma carrière littéraire était déjà déterminée: par l'aspiration à satisfaire cette prédilection et par l'inclination que cette anticipation encourageait. Je ne me suis pas hâtée, j'ai attendu que l'évolution se fasse toute seule. J'ai attendu le moment du roman. »

Le moment du roman marque le passage entre les deux volets de sa création que la romancière a relevé, avec l'élégant soin des conventions qui la caractérise, dans un entretien avec Félix Aderca: « Je dois avouer que pendant tout le temps où j'ai collaboré à « La Vie roumaine » (la revue d'Ibrăileanu), j'ai été dominée par un sentiment bizarre: je me croyais parfaite; à « Sburătorul » (la revue de Lovinescu) je suis dominée par un sentiment utile: il me semble que je suis encore perfectible». Attentive à l'évolution générale aussi, dix années plus tard, elle constate :

« Il y a vingt ans, on écrivait et on lisait uniquement des nouvelles rurales - ou provinciales, à la rigueur. A présent on lit et on écrit du roman – une proie plus riche. C'est une transition et un progrès à la fois, car la rapidité avec laquelle nous brûlons les étapes dans toutes les directions, nous permet d'assister, d'ores et déjà, à un retour vers la nouvelle, dans le sens d'un raffinement du goût du lecteur ».

On remarque le changement jusque dans le langage même de la romancière. La phrase est plus leste, plus alerte, plus sûre ; les fioritures ont disparu. Le regard se déplace de la personne (Hortensia) vers le monde environnant qui reste pourtant celui des Lettres. « Dans l'enceinte de « tout ce qui concourt à » - ma vocation s'est implantée d'une façon volontaire. J'écris et je publie. Je me cherche, infatigablement, pour découvrir en moi le monde et je cherche ma voie ; je cherche ce qui, dans le tumulte des voix entremêlées, est susceptible de m'éclairer. J'ai toujours trouvé à un carrefour ce qui devait s'accomplir » expliquera-t-elle plus tard dans son *Autobiographie*, sur un ton qui trahit une conception quasi déterministe de l'auteur.

Le Concert de Bach est publié en 1927, mais des fragments, des extraits étaient déjà parus dans les revues littéraires de l'époque, une année auparavant, et la parution du texte intégral avait été attendue avec un vif intérêt. Le roman est relativement court (180 pages), écrit avec une grande économie de moyens, d'où un déroulement épique assez dynamique qui n'exclut pas l'analyse des couches les plus profondes de la conscience des personnages ; c'est ce qui fait que l'on considère Hortensia Papadat-Bengescu comme le plus important des auteurs roumains de littérature féminine d'analyse.

Le Concert de musique de Bach - titre exact en roumain - est celui que va organiser chez elle la belle Eléna Hallipa-Drăgănescu, qui a fait un mariage de raison avec le riche industriel Drăgănescu, après avoir rompu ses fiançailles avec le prince Maxence, être anodin qui avait succombé aux charmes de la jeune demi-sœur de sa fiancée - la diabolique Mika-Lé. Eléna fait partie de cette grande bourgeoisie roumaine enrichie qui, n'ayant plus le souci de l'argent, a celui de se faire un nom et de satisfaire son snobisme. Le concert est donc le cadeau raffiné offert à la « société » en échange d'une reconnaissance mondaine, sociale. Eléna fera appel à des musiciens consacrés ou à des dilettantes tel le professeur Rim - occupé, au moment où commence le roman, à rentrer dans les grâces de la nouvelle infirmière engagée par sa femme, Lina, qui espère lui rendre ainsi la convalescence moins pénible. La jeune personne lourde d'esprit comme de corps, « l'ange gardien » de ce malade (plutôt) imaginaire, n'est autre que la fille de Lică - dandy des faubourgs - surnommé le Troubadour et oncle inconnu d'Eléna, le parent pauvre, donc. Les relations qui se tissent entre les habitants de la nouvelle demeure des Rim se compliquent et « la bonne Lina », gynécologue austère à ses heures de travail et amie dévouée le reste du temps, semble comprendre ce qui se trame entre la jeune infirmière - acceptée sous son toit en qualité de « nièce »- et son propre mari ; la lourde Sia n'étant que la propre fille de Lina et de Lică (péché de jeunesse !), elle sera chassée sans remords. Entre temps, Lică a connu la princesse Ada Razu, fille du plus grand minotier de Bucarest et qui avait « acheté », deux ans auparavant, la main du prince décavé, Maxence, (atteint d'une tuberculose qu'il cache scrupuleusement). Le prince se laisse promener par Ada sur les champs de courses et dans les salons les plus mondains de la capitale, dans un désir commun de reconnaissance sociale. Maxence est un blason et une valeur bancaire pour Ada, la bourgeoise parvenue ; le titre de « princesse » qu'elle a obtenu par le mariage avec Maxence lui permet de pénétrer dans les salons de la très haute bourgeoisie. Avec diplomatie et toupet, Ada réussit à convaincre le célèbre musicien Marcian - le cousin de son mari- de prêter son concours à Eléna, inabordable autrement. Pour satisfaire un autre désir, plus immédiat, elle fait engager Lică comme professeur d'équitation. Car *la princesse s'était choisie, en snob parfaite, le goût pour les chevaux de race...* Maxence, tuberculeux, va s'éteindre dans un sanatorium de Suisse où il est allé, sur les persévérants conseils de son cousin - le célèbre violoniste Marcian - et d'Eléna qui se sentira obligée de reprendre ses relations avec Maxence, autant par correction sociale que pour remercier sa femme, la princesse Ada, de l'immense cadeau : la participation du fameux violoniste à son concert. La femme de tête qu'est Eléna (elle a racheté toutes les propriétés perdues par son père et œuvre à présent pour le bien-être familial), romantique dans l'âme, va tomber amoureuse du seul homme « naturel, aux gaucheries d'âme » qu'est Victor Marcian.

b) LES PERSONNAGES DU CONCERT DE BACH

Le lien entre tous les « clans » et les événements est établi par l'active Nory - féministe déclarée et colporteur sympathique -, dure dans ses jugements sur les hommes et prodigue de paroles audacieuses. Apparemment à l'écart et quelque peu étrangère aux événements et à la vie intimes des héros de ce roman, Mini – l'amie de Nory et de Lina - est le personnage le plus étonnant : peu définie, elle est, en réalité, celle qui remarque des signes prémonitoires, qui a des pressentiments et qui suggère ainsi, dans le récit, une certaine évolution des choses, sans que tout cela implique une réelle clarté d'anticipation narrative. Elle participe d'un flou productif : une inquiétude s'installe en elle et dans l'esprit du lecteur aussi, ce qui n'est pas si loin du suspens classique. On la voit, dans la première « scène » du roman, face au changement qu'elle remarque dans la relation du couple Rim, face à l'apparition de l'infirmière Sia, prise entre l'étonnement et une inexplicable appréhension. Au fond, elle réagit en parfait alter ego de l'auteur.

Chassée par Lina, Sia trouve refuge, avec l'aide du professeur Rim, chez les jumeaux Hallipa (les frères arriérés d'Elena), qui parlent en même temps et font, naturellement, tout en double. Sia est leur victime à tous les trois et meurt rapidement à la suite d'une septicémie suite à une tentative d'avortement. Lina, appelée en tant que mère et gynécologue pour sauver la fille, sa propre fille, refuse de la voir ou de l'aider, contrairement à ses habitudes, dans une attitude qui ne relève que de l'entêtement et de la jalousie.

La scène de l'enterrement, dans les accords de Bach, est devenue un morceau d'anthologie. On y retrouve, symboliquement, tous les personnages du roman dans de nouveaux habits et dans de nouvelles relations. On pourrait y voir une ressemblance avec le fameux moment final du *Temps retrouvé*. Mais chez Hortensia ce n'est qu'une astuce d'écriture pour montrer le devenir de ses personnages en faisant l'économie d'un chapitre supplémentaire. La concentration va de pair avec une simplification qui tend à l'épuration dans une volonté de perfection que H.P.-Bengescou s'est imposée dans son évolution vers l'objectivité.

La fin du roman, petite concession faite au lecteur de littérature traditionnelle, est celle d'une douce promenade qui réunit Marcian et Eléna, dans son automobile confortable, tout au long des rues d'un Bucarest couleur sépia, et au cours de laquelle se réalise l'étreinte déjà pressentie, dans une scène d'amour aussi délicate que forte.

Dans le roman suivant, *La voie cachée*, Eléna quittera tout pour suivre Marcian, en bravant ainsi le code social et l'autorité familiale, passionnée autant par l'homme que par l'artiste - un des rares personnages réellement sympathiques, car idéal - sous les traits duquel les critiques ont cru deviner la figure du plus célèbre des musiciens et compositeurs roumains : Georges Enesco. Le même que Proust aimait écouter jouer du violon et qu'il énumère dans la liste des possibles Vinteuil !

Une certaine sympathie s'attache aussi au croquis de « Titi » balkanique qu'est Licà le Troubadour, (*haïdouk* roumain ou *Robin des bois* dont les exploits ne visent que la Femme !) et de la belle Eléna. Mais elle n'a pas toutes les faveurs de l'auteur qui reste un brin ironique à son égard. La majorité des personnages du cycle « Hallipa » frappent par

leur « anormalité ». Les jumeaux, Mika-Lé (« la petite guenon » comme l'appelle Nory, la féministe, quand ce n'est pas « la sauterelle sans taille ») née d'une brève liaison de Lénora, la bellissima et langoureuse châtelaine de Prundeni, avec un maçon italien ; ce péché, une fois avoué par la mère, expliquera le penchant érotique que Mika-Lé a eu si tôt pour Maxence, le fiancé d'Eléna, dans une logique de continuité familiale...très prisée à l'époque. Le prince Maxence est lui-même le fils d'une chanteuse libertine et d'un vieux noble, enfant reconnu officiellement de justesse par le père, à la suite d'un procès; orphelin, désargenté et malade, il se laisse acheter par la fille du plus riche fabricant de farines, Razou - femme moderne, reine des dancings et championne de courses à cheval qui deviendra, par ce mariage, la « princesse Ada ». A la lecture du *Concert* se dessine clairement un certain détachement de l'auteur face à ses personnages souligné par tous les critiques et qui doit être compris, à notre avis, dans le sens du « positionnement du narrateur » soutenu par l'emploi de la troisième personne verbale. Or il se trouve là, pour anticiper un peu sur notre analyse, le fondement de l'apport bengescien à la modernité romanesque. Car chez HPB l'agent de la narration, élément qui - d'après la démonstration de J. Rousset, l'auteur de *Narcisse romancier*, fait la différence entre *récit* et *discours* selon qu'il est ou pas dans la narration fait le pas entre les deux formes narratives. Si dans le *récit* (traditionnel), chez Flaubert, par exemple, « l'agent de la narration ne s'y déclare pas, il n'avoue pas sa relation avec les événements narrés qui sont supposés n'être racontés par personne », dans le *discours*- se qualifiant par l'emploi du couple *je-tu*, propre à toute énonciation (dans le sens que lui donne Benveniste)- l'agent se met en scène ou se trahit par divers moyens. Entre ces deux systèmes fondamentaux de la narrations, « entre ces pointes extrêmes s'échelonne un certain nombre de types intermédiaires » (Rousset, o.cité, p17), le mode narratif de HPB en est un.

c) LE TEMPS DU CONCERT DE BACH

Avec *Les vierges échevelées* et *Le concert de Bach* le lecteur plonge dans le récit à la troisième personne, l'utilisation du temps dans l'écriture de H. P.-Bengescu étant à première vue, proche plutôt, de celle qu'en a fait l'écrivain omniscient. En parfait corrélation avec la formule donnée par Benveniste, le récit exclue toute intervention du locuteur et se sert du passé simple et de l'imparfait. Ce dernier est majoritaire dans le choix de la romancière roumaine, comme on le verra par la suite. Mais il est commun au discours aussi. Pouvons-nous conclure rapidement ces brèves considérations théoriques en disant que la formule narrative adoptée dans le concert est celle de récit traditionnel ou bien faudrait-il quelques amendements ?

A regarder de plus près les héros de notre romancière ont une histoire « complète », qui se déroule presque sous les yeux du lecteur : jeunesse ou enfance -avec description du milieu familial- mariage, intrigues de toute sorte-description des caractères-, vie et mort, etc. avec des *arrêts* sur telle ou telle période, comme des boucles temporelles. Constantin Ciopraga n'exagère pas tellement lorsqu'il trouve que dans un certain sens la structure du *Concert de Bach* est balzacienne. Dans le cycle Hallipa on peut retrouver toutes les composantes pour rétablir la fiche individuelle d'un personnage à condition de la refaire à partir de fragments qui se trouvent éparpillés au long des trois romans. Ainsi, on cherchera vainement le véritable portrait d'Elena dans le *Concert de Bach* – le roman

qui la consacre; il se trouve au début du premier volet du cycle cité, dans *Les Vierges échevelées* : c'est d'ailleurs tout le nœud de l'intrigue qui est pressenti ici et que Mini devra démêler par la suite; pour l'instant elle se contente de regarder et d'observer:

“A l’intérieur de la maison, des portes s’ouvrirent et Eléna, la fille aînée de la famille apparut, pressée, dans une attitude et une démarche qui n’étaient pas les siennes, s’excusa et dès les premières paroles, elle dit à Lina que Lénora était malade, qu’elle s’était fâchée fortement et que Doru - elle avait pris l’habitude d’appeler ses parents par leur prénom- que Doru, le papa, était sorti pour affaires. Tout cela dit avec une sorte de mystère, de discrétion forcée, avec un trouble qui n’était pas coutumier à cette jeune fille, vraiment remarquable par le calme de son visage comme de son corps, de son esprit et de son âme.(V.E.,p.14)

La manière de parfaire le portrait dont fait usage la romancière renvoie aux moyens classiques de ses prédécesseurs : Eléna ressemblait beaucoup à Hallipa, « abstraction faite de ses cheveux qui étaient noir foncé, peignés suivant l'ondulé naturel vers les tempes et qui lui donnait une telle ressemblance avec la mère de Hallipa que le portrait de la grand-mère pris pour le portrait d'Eléna constituait la grande distraction que l'on proposait aux visiteurs. » Mais la « composition » du portrait est ponctuée par de subtiles remarques ayant le don de transgresser le cadre ancien comme cet appel à un autre personnage-médiateur pour parfaire le portrait, dans une avalanche de verbes à l'imparfait de l'indicatif:

« Nory, l'éternelle mécontente de tout et de tous, avait un faible pour Eléna. Souvenir affectueux d'une enfance passée ensemble ou réelle estime, cela se traduisait par une exception que Nory faisait à la règle impitoyable du jugement mordant dont la “féministe” maltraitait hommes et femmes. D'ailleurs, pour tout le monde, Eléna était considérée comme un modèle. Modèle de patience, de sagesse, de toutes les vertus moyennes nécessaires à une jeune fille élevée près d'une mère, cette belle Lénora, dont l'amour conjugal, passionné, égoïste, bruyant et capricieux, rendait la situation des enfants très pénible et celle d'Elena, l'aînée, plus particulièrement encore (V.E.,p.14).

Sa créatrice nous en fait, en auteur omniscient, le portrait physique et moral complet. L'imparfait des verbes, retrouve ici la fonction de temps descriptif tout en prolongeant l'impression de durée, d'indéterminé ; l'*inachevé* caractéristique à l'imparfait imprimant au récit, dans ce fragment, une donnée temporelle proche de l'acte de la parole récitée, de l'histoire racontée pour un auditoire. Avec, toutefois, des remarques qui sont celles d'une subtile analyste:

« Eléna aurait pu facilement trouver un appui dans la personne de son père, qui l'adorait, mais c'est justement là que les vertus en question intervenaient. Elle ne demandait rien, évitait même l'intervention éventuelle de Hallipa, pour ne pas causer des scènes de jalousie de la part de l'épouse amoureuse et pour ne pas troubler le calme, l'ordre, l'exactitude parfaite de leur vie familiale si agréables à son papa. Dans cet ordonnancement parfait de la vie de Hallipa, l'amour passion de sa femme avait une place bien déterminée. Pour ce tact dont Eléna avait fait preuve dès l'âge de raison, en passant par son adolescence mûre et mélancolique, pleine de prévoyance et jusqu'à l'abnégation actuelle de la jeune fille de 22 ans, Hallipa avait donc une sorte de respect et une grande confiance ; il avait fait d'Elena un camarade sobre et précieux. » (Les Vierges...p.15).

Le devenir des personnages est pratiquement tracé dans ce premier volume où l'on note de fréquentes pensées de Mini, comme si la romancière nous permettait à nous, lecteurs, de voir ce qui se passe dans les coulisses du drame ; le rôle d'alter-ego de notre écrivaine qu'assume le personnage de Mini, a été souvent souligné par la critique. Il réalise la connivence auteur-lecteur par des clins d'œil, par une ironie et une intelligence d'observation dont on regrettera la parcimonie au cours des romans suivants. Mais l'objectivité avait ce prix ! Renoncer aux dernières traces du moi subjectif, laisser les personnages évoluer tout seuls.

Et c'est ce qui fait la nouveauté de notre romancière : les repères constituant une existence sont espacés par les analyses, la psychologie et la morale étant les cadres préférés et signes des nouveaux temps. Là, le fil de la narration classique s'arrête, pour faire place à une intrusion analytique. Le temps historique n'existe plus, le lecteur est englouti dans un temps spirituel, celui des âmes ! La romancière balance entre les repères classiques et une irrépensible modernité. Elle n'est pas inconditionnellement classique, mais ne s'intègre pas tout à fait à cette génération d'écrivains que Poulet regroupe autour de Marcel Proust, (Gide, Valéry, Claudel) qui

« ont choisi pour point de départ de leur démarche spirituelle la saisie d'un moment détaché de tous les autres moments » et qui ont restitué ainsi à la littérature « ce qu'elle risquait de perdre, le sentiment d'origine, de la nouveauté authentique, du départ à neuf » (*passim*, p.23).

Souvent, au cours du *Concert*, la narration qui semblait couler tout naturellement est entrecoupée par des intrusions, des sortes d'« infiltrations » du narrateur qui tout à coup dilate le temps pour compléter un portrait, une description d'états ou des lieux, pour nous faire entendre la pensée d'un personnage – c'est à dire pour faire place au monologue intérieur. On pourrait parler, en termes de ressemblance, de quelques lueurs proustiennes, *signes avant - coureurs de modernité d'écriture*.

Dès les premières pages du *Concert*, nous assistons à des scènes dont les protagonistes dialoguent de la manière la plus classique, moments séparés par des commentaires malicieux, des « intrusions » qui scient la linéarité du récit ; par exemple, lorsque Mini arrive dans la nouvelle maison des Rim et découvre sous leur toit une jeune infirmière pour le mari apparemment malade :

« Pour engager la conversation, le docteur dit gracieusement :

- Mon ange gardien !

Comme l'étrangère ne lui plaisait pas, Mini ne retint que la moitié du qualificatif : « Mais, qu'est-ce qu'elle attend pour décamper, « cette gardienne ? » se dit-elle. Sia fit un geste un peu plus vif qui fit trembler le fauteuil de Rim, et demanda au professeur : « Je peux m'absenter un moment ? », puis elle se dépêcha de sortir, les yeux rivés à la fenêtre. Mini regarda machinalement dans la même direction et aperçut sur le trottoir d'en face un jeune homme en canotier, dressé sur la pointe des pieds.

« Plus protocolaire que son épouse », le docteur Rim dont le changement de comportement n'échappe pas à cette bonne observatrice, donne quelques précisions, « en s'attardant sur les mots : « Mademoiselle Sia Petrescou, notre nièce, est la fille unique

de notre sympathique cousin Licà ».

Mini qui, on apprend par l'intermédiaire de son auteur, « ne put cacher son étonnement », nous dit (mais en réalité n'est-ce pas HPB qui le *dit* ?) sans transition et sans recourir au mode du souvenir, que:

« Jusque-là elle n'avait connu Licà, un Licà à la fois humble et impertinent, que sous l'aspect du parent pauvre. Il était pour elle celui que l'on apercevait toujours en train de disparaître discrètement derrière une porte et qui, au salon, en présence du docteur, se tenait, les pieds bien parallèles, tout en faisant tourner son feutre mou entre ses doigts. Et voilà que le docteur lui donnait maintenant du « sympathique ».

Dans le dialogue qui s'instaure entre auteur et lecteur, le message est clair mais le récepteur a quelques difficultés à en saisir le véritable émetteur:

Encore sous le coup de l'étonnement, Mini accueillit toutes ces nouvelles sans faire de commentaires... Licà le Troubadour - il était donc le père de cette fille si balourde !...- Licà avait un enfant !...Ce jeune homme qui sifflait toujours comme pour donner un rendez-vous, venait donc en père pour voir sa fille ! C'étaient des notions difficiles à assimiler, même si elles étaient tout aussi difficiles à contester. » (C.B., p.10-12).

Vu la fréquence de ces scissions dans l'économie du récit, on est tenté de parler de procédé ; à mesure que le roman avance, les coupures s'étalent, on assiste ainsi à une véritable dilatation du temps au rôle définitoire pour la psychologie des personnages. Ainsi, le prince Maxence-lorsque Ada, son épouse, lui présente Licà, le nouveau maître dresseur de ses chevaux de course-brode un véritable *monologue intérieur* pendant toute la longueur de la scène :

« Onze heures approchaient et il sentait aussi approcher une petite crise. Le signal avait été donné : des frissons bien connus partaient de ses mains, de ses pieds et des côtes vers la poitrine et Maxence guettait la direction qu'ils allaient prendre, leur façon de se faufiler en lui, ce qu'ils allaient démolir sur leur chemin. Il calculait de façon à donner aux frissons un parcours aussi doux que possible, mais voilà qu'Ada allait surgir d'un moment à l'autre ! Il la haïssait !...Que voulait-elle encore, cette sorcière dont le philtre d'amour avait ruiné sa santé, ce philtre d'amour qui avait perdu ses pouvoirs ?...Cette sorcière qu'il détestait voir à ses côtés et auprès de laquelle il était condamné à vivre à tout jamais. »

Le délire de la persécution s'est emparé du prince phtisique qui éprouve un étrange plaisir d'*auto contemplation* dans son rôle de victime :

C'était à cause d'elle qu'il était devenu un esclave qui ne pouvait pas s'évader pour rejoindre ces sanatoriums dont les docteurs faisaient miroiter les noms féériques comme autant de lanternes magiques. Il était l'époux de la princesse Ada et il n'entendait pas manquer à son poste. Il était une marque achetée très cher par sa femme et il n'avait pas le droit de faire faillite ! A cette idée un nouveau frisson se glissa le long de sa nuque ».

Ou encore, le jour des courses, lorsque le vent soufflait et qu'il faisait froid, « mais Licà, ingrat avec son pardessus, voulait montrer ses nouveaux habits qui portaient la griffe prestigieuse de Monsieur Paul avec, en plus, cette négligence propre au Troubadour qui corrigeait la rigueur anglaise de la coupe. » Et en contraste avec lui, le prince, que le vent

« indisposait », l'obligeant à se montrer en demi-paletot et cache-nez de laine :

« Ada attendait si nerveusement les résultats que le succès, s'il avait réussi à lui enlever ses soucis, n'avait pu lui procurer tout le plaisir escompté[...] Quant à Maxence, les félicitations sur sa bonne mine - il était bourré d'arsenic- l'avait exaspéré ; on le traitait donc comme un malade qui mérite des compliments lorsqu'il a l'air mieux ! Tous ces imbéciles donnaient des arguments supplémentaires à cette avare d'Ada ! Sa rancune retomba une fois de plus sur Ada, naturellement. »

Quel besoin, tout d'un coup, chez sa femme d'avoir des chevaux de courses, se demande le prince de manière un peu rhétorique, puisqu'il y répond aussitôt :

« ...Pour avoir un maître d'écuries ?...Pour émanciper son voyou ?... Gaspiller de l'argent par vanité et par goût de la luxure, pendant qu'il était obligé de respirer le vent et la poussière et d'écouter les gens s'étonner qu'il ne fût pas encore mort. » (C.B., p.144)

« Pour toutes ces raisons-là, leur ménage n'était pas au mieux » résume l'auteur, avant de passer au détail qui permet de reprendre le fil de l'histoire, sans trop de complexes ou de ménagements narratologique, d'une manière assez brusque:

« Ada n'avait pu faire un éloge à Licà, ni en public, ni en privé. Licà, un peu déconcerté, avait enfoncé ses mains dans ses poches stylisées, pendant que ses pensées allaient des caprices de la femme au compte ouvert chez M. Paul. Et comme cette journée, malgré le succès aux courses, n'était pas une réussite en amour, Licà, au lieu de faire la bringue avec Mister Whip, décida d'aller voir Sia, se rappelant brusquement son existence après un long oubli ». (C.d.B.,p.144-145).

C'est un raisonnement qui tient de la même technique du monologue intérieur que fait Nory Baldovin dans les *Vierges échevelées* lorsqu'elle se demande pourquoi Elena s'était choisi comme fiancé Maxence, sur un ton de méchanceté à tuer un prince malheureux!

« Qu'a pu-t-elle trouvé, cette fille parfaite [Elena] chez cet homme fade ? Ce n'est qu'un mannequin banal. Ni beau, ni laid... Ni intelligent, ni bête, ni mort, ni vivant... Il n'a ni profession, ni rentes. Il est bien élevé, a un nom italien et une attitude anglaise, on l'appelle prince et il habite un palais en ruines envahi par les rats et les chouettes... »

La romancière excelle, à l'évidence, dans la retouche des portraits par des moyens qui s'éloignent de la manière classique de ses prédécesseurs, il se produit une légère altération du récit à la manière traditionnelle due à l'intervention à peine sensible (du locuteur) dans le récit. Cette intelligente modernité de style se réalise à plusieurs niveaux ; autre le monologue intérieur, l'auteur utilise les ressources ironiques des surnoms : la taille courte et épaisse de la doctoresse Lina ne peut renvoyer qu'au « blaireau » pour faire la barbe, les manières de Licà- jeune premier sans le sous qui siffle tout le temps- inspirent à Nory le nom de « merle sifflant », les deux frères difformes sont des « Belzébuth », le blond et maigre docteur Rim « le fritz », l'inharmonieuse Norica aux plaisirs précoces-« la sauterelle » ou « le guenon », etc. Moyens classiques indéniablement mais introduits dans le récit comme s'ils étaient l'invention d'un autre personnage ou d'une autre voix narratologique.

Notre romancière a le don de se glisser dans la peau des personnages au point de troubler le lecteur parfois. *Analyser les profondeurs* comme on l'a souvent remarqué,

c'est-à-dire « aller au delà de l'écorce », comme le disait elle-même, pour relever la nature véritable des êtres, est devenu une habitude chez Hortensia, peut-être même une jouissance qui la conduit à pousser ses investigations jusqu'aux limites physiologiques des personnages.

2. ELEMENTS POUR UNE INTERPRETATION PROUSTIENNE ?

Ces quelques aspects de la création bengescienne sont-ils suffisants pour consolider l'idée que la romancière roumaine pratique un art qui l'intégrerait à la famille proustienne ? Nous tâcherons d'y répondre en prenant en considération la volonté d'indépendance affichée de la romancière face aux modèles, mais aussi la pression environnante qui se manifeste à l'aube du modernisme.

Les premières décennies du XXe siècle sont caractérisées par une multitude de recherches comparatistes dans l'aire européenne. Se développent surtout des études d'influence – qui supposent, pour les spécialistes français, sources, succès, fortune, réputation d'un auteur ou d'une œuvre alors que les Allemands parlent, eux, plus volontiers d'influence et d'imitation. On formule ce cas de figure par le schéma : « X sous l'influence de Y » tout aussi bien que « Y sous l'influence de X ». Sans reprendre ici la leçon des comparatistes, nous dirons que ce schéma mental était familier à l'intelligentsia roumaine de l'entre deux guerres qui n'a pas manqué de l'utiliser, bien longtemps encore après cette période. Si nous y faisons référence c'est pour en extraire des éléments qui nous aiderons dans cette voie *dynamique du comparatisme* - qui s'applique- comme le conseille D-H. Pageaux, à étudier « les relations, les interactions, la réflexion sur des situations de dépendance culturelle, mais aussi d'interdépendance ». Selon l'opinion actuelle de cet universitaire « l'intertextualité demeure l'un des questionnement les plus passionnants et complexes, à condition que l'étude textuelle n'oublie pas le contexte culturel, social et historique » (in *Trente essais de littérature générale et comparée*, Editions l'Harmattan, 2002, p.312).

C'est ce que nous avons choisi d'éclairer en considérant *l'œuvre comme événement* (Starobinski) qui se produit dans un contexte donné.

Pour les besoins de l'analyse, nous sommes obligée de nous limiter à une époque précise, à savoir les années 20 à 40. La démarche que nous suivrons ici sera plus proche de la formule, « le pays X face à l'écrivain Y » : la Roumanie face à Proust. Comment *A la recherche du temps perdu* fut-elle reçue par les lecteurs roumains et qui sont ces lecteurs ? Nous-nous inscrivons ainsi dans la perspective de la théorie de la réception à laquelle nous avons emprunté quelques jalons utiles.

Écrivant à une époque très proche de celle où vécut et écrivit Marcel Proust, Hortensia Papadat-Bengescu – femme vivant dans son temps - donne fatalement une vision du monde contemporain ; ce monde roumain, séparé de celui de la *Recherche* par quelques deux mille kilomètres est finalement plus proche qu'on pourrait le penser de celui-ci. La critique roumaine à l'affût d'*influences* ou *ressemblances avec* les grands écrivains étrangers, croit donc trouver chez les auteurs autochtones des thèmes ou des motifs communs (maladie, musique, snobisme), une similitude de « moyens » littéraires

(analyse psychologique, le rôle des souvenirs, introspection), toute une étroite parenté de sentiments. Les analogies, les influences décelées ou les mises en parallèle sont dues autant au développement des recherches comparatistes qu'au besoin profond de reconnaissance nationale, à l'envie d'entrer dans l'Europe littéraire ! Mettre en regard est une « technique » de la critique autochtone qui tient de la cause et de l'effet. Les deux figures de proue de l'histoire littéraire roumaine de la période qui intéresse tout particulièrement notre analyse – Ibrăileanu et Lovinescu - en parfaits contemporains de Proust (Ibrăileanu est né la même année que Marcel, en 1871, Lovinescu dix ans plus tard, en 1881) et critiques réceptifs de son œuvre, sont les instigateurs (Lovinescu – idéologiquement, Ibrăileanu par son admiration pour l'écriture du Narrateur et par les articles qu'il lui consacre) du recours obligé à l'inspiration littéraire de source occidentale (française) qu'ils jugent d'une indéniable supériorité. Les auteurs roumains sont invités, dans un premier temps, à prendre des modèles français – pour accélérer l'évolution de la littérature nationale vers la modernité. Il arrive, ensuite, qu'ils sont comparés à ces supposés modèles.

Lorsque nous avons essayé de voir de plus près en quoi consistait cette influence, nous avons été obligée de remodeler le cadre initial de notre hypothèse. Dans la voie tracée par Lançon pour qui l'histoire littéraire est « l'histoire de la culture et de l'activité de la foule obscure qui lisait » nous avons déplacé notre attention sur « l'activité » de la lecture, plus exactement de la réception de l'œuvre. Dans cette optique, il s'agira donc de prendre en considération la réception de l'œuvre de Marcel Proust en Roumanie, mais également la réception de l'œuvre des écrivains roumains que nous venons de nommer un peu plus haut (et dont deux seulement des romans majeurs peuvent être lus en français à l'heure actuelle).

Nous avons emprunté, pour les besoins de notre analyse, aux recherches de Jauss le concept *d'horizon d'attente* utilisé par les études de réception qui remettent en question le processus créatif en faisant appel au lecteur auquel on prête un parcours semblable à celui du créateur même de l'œuvre. Le premier horizon d'attente que nous allons prendre en considération est celui du public lors de la réception de la *Recherche du temps perdu* de Marcel Proust, en Roumanie. Un public qui se confond avec un lecteur actif, intelligent et fort attentif car nous avons choisi de le circonscire aux gens de lettres, aux critiques littéraires plus exactement, pour une raison très simple : ce sont les seuls lecteurs ou récepteurs qui laisseront des traces ou des témoignages de leur « lecture ». Les confessions ou aveux des créateurs mêmes, lorsqu'ils existent, nous seront également d'un grand profit.

Pour Camil Petrescu – c'est chose connue, en Roumanie, bien sûr ! - l'adhésion à Proust est publique et notoire ; qu'elle implique une influence certaine- c'est une chose évidente (cela a été déjà prouvé pour quelques-uns des aspects) - mais que cette influence est plutôt un processus de réception créatrice (comme elle nous est apparue à nous), cela reste à être prouvé. Nous tenterons l'expérience un peu plus loin en essayant d'établir d'autres rapports et d'autres procédures d'étude. Quant à Hortensia, elle a déclaré, au contraire, qu'elle n'avait pas approfondi l'œuvre de Marcel Proust et que « ce Monsieur ne l'intéressait pas ! »

A l'époque qui nous préoccupe, celle des années 1920-1940, l'œuvre de l'écrivain

français est lue et commentée dans les cercles littéraires roumains en même temps que les textes de la critique française afférente. On assimile ainsi et l'œuvre et sa réception dans le pays d'origine. C'est une affirmation que nous avançons sous le couvert des témoignages mêmes des critiques roumains, formés, en écrasante majorité, à l'école de la critique française. Il faut le dire très clairement, comme chaque fois que l'on parle de la Roumanie, eu égard au déficit scandaleux, en France, d'informations précises sur tous les aspects de ce pays, la majorité, la quasi-totalité des critiques roumains de cette période (et pas seulement) est formée à l'école de la critique française (l'école allemande a eu aussi ses adeptes en Roumanie, parmi quelques critiques et poètes).

En effet, dès la fin de la première moitié du XIXe siècle, les catalogues de publications comportent des titres de Sainte-Beuve, pour ne prendre que l'exemple le plus connu. Son *Critiques et portraits littéraires* paru en 1832 à Paris figure en 1838 dans le « Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la Librairie de la Cour, de Frédéric Walbaum » publié à Bucarest. En 1843, à Iasi (capitale - avant tout culturelle - de la province de Moldavie qui n'est pas encore devenue partie intégrante, avec la Valachie, des Principautés danubiennes), dans le « Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Henning » on peut lire de nouveaux titres de Sainte-Beuve : le roman *Volupté*, *Nouveaux portraits*, *Les Consolations*, *Vie, poésie et pensée de Joseph Delorme*, etc. On trouvera périodiquement de nouvelles œuvres ou des titres anciens repris dans des catalogues publiés depuis ou bien des livres « sur » Sainte-Beuve, signe de sa réception toujours actuelle et active dans l'aire roumaine, jusque dans les années du régime communiste. Les exemples sont nombreux : Mircea Martin, universitaire et éditeur, publie, en 1974 à Bucarest, *Du génie critique et de Sainte-Beuve* un essai inclus dans *Critique et profondeur*. Un de ses confrères faisait paraître, la même année et dans la même maison d'édition (Univers) : *De Sainte-Beuve à la nouvelle critique*. Significatives pour la réception de la critique française en Roumanie sont aussi les traductions d'œuvres critiques comme les ouvrages de G. Lançon ou de Brunetière et, pour finir, celui de l'auteur français qui nous intéresse au plus haut degré : Marcel Proust avec son *Contre Sainte-Beuve*, traduit et publié bien avant les premiers tomes de *La Recherche* qui ont dû attendre les années 1945 pour être traduits, ce qui n'empêchait évidemment pas l'élite roumaine de les lire dans leur langue d'origine. (Signalons que la plus sérieuse entreprise de traduction intégrale de l'œuvre proustienne est en train de s'accomplir en ce début du IIIe millénaire.)

Les lectures qui nourrissent le public roumain, on le voit, sont majoritairement en langue française ; depuis le « moment Alecsandri » - du nom du grand poète qui a rayonné sur la littérature roumaine autour de 1850 - à côté de la littérature proprement dite, faite de traductions et d'imitations de l'étranger, on commence à apprécier la littérature populaire, seule reconnue depuis toujours comme originale. C'est avec Eminescu, lequel succédera à Alecsandri dans le rôle de « barde national », que l'on peut parler de véritable création nationale, surtout en poésie. La prose reflète l'histoire du pays ; ses sources d'inspiration sont les deux classes sociales : les propriétaires terriens et le paysan roumain : « paysan-pittoresque, paysan-refuge, paysan-asservi, paysan-pauvre, paysan-victime, paysan-passé, paysan-futur », comme le disait Ibrăileanu, excédé de constater que pendant tout le début du siècle, plus précisément de

1900 à 1914, le courant *poporaniste* (exaltant le culte du paysan) est à son apogée.

L'après-guerre permet de croire qu'en même temps que les réformes, (le partage des terres entre les paysans et leur émancipation, qui en est la conséquence naturelle) la littérature va chercher ses sources d'inspiration ailleurs. Après la phase « enfance » de cette littérature, phase qui est celle d'avant Eminescu (se caractérisant par des tâtonnements et des balbutiements), après la phase « jeunesse »- d'après Eminescu- (littérature de sentiments, subjective et « qui manque un peu de réflexivité ») on attend la littérature de « maturité » qui se préoccuperait, selon le grand souhait d'Ibrăileanu, d'idées fondamentales, « de problèmes majeurs », une littérature « qui serait la transcription artistique de l'analyse sociologique psychologique et philosophique de la vie ». Dans ce *pro domo* que le critique de Iasi fait en faveur du développement d'une création à l'image de la nouvelle société roumaine, il aborde d'une manière très lucide les deux facteurs principaux de la réception : le lecteur et l'écrivain (l'émetteur et le destinataire, en d'autres termes). Le nombre insuffisant de lecteurs, à l'époque, n'aurait pas permis la liberté nécessaire à l'écrivain ; écrire des œuvres de *longue haleine*, comme le dit Ibrăileanu, (se servant de l'expression française), suppose une existence consacrée uniquement à l'écriture, libérée de toutes contraintes matérielles. Les auteurs, recrutés toujours- par le passé- dans les classes aisées, peuvent, à présent, provenir d'autres couches sociales. Les changements radicaux doivent obligatoirement conduire à l'apparition d'un genre littéraire nouveau, dans la nouvelle optique sociologique de notre critique : « La transcription littéraire de ce monde neuf et complexe, faite par des écrivains qui ont évolué dans ces conditions (...) ne pourra être que le roman social, touffu, (en français dans le texte), plein de problèmes et de documents humains » (sic !) ! Le critique se mue en historiographe comparatiste : les événements dont il est témoin sont, à ses yeux, similaires à ceux de la Grande Révolution Française (les majuscules lui appartiennent !) : le renversement des rapports des classes, la suppression du féodalisme, l'apparition de la petite bourgeoisie rurale, crise et ruine financières, agitation des esprits, luttes internes, etc., tout comme les faits sociaux et moraux sous-jacents « si bien peints par Stendhal et surtout par Balzac » commencent à se montrer « chez nous aussi » et, par conséquent, « il faudra un Balzac qui, probablement fera son apparition s'il est demandé – comme à chaque fois que cela a été nécessaire, chez nous » (in *Notes littéraires*, 1919).

Observation très pertinente faite de la position du lecteur qui impose, qui exige un genre littéraire à travers le créateur. Nous aurons un Balzac, un romancier réaliste, si le public désire ce genre de littérature. 1920 – l'année de parution du roman *Ion* de Liviu Rebreanu le prouve bien ! Mais nous sommes encore en 1919, guidés dans la production littéraire du pays par le même G. Ibrăileanu, qui lui trouve un caractère encore « provincial ...et en général primitif et simple ou carrément simpliste » à cause de la pratique excessive du français dans les couches supérieures de la société, pratique qui empêche la langue roumaine d'évoluer en nuances, raffinement et élégance ». Il est d'autant plus heureux de constater que :

« des romans comme ceux de Douliu Zamfirescu ou les esquisses de Mme Hortensia Papadat-Bengescu, qui apportent quelque chose de la vie, de l'esprit, du langage du beau monde, sont d'un grand intérêt esthétique autant qu'historique et littéraire, comme une fenêtre sur un monde inconnu à notre

littérature, tel un début de notre future littérature. » (in Spre roman/Vers le roman, p.199)

Après cette étape de réception roumaine, faisons un saut, en compagnie du même guide, six ans plus tard, et arrêtons-nous au problème de *l'influence étrangère et des réalités nationales*. D'emblée, nous sommes prévenus que l'on ne peut avoir que la littérature qui cadre avec les réalités nationales, que les conditions nationales ne sont pas réunies en Roumanie pour avoir un Anatole France ou un Proust : car Anatole France suppose une longue culture, française et gréco-latine, ainsi « qu'un *milieu intellectuel saturé de civilisation et de culture* »(c'est nous qui soulignons). Proust, lui, « suppose une longue tradition culturelle, un milieu intellectuel supra raffiné – et une société cultivée, raffinée où puisse se développer l'esprit d'observation et d'analyse - une société qui sollicite de son observateur cet esprit-là et le perfectionne. » Il transparaît déjà, dans ces remarques, quelque chose de la polémique avec le mentor du « modernisme », adepte du synchronisme, Eugen Lovinescu. Retenons, avant de quitter Ibrăileanu – par ailleurs inconditionnel de Proust ! - une autre observation intéressante pour notre analyse : si, par un renversement de situations exceptionnel, on peut envisager de réaliser une industrie nationale à l'image de l'industrie française, sur le plan culturel, en revanche, le phénomène est absolument impossible, non parce que les Roumains ne sauraient pas avoir « des intelligences natives supérieures ou de grands talents, des observateurs de l'âme ou des gens d'esprit », mais parce que... « ce n'est pas un Anatole France ou un Proust qui nous manque », « mais les conditions nécessaires de culture, de civilisation, de structure sociale et peut-être l'esprit spécifique aussi! » La fin de l'article (publié dans le numéro 2 de la revue « *Viata românească* » de 1926) ressemble à un avertissement adressé à ces « nouveautés » qui, « en énervant » sans cesse la vie littéraire, en produisant de la confusion dans le public, en altérant ainsi son goût, en écartant certaines énergies créatrices de la véritable littérature - sont autant d'obstacles au progrès et sont, finalement, réactionnaires ». Pour la défense du critique, ajoutons que par-delà les querelles partisans, ses remarques n'en sont pas moins judicieuses et son propre esprit moins porté vers les expériences modernes, et notamment vers la littérature d'introspection. En 1925, il avait lui-même fini d'écrire *Adèle*, roman dont le héros, tel un « maître horloger, se penche avec entêtement sur les systèmes tortueux dont son âme est construite » comme le dira un confrère de l'auteur, Paul Zarifopol, pour qui « M. Ibrăileanu est un terrible analyste de la vie intérieure ». En réalité, même lorsqu'il se montre adepte de l'évolution littéraire du lyrisme vers le roman, le critique de Iasi pense, à l'instar du moderniste Lovinescu, que le roman digne d'une littérature de maturité ne peut être que le roman moderne, plus exactement *le roman d'analyse*. Et l'Écrivain roumain moderne sera celui qui prendra son inspiration dans les couches aisés de la société, là où les personnages débarrassés des soucis matériels extérieurs à l'esprit vont se pencher sur leur vie intérieure, prendre le temps d'une analyse de soi.

a) MARCEL PROUST- MODELISE

La « Vie Roumaine » -revue dirigée par Garabet Ibrăileanu- mène un combat acharné pour l'émancipation de la vie littéraire dans ce pays qui vient de retrouver son unité et sa reconnaissance européenne. La confiance dans les changements socio-économiques va de pair, pour l'intelligentsia roumaine, avec la confiance dans l'évolution littéraire.

Nouveauté, changements culturels sont compris comme signes de progrès social. Par ailleurs, le couronnement de Proust par le prix Goncourt de 1919 finit d'asseoir les jugements. Ce public roumain est aussi un lecteur enthousiaste dans son écrasante majorité; il se confond avec les commentateurs de l'œuvre, le plus souvent, qui retiennent de la leçon proustienne quelques éléments de base qui seront les éléments constitutifs de ce premier horizon d'attente :

- nouveauté d'écriture, rupture avec la tradition ;
- monde et mœurs étranges (personnages surprenants), inhabituel ;
- vision subjective du monde qui va de pair avec
- l'écriture impliquant le *moi* du créateur, en faisant appel à l'analyse.

Le public-lecteur retiendra les premiers écrits de H.P.-Bengescu appelés « féminités », imprégnés de notes modernistes (puisqu'« intimistes », subjectives) en même temps que les premiers échos de l'œuvre de Marcel Proust. Ces éléments vont apparemment parfaire la grille de lecture avec laquelle le lecteur va aborder l'œuvre des écrivains autochtones contemporains (à quatre ou cinq ans près) de Proust, dans un contexte plus large de « rupture ». Plus tard, après la parution du premier volume du cycle *Hallipa*, la grille de lecture va acquérir d'autres propriétés liées cette fois-ci à la qualité *objective* propre à la nouvelle écriture de Hortensia Papadat-Bengescu.

Il s'ensuit, obligatoirement, un glissement. La diffusion de nouvelles données finit par produire une sorte d'homogénéisation qui n'est pas loin de l'indifférenciation dans les esprits, esprits censés- dans ces conditions- procéder à des transferts peut-être involontaires mais néanmoins effectifs. A l'instar de Jauss (qui applique ses théories à *La Nouvelle Héloïse* sous le titre *La Nouvelle Héloïse de Rousseau et le Werther de Goethe à l'intérieur du changement d'horizon entre le siècle des Lumières et l'Idéalisme allemand*) nous dirions que le lecteur contemporain des romanciers roumains avait admis que l'on devait renoncer à la fiction des romans traditionnels, au romanesque simpliste et goûter, à présent, aux nouveaux récits aux notes « autobiographiques » où l'on pouvait reconnaître ses propres sentiments dans les sentiments écrits par un autre. Un changement radical venait de se produire puisque l'on franchissait le pas des « histoires », donc des illusions, de la pure fiction, vers une littérature plus proche du vrai, de la confession. Le goût du public est formé, préparé à recevoir de nouvelles productions littéraires par les « médias » de ce début de vingtième siècle, majoritairement représentés par les revues littéraires et, par voie de conséquence, par les critiques littéraires qui s'y expriment. La critique, en substance, la critique de l'époque, est une critique impressionniste, qui, on se l'imagine, est accessible alors à la plupart des amateurs de littérature. L'ensemble des attitudes de l'esprit suit les jugements des historiens littéraires par voie de presse spécialisée ; il y a un nombre étonnant de revues littéraires dont certaines de grande qualité et reconnues tout autant par le public neutre que par leurs concurrentes.

L'exemple suivant nous fera mieux comprendre la capacité de réception de l'opinion publique roumaine ; il s'agit d'un article assez court, « pondu » à la hâte (un « papier » - comme on dirait de nos jours) publié dans le premier numéro de la « Vie Roumaine » en

1926, par le critique Garabet Ibrăileanu, et intitulé « B. Crémieux à propos de Proust », article à plus d'un titre intéressant pour notre recherche, car il démontre la rapidité de la réception roumaine, sa presque simultanéité avec la critique française, tout comme le degré de connaissance et de familiarisation avec l'œuvre proustienne des commentateurs roumains mais aussi des lecteurs anonymes de l'écrivain français ; les premiers sont à l'avant-poste de la réception qu'ils transmettent aux seconds - ceux qui forment la masse anonyme des lecteurs :

« Cet article était déjà imprimé lorsque j'ai pris connaissance de la présentation faite par M. Benjamin Crémieux à « Albertine disparue », qui confirme et contredit en même temps nos propres remarques antérieures. Comme il est trop tard pour utiliser les observations de M. Crémieux dans notre débat, nous en prenons acte ici, séparément. Monsieur Crémieux constate, dans Albertine disparue, l'apparition de nouvelles qualités de Proust. Signalons, en notre faveur, la remarque du critique selon laquelle devant cette partie de l'œuvre de Proust, le lecteur éprouvera l'impression d'avoir affaire à « une analyse moins vraie, moins fidèlement scrupuleuse, moins viable », une analyse où il ne pourra pas « suivre le mouvement moléculaire de la réalité à travers le verre grossissant de la vision proustienne ».

Le critique roumain continue son analyse détaillée en montrant, en même temps la coïncidence des points de vue du critique français avec les siennes, le fait que dans *Albertine disparue* :

« l'on trouve le plus grand nombre de « maximes générales, isolables » - ce que nous avons déjà formulé en disant qu'ici Proust le « moraliste » est plus riche que nulle part ailleurs en raison d'une analyse vivante. Ainsi, Proust, conclut M Crémieux, aboutit à une synthèse, à une généralisation des sentiments du même ordre que celles des classiques, de Racine ou de Marivaux. « Au terme de la psychologie subjective de Proust il y a une psychologie sociologique ».

Sûr de lui, G. Ibrăileanu se montre en critique exigeant qui reproche à son homologue français d'abord le fait de ne pas remarquer le rapport entre le déficit d'analyse et le surplus de « moralisme » d'*Albertine disparue*, ensuite, de le considérer comme une qualité nouvelle de l'écriture proustienne :

« Nous, nous en restons à notre opinion. Si le « moralisme » était un progrès, pourquoi ne serait-il pas présent également dans ses pénultièmes œuvres, revues et corrigées, après qu'il a eu fini d'écrire toute son œuvre (selon les dires de ses commentateurs) ? Il y aurait alors lieu de se demander si Proust n'a pas remplacé pendant la rédaction définitive certaines réflexions (« maximes ») par des « faits » psychiques ? D'autant que l'analyse, lorsqu'elle est présente, n'est pas si « moléculaire » que ça, comme le remarque M. Crémieux lui-même, donc elle n'est pas finie. (...) M. Crémieux reprend ensuite l'idée qu'il avait exprimée sur Proust dans le « XX-e Siècle » en déclarant (contrairement à d'autres opinions) qu'« A la recherche du temps perdu » est une « œuvre très strictement composée ».

En analyste scrupuleux, Ibrăileanu fait des remarques pertinentes et qui soutiennent, avec bonheur, notre propre idée : Proust ne peut pas être une source d'imitation, il ne peut être que fédérateur d'un courant culturel :

« Pour défendre notre position, à savoir que Proust ne peut pas être une école de métier artistique, nous ferons remarquer qu'au-delà du fait qu'il compose parfaitement ou pas il reste quelque chose de plus sûr : sa « composition » est d'un genre qui ne peut pas être imité par d'autres écrivains, cette composition est tellement sienne, d'une forme si propre, « moulée » sur un objet si spécial, qu'elle ne peut pas avoir une utilité rhétorique générale - ne peut être une école de métier artistique. »

Outre ce jugement général, le commentateur roumain démontre une formidable perspicacité de la création proustienne vue dans son unité d'ensemble, en dépassant, à notre connaissance, bien des analystes français contemporains à ses réflexions :

« Monsieur Crémieux trouve d'autres qualités encore, et toutes nouvelles, dans « Albertine disparue » : le romanesque et le talent de conteur. Ces nouveautés se réduisent à une seule et nous croyons que cette nouvelle qualité relève du matériau tout spécial qui est celui de ce tome : c'est là que se trouve le dénouement d'autres romans et donc, dans un espace restreint, toute une foule d'événements intéressants, autrement dit : art du conte et du romanesque » (c'est nous qui soulignons).

Et le commentateur roumain conclut, après l'excuse d'avoir été trop long - « car nous étions partis d'une pensée simple : recommander Proust aux écrivains débutants », dans une admiration bien pesée :

« Proust est tentant, car son œuvre est le plus grand événement littéraire qui puisse exister depuis 1900 » (reproduit dans « Opere », tome III, p.421-422.).

Nous tenons à souligner cette invitation à peine voilée (et excusée par avance) à suivre l'exemple du créateur français! Exemple, modèle c'est ce qu'il faut voir en Proust, le plagiat étant a priori exclu, ne serait-ce que, de par son originalité foncière, l'écrivain français ne peut pas être imité ! Ce qui surprend ici (et c'est tout à l'honneur du critique), c'est la rapidité avec laquelle Ibrăileanu est informé, presque instantanément, des commentaires français, et la hâte qu'il met à leur opposer une réponse rapide. Par-delà cette efficacité, reflet de l'effervescence roumaine de son temps, l'acuité critique que ses remarques révèlent est pour le moins frappante. Reconnaître à Proust – tout en doutant du côté « stricte composition » de son œuvre - les qualités liées à l'originalité et à sa personnalité au point d'exclure la possibilité d'une imitation, voilà de quoi nous conforter dans notre vision personnelle.

Il faut ajouter que le critique roumain a entrepris d'autres analyses de l'œuvre proustienne, notamment dans son étude *Analiză și creație (Analyse et création)* que tout étudiant en Lettres roumaines se doit de connaître ! Ces pages critiques consacrées à M. Proust sont la preuve éloquente autant d'une réception précise et inspirée de *La Recherche* que d'une leçon de critique littéraire, miroir d'une personnalité et d'une époque. Garabet Ibrăileanu a été, paradoxalement, l'un des premiers commentateurs autorisés de Marcel Proust, alors même qu'il défendait farouchement le *spécifique national* et qu'il s'opposa aux « modernistes » au point de rompre avec son amie, Hortensia Papadat-Bengescu passée à l'« ennemi » de Bucarest !

Il nous a semblé que le chapitre en question méritait d'être présenté ici, en appui à notre interprétation. Il s'inscrit également dans l'histoire de la réception proustienne en Roumanie, pays qui s'avéra extrêmement ouvert à l'œuvre de Marcel Proust, répétons-le.

Notes en marges de quelques livres est le sous-titre du chapitre au long duquel le commentateur se propose d'aborder la question de l'analyse et de la création, ce dernier terme étant pris dans son acception étroite de « présentation des personnages et de leur comportement, la totalité des représentations qu'ils nous offrent »... (in *Opere*, III, p.204). Que les réflexions (que nous allons voir) émises par un Roumain en 1926 aient une évidente importance, en témoignent les traductions qui en ont été faites en russe et en italien, (cette dernière datant de 1947). L'étude est axée sur deux aspects fondamentaux des œuvres littéraires : l'analyse et le « comportement », terme barbare que l'auteur remplace aussitôt par « création ». S'il l'emploie toutefois au début, c'est pour préciser le trop général concept de « création » qui doit être comprise « dans le sens étroit de présentation des personnages et de leur comportement » autrement dit la totalité des représentations concrètes que nous pouvons avoir des personnages : s'ils étaient filmés, cela correspondrait à la partie visible, à ce qu'ils font ; reste invisible, nous dit G. Ibrăileanu, ce que l'auteur lit dans l'âme de ses personnages et nous le transmet, leur analyse.

A la lumière de ces deux facettes fondamentales de l'œuvre, le critique passe en revue divers romans comme : *Le désert de l'Amour* de Mauriac, *Deux Angoisses. La Mort. L'Amour* de Jean Rostand, *Les Faux-monnayeurs* de Gide, *Aimée* de Jacques Rivière, *Sa maîtresse et moi* de Marcel Prévost, *La mort de quelqu'un* de Jules Romains, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard. Au courant des théories pratiquées par ses confrères étrangers, il reprend ici la « loi de l'évolution » dans la littérature selon laquelle le mouvement va du lyrique vers l'épique pour aboutir au dramatique... lorsqu'il y a eu des conditions favorables.

Et l'évolution du roman contemporain semble, aux yeux de G. Ibrăileanu, confirmer le fait, car « les romanciers modernes posent des problèmes comme le font les dramaturges et, comme ces derniers, ils conduisent l'action de façon à résoudre les problèmes ». En revanche, si nous prenons en compte la littérature roumaine –« nous constatons que son évolution n'est pas normale, vu que nous avons essayé de copier à la hâte, à partir de 1800 et jusqu'à nos jours, toute l'évolution de la littérature européenne. Malgré tout, nous avons commencé par le lyrisme et ce n'est que vers 1840 que nous avons introduit en plus tous les autres genres. Au fond, notre littérature a un caractère lyrique, hormis tel ou tel accident du genre Ion Luca Caragiale, tous genres confondus. Ce n'est qu'à présent que le genre purement épique débute, par des romans tels que *La lignée des Soimăresti* (de M. Sadoveanu), *Ion* (de L. Rebreanu), *Aux Médéleni* (de Ionel Theodoreanu), *Crépuscule* (de Cezar Petrescu) ». Nous avons peu de théâtre et il est généralement à caractère épique. On ne trouve de véritable dramatisme (sic !) ni dans les romans ni dans le théâtre. Car, selon la loi en question, *le dramatisme suppose une évolution spirituelle supérieure issue des conflits de consciences* (n.s.), provoqués par la confrontation des civilisations et cultures agonisantes avec celles que l'on peut appeler montantes. » Évidemment, toutes ces considérations ne sont que de simples suggestions, nous assure le critique, avant d'aborder « les psychologues littéraires » qu'il groupe en deux catégories : analystes et moralistes. Ainsi :

**« Anatole France est moraliste. Bourget est analyste et surtout moraliste.
Dostoïevski est analyste et pas du tout moraliste. Proust est presque toujours**

analyste - et rarement moraliste. Le moraliste fait des remarques sur l'âme et la conduite humaine, cherche les causes de ses états psychologiques typiques, etc. L'analyste, lui, observe l'âme, la décompose (« l'analyse »), la décrit, la rend, le plus exactement possible. Le moraliste observe les autres ; l'analyste s'observe soi-même... Le moralisme aide la création, l'éclaire, explique les types par la classification psychologique. L'analyse aide par une contribution directe, complète la physionomie des types en relevant le mécanisme de leur vie intérieure. Ce qui manque à nos prosateurs c'est, entre autres, le psychologisme... »

Le « cours » magistral verse dans le manifeste littéraire et nous comprenons ainsi toute la légitimité de l'utilisation du terme d'idéologue dans le cas de cet historien littéraire :

« Nous fréquentons l'école littéraire française et puisque les écrivains français les plus caractéristiques, les plus « spécifiques » se distinguent par l'analyse et surtout par le moralisme, nos écrivains à nous devraient en prendre de la graine si la chose était possible Il est probable que oui. On peut acquérir par lecture et familiarisation, le goût pour la psychologie ou, plus exactement on peut consolider sa propension à l'analyse et au moralisme que tout homme possède de façon rudimentaire » (c'est nous qui soulignons)

Le critique observe qu'avec *A la recherche du temps perdu* se pose d'une manière complètement nouvelle le problème de la création ainsi que celui de l'analyse :

« Ici réside, me semble-t-il, la véritable nouveauté de Marcel Proust - la «révolution» qu'il a provoquée dans l'art littéraire. D'autres écrivains, avant lui, ont pris en considération le rôle du subconscient, de la durée de l'évolution des personnages, selon le talent ou la matière de l'œuvre de chacun. Dostoïevski, par exemple...

Elle est remarquable, dans le cas d'Ibrăileanu, cette symbiose avec la création de M. Proust, auteur qu'il connaît à fond et qu'il est peut-être le premier à l'avoir « modélisé » à ce point ! Son adhésion et l'admiration pour l'écrivain français n'excluent pas une lucide analyse des faits :

« Avec « l'inconscient » de Proust, on fait un abus de paroles et de sophismes. Le « scaphandrisme » que Proust a pratiqué dans l'inconscient est une invention gratuite. Personne et Proust pas plus qu'un autre, ne peut descendre dans l'inconscient. (Qu'il l'ait cru possible, cela est une autre histoire !). Que chez Proust l'inconscient verse plutôt dans le conscient cela est sûr... Que Proust voie d'une manière plus claire et plus détaillée dans son conscient, cela est sûr aussi ! Pour l'homme ordinaire, un état d'âme est une résultante dont il n'est pas conscient des composantes (« inconscient »). Les analystes précédant Proust en ont découvert une partie. Proust nous donne l'impression qu'il voit tout, jusqu'au fond et jusqu'au moindre recoin de son âme... »

L'analyste roumain reconnaît à l'écrivain français l'effet de durée, le fait « que ses personnages évoluent en adéquation avec le temps et le milieu et qu'ils évoluent selon l'impression qu'ils produisent sur les autres personnages » ; or si nous rapportons ces constatations à la façon dont les personnages du *Concert* apparaissent au lecteur, c'est à dire qu'ils sont vus, le plus souvent, par les autres personnages, à travers leur interprétation, qu'ils résultent donc de l'impression qu'ils ont produite sur ces personnages « rapporteurs » ou « colporteurs » (Călinescu), nous comprenons que dans l'esprit du

lecteur roumain cette affirmation peut engendrer, à son tour, et de la manière la plus naturelle, la conclusion que Hortensia P.-Bengescu met en scène ses héros sur un mode analogue au Narrateur.

Le critique reconnaît également à Marcel Proust une « *logique affective* et les fréquentes associations d'idées fondées sur un sentiment », chose qui s'inscrit, elle-même, dans la logique énoncée, mais reste assez vague et générale, à notre avis, et elle peut être élargie comme composante créative à nombre d'auteurs, toutes modes confondues. Ce qui lui paraît véritablement nouveau chez Proust, c'est « le genre de son analyse » :

« Son analyse est sui generis. Elle est toujours création, qu'il s'analyse lui-même ou qu'il analyse les autres (en réalité lui-même en diverses hypostases morales hypothétiques ou réelles, comme le fait tout écrivain lorsqu'il « rend » des types - mais avec un résultat différent dans son cas). Cette analyse est en réalité une description de l'âme chez Proust, un récit. Il fait le portrait et le roman « épique » des états d'âme. Lui qui n'a pas de sujet, d'intrigue épique ou dramatique extérieure, a un sujet et une intrigue interne. Il crée des univers de l'âme (n.s.). » (Passim, p.205).

Des univers de l'âme, des mondes spirituels, des récits intimes débordant de lyrisme, états d'âmes ineffables, tels étaient également les premiers textes de Hortensia Papadat-Bengescu où il n'y avait point de substance épique ! Nous pourrions puiser ou découvrir dans cette étude de G. Ibrăileanu des syntagmes - voire toute une analyse - transférables à l'œuvre de H.P-B. dont le *Concert* allait être publié une année plus tard ! Auteur pratiquant l'analyse, dans le sens que le critique donne à cette technique de la description des états d'âme, H P-B. avait habitué son public bien avant la parution du cycle *Hallipa* aux proses intimistes, sans trame narrative, où la principale préoccupation de l'écrivain consistait à exprimer des sentiments, à transmettre des sensations, à irradier des états indicibles, c'est-à-dire à parler de son être sans toutefois l'affirmer clairement, toujours par personnages interposés, sans l'affirmation stricte d'un « je »- ce qui différencie déjà son écriture de celle de Marcel Proust.

Il est assez intéressant de remarquer, dès maintenant, que les deux auteurs ont fait presque le chemin inverse: Proust dont toute l'œuvre est écrite à la première personne, commença par *Jean Santeuil* écrit à la troisième personne (mais où il utilisait indéniablement l'expérience de sa propre vie), alors que la première partie de la création de Hortensia P. Bengescu est beaucoup plus "personnelle", plus proche de la littérature de confession que les romans de sa maturité utilisant exclusivement la troisième personne, technique spécifique à l'auteur omniscient !

L'impression de subjectivité que donnait l'auteur des *Eaux profondes* ou de *La Femme devant le miroir*, tout comme des *Sanguines* - volume d' « ébauches », de portraits, au moyen des analyses et des descriptions de sensations – en parfaite adhésion à la narration, fait de ces premiers écrits des *sténogrammes* intimes. Pour Eugène Lovinescu, ce sont purement et simplement des « fragments d'une autobiographie psychologique ».

Pénétrer dans l'âme d'un enfant (l'esquisse intitulée *La Fillette* ou *Le Sang* du volume *Sanguines*), décrypter ses sensations et les éclaircir pour les rendre saisissables,

intelligibles, cela suppose le talent d'un véritable écrivain. On l'avait vu ailleurs aussi : Marcel et ses souvenirs d'enfance qui sont en réalité le souvenir des sensations qu'il a eues enfant mais qu'il n'aurait pu décoder comme il le fait à présent, lorsqu'il est illuminé intérieurement par la signification profonde de ses sensations d'alors. Au talent il faut ajouter l'authenticité – le terme si cher à Camil Petrescu dans le sens de cette honnêteté de vision qu'il retrouvait dans l'écriture de Marcel Proust.

De même, chez Hortensia, la description des sensations n'a rien à voir avec les épanchements livresques, car ce sont des notations de ce qui « est originaire dans la conscience propre » (Camil Petrescu encore). Tous ces termes, on le voit, tournent autour du concept de subjectif, de moi profond, et sur le plan strictement grammatical, de l'emploi du « je ». Si l'on évalue l'œuvre de Hortensia du point de vue de l'emploi des personnes pronominales, on remarque une ligne qui va de la première personne à la troisième, selon le trajet suivant : la poésie - les « féminités » (*Eaux profondes*, etc.) - les romans. Le passage est subtil, perceptible seulement une fois l'œuvre entière accomplie ; les premiers volumes de la prosatrice préparent les romans ultérieurs. Ainsi, les notations minutieuses seront reprises dans l'analyse quasi clinique des personnages romanesques pour mettre à nu leur vie intérieure, leurs âmes. Dans un remarquable morceau de *Sanguines*, Hortensia écrit dans la perspective d'une fillette (c'est aussi le titre de cette courte prose) de neuf ou dix ans, dont elle rend les impressions et les sensations :

« Son corps frêle à la peau fine couvrant les petits os délicats à peine arrondis par le levain de la chair tendre, n'opposait aucune résistance, aucune opacité, il était, dans sa transparence, prêt à l'échange des fluides extérieurs et intérieurs. De la glaise rafraîchie par la nuit, uniquement en surface, monte en elle l'exhalation des vapeurs brûlantes de la terre qui l'enveloppe et la parcourt. Cette petite terre - couchée sur la grande terre- adhérant à elle, avec son corps et son secret, respire à grand peine dans la respiration plus lourde des éléments. Mais la terre savait des choses sur la substance et la destinée de la fillette qu'elle ne savait pas. C'est pourquoi elle est inquiète comme s'il s'agissait d'une maladie mystérieuse. »

Pour les familiers de la *Recherche*, une analogie par le biais du vécu de l'enfant (adolescent) n'est pas à exclure : ici le souvenir d'une petite fille, là-bas le souvenir d'un petit garçon ; avec des conclusions différentes pourtant ! Le Narrateur part d'une privation (il est privé du baiser du soir de sa Maman ; privé, adolescent, de la promenade avec Gilberte) ; notre Narratrice parle d'une jouissance, même si elle n'est pas très clairement expliquée : la petite reçoit des impressions de la terre sur laquelle elle est allongée pour mieux la sentir, son esprit est gratifié d'un signe incertain, son corps « se prête à cet échange ». Celui du petit garçon était prêt aussi mais une volonté extérieure empêche l'échange de se faire. La privation, équivalant à un refus, laissera une empreinte indélébile dans la mémoire du Narrateur, puisque plus tard, la jalousie causée par Albertine lui rappelle l'amour jaloux, comme autrefois, pour Gilberte :

« Vouloir connaître à tout prix ce qu'Albertine pensait, qui elle voyait, qui elle aimait,-comme il était étrange que je sacrifiasse tout à ce besoin, puisque j'avais éprouvé le même besoin de savoir, au sujet de Gilberte, des noms propres, des faits qui m'étaient maintenant si indifférents ! il est curieux qu'un premier amour, si, par la fragilité qu'il laisse à notre cœur, il fraye la voie aux amours suivants, ne

nous donne pas du moins, par l'identité même des symptômes et des souffrances, le moyen de les guérir. » (La Prisonnière, p. 97).

Dans cette optique, on pourrait établir une homologie entre la manière de se « mettre en scène » de ces deux écrivains. Mais l'existence de cette « technique » ne doit pas nous faire ignorer son ampleur disproportionnée d'un auteur à l'autre. Chez Proust elle est à la base de toute la *Recherche*, alors que chez H.P. Bengescu elle est décelable dans de courtes esquisses qui ne sont même pas de l'étendue de la nouvelle. Toutefois, il s'agit d'une récurrence qui ne saurait passer inaperçue. C'est presque « un motif » - terme musical qui aurait plu à Hortensia - fréquent chez elle et qui pourrait être rapproché plutôt du « signe de la vocation » que sent le Narrateur à certains moments de sa vie. Celui-là même qui le fera écrire son œuvre : obscur dans son enfance, de plus en plus prêt à être saisi pour jaillir en évidence d'apothéose dans *Le temps retrouvé*. Mais il se pourrait que ces « signes » ne soient que des attributs d'un pouvoir (commun aux deux écrivains) de rendre les sensations, d'exprimer l'indicible. Ajoutons, par souci d'objectivité, que les souvenirs d'enfance demeurent une source inépuisable de sensations et de signes précurseurs de vocation artistiques pour nombre de créateurs et de tous temps. Révélateur, nous semble plutôt, dans l'écriture de ces esquisses (petites nouvelles), le fait que la prosatrice parvient, avec les moyens de la maturité, à rendre l'intuition enfantine, en empruntant ainsi « un chemin plus droit vers le réel psychologique » (N. Manolescu) ; plus droit, donc plus court, plus épuré d'épanchements, de lyrisme. Ces modifications (pour qui sait les remarquer), à peine saisissables dans ses écrits premiers, « annoncent la modernité structurelle de la vision épique du cycle *Hallipa* » d'après Nicolaé Manolescu, dans une *Chronique littéraire* de la revue « România literară », VI-e année, n° 14, 1973). En regard de cette affirmation, le critique rapporte la scène où Mini, le jour de sa visite à la propriété de campagne des Hallipa, voyant seulement la peau flétrie du bras de la belle Eléonore, a l'intuition du déclin du destin de cette famille. La scène, rappelons-le, se trouve au début du roman « *Les Vierges échevelées* », le premier du triptyque et qui sera suivi, l'année d'après, par « *Le Concert de Bach* ».

Avec la parution du premier volume du cycle- *Les vierges échevelées*- l'analyse s'affine et l'écrivain Hortensia Papadat-Bengescu devient aussi un « moraliste » dans le sens que G. Ibrăileanu confère à ce terme, comme on l'a déjà vu. Elle qui, un brin pessimiste, se trouvait « des symptômes d'auteur posthume », se montre très reconnaissante à G. Ibrăileanu de l'imposer à l'opinion publique « de la plus lumineuse hauteur » de sa chaire.

Chez la romancière roumaine l'âme/le cœur et ses avatars deviennent le centre de son observation poussée; c'est l'époque qui le veut ! Proust ne faillit-il pas appeler la *Recherche* - *Les intermittences du cœur*? Il est évident que le commentaire du critique roumain y fait référence, puisque l'admiration abonde dans le sens de *l'épique de l'âme* ou *des mondes de l'âme* créés par M. Proust.

Le cœur à concurrence égale avec l'âme comme l'esprit sont des termes clé pour les romanciers du début du siècle. La romancière roumaine y ajoute le corps. Comme si l'esprit recevait une matérialité, devenait une notion quasi concrète et, conséquemment, indiscutable. Le « corps de l'âme » est un concept que Mini, l'alter-ego de notre écrivaine, défend avec ferveur !

H. Broch, auteur de *La mort de Virgile*, insiste dans ses écrits esthétiques sur le fait que le monologue intérieur – que Hortensia pratique à loisir- « apporte des souvenirs et la confusion de sentiments, qui descend jusqu'aux *sentiments corporels* » (*Création littéraire et Connaissance*, Gallimard, 1966, p.284) ce qui nous approche de la perception bengescienne.

La nouveauté de l'écriture va de pair, chez notre romancière, avec un *monde romanesque inhabituel*, inédit, fait de personnages a-typiques qui quittent la voie tracée par la prose qui précédait ; la ville est présente ici avec ses citadins aux mœurs nouvelles dominées par l'attrait de la perversion, les vierges échevelées étaient dans la conception classique, traditionaliste, des filles du péché, alors que les actuelles - celles qui peuplent ce roman - cherchent la faute et la provoquent, elles se hâtent irrésistiblement vers l'émancipation de la femme imposée/supposée par l'époque. Et par la mode, ce qui implique que l'on utilise les voies les plus inattendues pour parvenir, machiavéliquement, à ses buts, *des voies cachées*... Les vierges échevelées, ce sont tout autant Norica alias Mika-Lé que sa demi-sœur, Coca-Aymée ou les Sœurs Persu. L'art de Hortensia consiste à mettre en scène des personnages que la morale condamnait et que l'auteur présente dans leur véritable nature, pratiquant une analyse froide, sans concession. Ajoutons que *l'anormalité*, la maladie sont des éléments nouveaux dans le champ littéraire roumain. La cartographie du phthisique Maxence, les ravages du cancer de Lénora, les palpitations de Dràgànescu, le cardiaque sont révélateurs pour le choix thématique de l'auteur des *Hallipa*.

b) TRANSFERT CULTUREL ET HORIZON D'ATTENTE

Si nous ajoutons à la panoplie critique de Garabet Ibrăileanu l'exhortation du *moderne* Lovinescu nous aurons le cadre complet des composants de l'horizon d'attente du public lecteur roumain à cette époque. C'est, d'ailleurs, sur ces idées que les deux critiques roumains se rejoignent ; Ibrăileanu est ici, sans le vouloir et sans s'en apercevoir, le propagateur de l'idéologie du synchronisme. Pour mieux saisir l'ampleur du « saut historique » réalisé par la création bengescienne dans l'histoire de littérature roumaine un rapide coup d'œil sur la prose roumaine précédant ce moment s'impose. Il permet, également de rendre la radiographie du goût public, plus exactement de l'horizon d'attente du premier public de l'œuvre, en suivant ainsi la leçon de Jauss :

« L'analyse de l'expérience littéraire du lecteur échappera au psychologisme dont elle est menacée si, pour décrire la réception de l'œuvre et l'effet produit par celle-ci, elle constitue l'horizon d'attente de son premier public, c'est-à-dire le système de références objectivement formulables qui, pour chaque oeuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux: l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne. » (Pour une esthétique de la réception, p54).

Le genre romanesque proprement dit est paru en Europe à des endroits et des dates fort éloignés ; si en France c'est au XVI^e siècle avec Rabelais, en Allemagne au XVII^e avec Grimmelshausen, l'est présente un retard par rapport à l'occident, même la Grèce –cet

ancien foyer de culture –ne peut se prévaloir du genre qu'à la fin du XIXe avec Papadiamantis, vers 1882. En Roumanie, si le milieu du XIXe connaît un grand essor de proses d'inspiration nationale (sujets historiques exaltant le sentiment patriotique) sous forme d'esquisses et nouvelles à thématique sociale (en même temps qu'une création « lyrique » ininterrompue qui se manifeste par d'innombrables recueils de poèmes en tous genre comme pour illustrer le célèbre mot de Vasile Alecsandri : « Le roumain est né poète ») on s'accorde qu'entre la nouvelle et ce qui est convenu d'appeler le roman moderne, quelques créations romanesques sont déjà parues avant la fin du siècle. Ainsi :

- vers 1860 : le premier véritable (c'est-à-dire lisible) roman de l'histoire littéraire roumaine, écrit par Nicolae Filimon *Ciocoii vechi si noi / Parvenus anciens et nouveaux* », roman social qui s'essaye aux « types » (ici celui du métayer enrichi, du parvenu social) et présente une société roumaine aux mœurs hybrides puisque encore sous domination ottomane par Phanariotes interposés. Son personnage principal, Dinu Pătourică, est si symptomatique du type du parvenu, qu'il sert d'étalon littéraire, de paramètre négatif (pour définir un genre de comportement) sinon de parangon de vice, de malhonnêteté.

- En 1894 paraît le roman de Ion Slavici, *Mara*, du nom de son héroïne principale, roman traditionaliste qui raconte l'histoire d'une veuve, seule dans la difficulté pour élever ses enfants au prix d'une vie d'efforts soutenus. A noter que la critique moderne voit déjà là « un roman descriptif et psychologique » (Cioculescu) créant des « caractères ». C'est également l'année de parution de *Dan*, du nom du héros principal, roman d'Alexandru Vlahutà, mettant en scène le héros inadapté dans une fiction qui manque d'analyse psychologique approfondie.

- 1906 est l'année qui voit la fin du cycle des *Comănesteni* qui débute par le roman *Viata la tară / La Vie à la campagne* de Duiliu Zamfirescu (en 1894), titre qui en dit long sur l'inspiration des auteurs roumains de l'époque. D. Zamfirescu crée des personnages correspondants autant aux types négatifs, caricaturaux, qu'aux types « positifs », sympathiques, par leur sens du sacrifice, par leur moralité exemplaire qui les situent dans des camps clairement et définitivement opposés. On trouve ici les tous premiers éléments d'analyse psychologique. Il faut reconnaître à D. Zamfirescu qu'au-delà d'un certain schématisme (l'idée naïve selon laquelle le peuple peut être sauvé moralement par les anciennes familles de boyards) il peut encore être lu de nos jours avec intérêt et émerveillement, ne serait-ce que pour ce sens du paysage roumain, pour ses pages, notamment, sur la pleine du Bârăgan, qui a « le charme triste de la solitude roumaine », paysage que l'on retrouvera décrit plus tard par Panaït Istrati. Une traduction faite par G. Bengesco et introuvable aujourd'hui, est parue en France en 1939, aux Éditions des Presses Modernes, sous le titre *Mathieu Damian* emprunté au personnage principal, avec une courte préface de Paul Valéry « de l'Académie Française » dans laquelle il se fait le défenseur des Roumains :

« Tout ce qui tend à restituer la plénitude de la vie des pensées et à nous permettre de ne plus désespérer du développement de la conscience européenne doit donc être signalé et encouragé. Je le souhaite d'autant plus vivement que je voudrais voir la France, dans l'état actuel des choses de l'esprit auquel j'ai fait allusion, prendre à cœur de se faire le refuge central de la liberté des idées et le sanctuaire où le culte de la forme se préserve et se célèbre ».

Il n'est point difficile de s'imaginer le contenu de l'allusion faite par le poète, devenu tribun, en cette année 1939, où « un simple regard sur l'Europe du jour montre aussitôt que la balance du commerce des esprits est loin d'être favorable à l'accroissement intellectuel... Des difficultés et des obstacles de plus d'un genre paralysent la production et la consommation de l'ordre spirituel, et un remarquable parallélisme s'observe entre l'idéal précaire et déplorable de cette économie immatérielle, et le malaise, les troubles, l'instabilité qui règnent dans l'économie proprement dite. » (*passim*, p. VII).

Pour compléter le tableau il nous faudrait prendre en compte, également, cette « photographie » que le critique Ibrăileanu nous fait du moment de la naissance de sa revue, *Viata Românească*/la Vie Roumaine : « En 1906, quand la revue est parue, la situation se présentait ainsi : en haut, une élite sociale qui ne lisait qu'en français ; en bas, un peuple qui ne lisait rien. Ensuite un courant littéraire sans envergure qui transplantait en roumain la littérature française ». Situation à peine exagérée ! Le nombre des titres parus est pourtant remarquable : une centaine de « romans » (plus proches de l'étendue de la nouvelle) rien qu'entre 1890 et 1910 ! Les choses s'étaient sensiblement améliorées quant à la lecture à laquelle s'adonne *le peuple*, après la première guerre. Quelques romanciers roumains originaux commencent à faire le bonheur de toutes les classes sociales par les sujets, le goût et la forme de leurs écrits ; sans que pour autant l'élite perde ses habitudes francophones. Car, entre temps, un « petit réalisme » se manifestait dans une prose claire, capable de satisfaire le goût de la grande masse de lecteurs, aux sujets choisis dans la couche de la bourgeoisie, prose dont l'efficacité (dans le sens de récit sans complications narratives et analyse psychologique trop poussée) devient le signe distinctif des années 20. Le grand moment du roman *Ion* de Liviu Rebreanu marque beaucoup d'écrivains roumains sans toutefois que l'on puisse retrouver chez aucun de ses contemporains ce réalisme fort qui est le sien. Călinescu et Ibrăileanu ont converti ce genre de réalisme qui n'était pas « rebrénien » dans le terme de *balzacianisme* qui n'est pas très adapté non plus ! Ce serait un genre de réalisme pondéré...

En résumé, on distingue, avant la guerre, à côté des romans sociaux des romans sentimentaux qui répondent à l'idéologie « sãmânătoriste » et que l'on peut qualifier de romantiques. Après la guerre, vers les années vingt, les romans réalistes sous l'impulsion donnée par Rebreanu. Leurs auteurs cherchent à traiter des sujets citadins, même si la ville a encore des allures de village. La ville, dans leur optique, est le lieu où périssent les bonnes âmes, la ville corrompt et tue puisque les héros de la plupart de ces romans regrettent d'avoir quitté leur campagne pour la vie citadine qui ne leur convient pas ; c'est ainsi qu'est apparue la typologie des « déracinés ». Sadovăanu en est le plus prolifique géniteur. César Petrescu aussi, surtout en tant qu'auteur de la *Chronique roumaine du XXe siècle*. Autour de 1920 paraissent les véritables romans classiques, ceux de Liviu Rebreanu - écrivain né en 1885 en Transylvanie, où il vit jusqu'à la veille du déclenchement de la Première guerre : *Ion*/ *Jean, le Roumain*, (en 1922), *Râscoala* /*La Révolte* (1932), chef d'œuvre évoquant le monde paysan, véritable fresque sociale inspirée des révoltes paysannes de 1907 mais reprenant aussi des personnages du premier roman que l'auteur transpose en ville (comme le jeune Titu Herdelea, le fils de l'instituteur de campagne, qui veut faire du journalisme dans la capitale roumaine) ; entre temps Rebreanu qui s'est imposé comme un auteur réaliste d'un grand classicisme, a

essayé d'autres formes d'écriture dans *Pàdurea spânzuratilor/ La Forêt des pendus* - tableau de guerre au personnage réel (puisqu'il s'agit du tragique destin de son frère Emil) traitant des problèmes pluriethniques dans l'espace de l'empire austro-hongrois durant la première guerre mondiale, roman d'un drame narré cette fois-ci sur le mode de l'introspection psychologique. Un style classique, rigoureux, (qui ne manque pas de poésie), le traitement heureux des sujets les plus divers, - il écrira *Adam si Eva* (1925) – trame romanesque de grande ampleur fondée sur l'idée de la réincarnation, *Gorila (La Bête immonde)* (1938) inspiré de la vie politique roumaine de l'entre-deux-guerres et même un roman policier *Amândoi (Deux d'un coup)* - font de Liviu Rebreanu (mort en 1944) « le père fondateur » du roman roumain. Il se dispute la célébrité du « plus grand romancier roumain vivant » à cette date avec Mihail Sadoveanu. A la même époque, ce dernier écrit *Hanul Ancutei / L'auberge d'Ancoutza* (1928), *Zodia cancerului sau vremea Ducâi-vodà / A l'époque de Sieur Duca* (1929), *Creanga de aur / Le rameau d'or* (1933) ou la trilogie des *Frères Jderi* (1935-1942) pour ne mentionner que les livres les plus connus parmi la centaine qu'il a écrits ! S'inspirant de l'histoire ou même des légendes et de la mythologie nationale, utilisant une langue archaïsante mais d'une grande souplesse et un ton de conteur plein de saveurs verbales, Sadoveanu est un cas de prosateur illustrant pleinement le concept de « spécificité nationale » (concept inventé par G. Ibrăileanu) qui lui confère une place unique et inconfortable à la fois dans la littérature roumaine puisque trop « local » peut-être pour être du goût d'un public universel (voire européen), comme nous l'avons dit dans les premières lignes de notre présentation.

Tel est le bien trop succinct panorama du roman roumain - qu'il était absolument nécessaire d'esquisser pour offrir à tout le moins une toile de fond générale - à l'époque de la parution des volumes qui forment la trilogie *Hallipa*, œuvre de H. P. Bengescu (quelques dates relatives à la publication des oeuvres appartenant aux romanciers cités dépassent le moment 1927, elles viennent en complément des profils esquissés). Sa prose aux accents « modernistes » et son écriture déconcertante pour l'époque produisent un grand émoi parmi les lettrés roumains, dont certains attendent et espèrent ardemment un renouveau littéraire dans l'aire roumaine. Si le concept d'*horizon d'attente* n'est pas encore formulé dans ces années-là, la notion existe dans les faits et elle est pressentie ici et là. Dans un article aux allures de bilan publié en 1938 à la suite du dernier roman qui se rattache au cycle *Hallipa* sans pour autant en faire partie intégrante – *Racines* - un critique littéraire (qui connut une belle longévité), Serban Cioculescu, constate que le roman roumain d'après la Première Guerre :

« s'est appliqué, sur un rythme très soutenu, à combler les vides d'une longue crise de croissance pour nous mettre à la page de l'esprit occidental. Ici, comme dans d'autres domaines culturels, nous avons brûlé les étapes. Pendant ce temps on finissait de préparer un public pour la littérature narrative de respiration plus large que la nouvelle à laquelle étaient habituées les générations précédentes. »

Et après ce condensé historique, S. Cioculescu analyse le phénomène de réception des oeuvres et l'évolution du rapport créateur-récepteur, qui ressemble fort à la description que l'on pourrait faire de ce que nous connaissons sous le nom d'*horizon d'attente* véhiculé par les recherches de Jauss :

« Dans toute littérature, il y a des écrivains en retard d'une génération, dont l'écriture alimente le goût d'un large public pour les choses connues ; il y en

d'autres, de la plus brûlante actualité, qui « attrapent au vol » les aspirations de goût d'un public différent et, ce qui est tout aussi considérable, en leur donnant une expression cohérente ; il y a, enfin, une élite d'écrivains qui n'ont pas d'écho immédiat, qui préparent la nouvelle sensibilité des futures générations. Dans cette catégorie s'inscrit la production épique de Madame H. Papadat-Bengescu. »

Ce n'est pas tant pour lancer des théories nouvelles que le critique met en relief ces aspects, assez spécifiques à la réception, mais pour en arriver à la nature du succès de H.P.-Bengescu, succès d'estime. En effet, ses lecteurs se recrutent parmi des gens fort cultivés qui ne sont pas heurtés par l'emploi des néologismes et l'utilisation des structures de langue plus proches du français que du roumain, ceux-là mêmes qui baignent dans la culture française. Ils ont lu Proust en français... ou ils en ont entendu parler. Le simple fait de parcourir les articles d'un Ibrăileanu, d'un Anton Holban ou Sebastian peut leur faire croire qu'ils ont une idée correcte de l'œuvre proustienne. Des échos - dans le pire des cas- de cette écriture si « épatante » sont arrivés à eux : ils savent que l'auteur est un grand sensible, un homme de lettres qui a sacrifié sa vie à la littérature, féru d'art – comme les élites roumaines, fréquentant le beau monde, comme rêvent de le faire ces lecteurs aussi, etc. Le subjectivisme et le moralisme trouvent un terrain propice chez les Roumains, plus tournés vers la vie spirituelle, celle du sentiment. (Plus sentimentaux ?) Comme la connaissance de l'œuvre proustienne est souvent loin d'être parfaite pour le grand public, les analogies avec les oeuvres des auteurs autochtones sont, elles aussi, souvent floues. Les cases sont remplies allègrement et approximativement : d'une part la *Recherche*, de l'autre *le cycle Hallipa*. D'un côté, le monde de l'aristocratie parisienne, de l'autre la haute bourgeoisie roumaine ; snobisme là-bas - snobisme ici ; personnages bizarres (de la famille de Charlus) chez Proust, - personnages aux mœurs bizarres (tel Rim, Walter, Mika-Lé ou Coca-Aymée) chez H.P.-Bengescu puisqu'il nous faut des analogies ! Marcel a transposé sa vie, Hortensia a dû faire de même. Si la comparaison nous était permise, on dirait l'interprétation d'une pièce en version adaptée. C'est tout un « montage » mental dans le temps qui est en réalité un transfert culturel.

Pour parfaire le « profil du récepteur », signalons aussi ces témoignages sous forme de commentaires critiques de... la critique française en général, qui nous permettent de comprendre la manière dont cette réception se produit. Ainsi, Perpessicius à propos de son idole, qui fut Sainte-Beuve, se demande, d'une façon rhétorique (puisqu'il suggère que l'interprétation de Sainte-Beuve est celle de tout critique) s'il ne se trahit expressément à travers ses commentaires :

« Parlant de ses héros de cette façon et en soulignant le genre d'aptitudes qu'ils ont, Sainte-Beuve ne se laissait-il pas entrevoir et ne prêtait-t-il pas ces propres attributs qu'il applaudit ici ? [n.s.] La biographie de ce grand moraliste de la critique confirme pleinement cette hypothèse... Qui pourrait nier que dans toutes les préférences qu'opère Sainte-Beuve ne parle le fond-même de son tempérament critique ? » (in Hoffmann ou l'isolement du critique , vol. Mentiuni critique, II).

Perpessicius admet ainsi le côté subjectivité que le jugement de l'historien de la littérature englobe, délibérément ou pas. Il reconnaît aussi, humblement, que ses commentaires sont, en premier lieu, des « témoignages de lecteur », un lecteur « un peu plus avisé », puisqu'il serait « plus ou moins au courant de la production littéraire contemporaine de la

Roumanie ». Dans le cinquième volume de l'œuvre citée, il pousse la modestie jusqu'à nommer ses « mentions » critiques « des exercices d'un goût littéraire en *fonction et en devenir* » (op. cité ; P.396). Cette formule nous laisse supposer que les lectures de l'analyste peuvent évoluer ; le critique-lecteur serait dans ce cas susceptible d'être lui-même un influencé, (puisque « influençable ») et influencer, à son tour, d'autres lecteurs, donc orienter (enseigner ?) le sens des lectures auprès du public.

Des exemples nombreux nous confortent par ailleurs dans l'idée que les critiques nationaux ont assimilé pleinement la matière de la *Recherche du temps perdu* ainsi que la propre réception de cette œuvre dans l'aire française. La lecture attentive des études roumaines de l'époque, écrites en marges de l'œuvre de Hortensia Papadat-Bengescu, révèle des pratiques évidentes de transmission d'une grille d'interprétation. Autrement dit, les critiques inculquent au public la nouvelle lecture qu'il doit faire de cette œuvre, ils lui donnent les éléments qui constitueront le nouvel horizon d'attente. Les commentateurs roumains (le public premier dans le schéma de la réception de l'œuvre considérée) montrent (et démontre) comment cette lecture doit se faire en soulignant le caractère novateur du texte. Ils créent des « lignes de frayage » ou de lisibilité, comme dirait Ph. Hamon (frayer les chemins mais aussi, comme en physiologie, améliorer par le passage répété !) L'idée que l'écriture de notre romancière se distingue clairement de l'écriture de ses prédécesseurs, va se faire petit à petit un chemin dans l'esprit du grand public éduqué par les articles explicatifs parus dans les journaux et revues littéraires. Prenons l'exemple de Serban Cioculescu qui défend l'aspect moderne de l'écriture de H. P.-B. et dit qu'elle est incomparable dans cette sorte de dramatisme* (synonyme de « dramatisation », sans toutefois la connotation d'exagération), « très caractéristique des duels muets, chargé de tension et qui *remplace* les conflits les plus dramatiques du roman traditionnel ». Le chapitre de *Racines* où Nory rend une visite à son ancienne amie, Eléna, pour faire la chasse aux petits secrets, permet au commentateur de mettre en évidence « un mode direct d'analyse qui *remplace* brillamment l'action narrative ». Utiliser le mot « remplace » - que nous avons souligné - deux fois de suite dans un espace typographique relativement réduit (un tiers de page) relève, chez le critique, de la suggestion didactique, au pire d'un lapsus significatif et non d'une inadvertance. On peut y voir un procédé.

Le second facteur *relatif à la forme et à la thématique d'œuvres antérieures dont l'expérience du public présuppose la connaissance* est compris dans le processus de fusion d'horizons que nous pressentons dans cette dynamique de modernisation de l'espace littéraire roumain. Il « présuppose » autant la connaissance de l'œuvre proustienne, qui permettra de faire le transfert d'éléments, que la connaissance des œuvres roumaines qui permet la comparaison et qui a, comme résultat concret, par transfert, la mise en relief de ce qui est perçu comme novateur.

Le premier auteur roumain qui fait véritablement appel à l'horizon d'attente du public est d'ailleurs Camil Petrescu par ses approches de l'authenticité qu'il transforme en concept, de la sincérité de l'écrit et du style. Le public est préparé, lui, à recevoir des proses plus intimes, axées sur le vécu, le moi et toute la stratégie poétique de Camil va abonder dans ce sens, comme on le verra par la suite. Dans ce cas précis il s'agit d'une œuvre qui évoque chez le lecteur « un horizon d'attente marqué par des conventions

relatives au genre, au style, à la forme », comme l'indique Jauss (in *Pour une Herméneutique littéraire*, p. 429).

Le concept dont se sert Jauss ainsi que ses mises en pratique nous ont paru un matériau stimulant pour mieux comprendre le mécanisme de réception dans l'aire roumaine. Ainsi, en adaptant quelque peu les notions véhiculées par Jauss, nous pensons être dans le cas de figure d'une fusion d'horizons : de l'horizon du passé, tacitement présupposé (à la suite de la lecture de Proust et son appropriation par le public roumain) et de l'horizon du présent de Hortensia (auquel le public est préparé à mesure qu'il fait la lecture de la romancière roumaine). Confondre expressément un auteur autochtone avec un auteur français (le cas de l'historiographie littéraire roumaine) - ou les comparer - puisque c'est le terme le plus approprié, c'est reprendre et prolonger un univers littéraire connu (proustien) dans un univers nouvellement créé (bengescien).

Les bâtisseurs de ce comparatisme procèdent à une fusion qui ressemble à une translation géométrique. L'opération du transfert une fois finie, un autre horizon d'attente est prêt qui s'étend au public des lecteurs au sens plus large et pas seulement à celui des critiques littéraires. C'est dans ce nouveau contexte que paraît l'œuvre de Camil Petrescu, puisqu'elle est postérieure à celle de Hortensia P.- Bengescu. A la lumière de cette grille « proustienne » on lira la trilogie *Hallipa* œuvre majeure de H.P.-Bengescu ou *Madame T.* de Camil Petrescu d'un œil transformé ou déformé. Suivons à présent cette « lecture ».

Comme nous le disions plus haut, les éléments déclencheurs de la mise en parallèle de Proust et de H. P. Bengescu sont des thèmes (celui de la maladie, de la musique, du snobisme), un monde romanesque (celui de la bourgeoisie roumaine en lieu et place de la noblesse française, que l'auteur roumain traite sans complaisance, parfois même avec une certaine ironie) présentés dans des récits « novateurs » où l'auteur fait preuve d'expérience personnelle par un dévoilement de soi, récits qui, ensemble, sont perçus comme un moment de rupture par rapport aux écrits antérieurs. L'idée de cycle, de *suite romanesque* n'est pas non plus à exclure dans le processus cherchant de rapprochement entre les deux écrivains.

C'est la minutie avec laquelle Hortensia Papadat-Bengescu décrit la maladie du tuberculeux Maxence (comme elle l'avait fait pour la névrose de Lénora, dans le roman précédent ou pour le cancer dont la même héroïne sera victime dans le roman *La voie cachée*) et les affres du malade qui ont fait dire à beaucoup de critiques roumains que l'on était en présence d'un écrivain d'analyse lucide, froide, voire « clinique », faite à partir d'une distance bien calculée. Et quand on pense à l'analyse détaillée que Marcel Proust fait des gens, lieux et sentiments, on est moins étonné des rapprochements - opérés dans les esprits - entre ces deux écrivains. Tous deux semblent avoir le don qui est propre aux nerveux et aux hypersensibles. Les deux auteurs analysent et s'analysent. Proust le fait sous les traits du Narrateur ou dans les nombreuses lettres qu'il envoyait à ses amis et proches, Hortensia uniquement dans les lettres ou le *Journal*, (pas ouvertement dans ses récits). Son biographe (C. Ciopraga) disait qu'elle s'était plainte d'avoir souffert de toutes les maladies qu'elle prêtait ensuite à ses personnages. Elle utilise des termes cliniques avec une déconcertante aisance ; Marcel a des airs de spécialiste, lui qui - fils et frère de médecin - fut malade toute sa vie. HPB est souvent souffrante, du moins l'avoue-t-elle dans ses lettres. Sous les termes médicaux on décèle chez ces deux écrivains une

connaissance de soi jubilatoire. On peut dire que vue sous cet angle là, la maladie est bénéfique ! Si, d'après les psychanalystes, Proust enfant tombe malade pour punir la mère de son refus du célèbre baiser du soir, cette maladie fera de lui le patient le plus comblé car, comme le remarquera Georges Cattai : « en lui donnant l'occasion d'échapper à la dispersion du monde, la maladie allait permettre à Proust de connaître un temps plus précieux : la durée intérieure (n.s.).

L'immobilité que suppose la maladie, libère le malade des contraintes matérielles et permet à l'esprit une mobilité illimitée. La maladie chez H. P. Bengescu permet l'extase d'un Maxence devant la vie qui est encore capable d'éprouver des sentiments nouveaux (haïr avec délice sa femme et son amant, vivre une délirante amitié amoureuse pour Eléna, etc). La sensibilisation du corps produit une sensibilité extrême, celle de l'esprit. D'où toutes ces subtiles analyses. C'est dans ce sens là que certains médecins se sont permis de parler de « déséquilibre pathologique » ou « d'aliénation poétique » chez des auteurs comme Rimbaud ou Mallarmé. Une sensibilité aiguë qui détache l'Artiste du commun des mortels par la créativité. Il convient de rappeler ici ce que le même G. Cattai disait du Narrateur:

« Ayant compris que sa santé défaillante lui interdisait toute action extérieure, il avait également découvert qu'il n'est point d'aventure véritable hormis celle qui se déroule au-dedans de nous. Il va donc se vouer désormais à la seule poursuite de sa plus secrète identité. Et l'œuvre va créer son créateur – et le dévorer...Mais il savait aussi que la maladie était la chance et l'occasion de son génie » (Proust perdu et retrouvé, p.166)

Si tel fut le cas de Marcel Proust faut-il en déduire que la création est liée à un état physique précaire ? Camil Petrescu a connu la maladie, pas dans la même proportion (si toutefois l'on peut établir une échelle de valeur des maladies) que Marcel Proust et ses romans sont tout aussi riches en détails, il dissèque avec autant de minutie ses personnages ainsi que son moi, par ricochet. Chez Camil Petrescu c'est l'intelligence lucide, le besoin de savoir, qui reprend le rôle d'une sensibilité exacerbée. Hortensia a en commun avec Proust (car il ne faut perdre de vue notre sujet !) ce goût poussé pour la description de la maladie, des malades, des gens compliqués, voire de l'anomalie ; le prince Maxence, le tuberculeux, a le triomphe caché de la victime, le plaisir pervers de la souffrance et de l'analyse de soi, de ses misères les plus intimes. Maxence vit dans un palais que sa femme a aménagé en sanatorium baignant dans la couleur blanche. Dans son journal de guerre, *Le Dragon*, la romancière qui fut, à l'occasion de la première guerre, infirmière, raconte, par l'intermédiaire de Laura, son alter-ego, des scènes inoubliables avec des détails cliniques impressionnants. Lorsqu'on a lu quelques-unes des lettres de Mme Papadat-Bengescu l'on est frappé par les références incessantes à la maladie, tout comme c'est le cas chez Marcel Proust.

Plusieurs romans de H.P.-Bengescu comptent parmi leurs personnages des médecins : le couple Lina-Rim, la femme est gynécologue, le mari est professeur de médecine à l'Université, dans *Le Concert* ; le docteur Walter dans *Les Vierges échevelées*, Caro-Vasilescu dans *Racines*. La romancière semble assez documentée en la matière puisqu'elle n'hésite pas à promener son lecteur dans le cabinet de Lina Rim ou dans celui de Caro, quand ce n'est pas dans le luxueux sanatorium de Walter où va mourir Drăgănescu (cardiaque), le mari légitime d'Eléna. Lénora, la belle épouse de

Walter, meurt d'un cancer qu'elle cache aussi longtemps que possible car il détruit ce qu'elle a de plus précieux : sa féminité. Maxence est tuberculeux. Madona, l'épouse du docteur Caro est s'éteint petit à petit à cause d'une anémie sophistiquée qu'elle tient secrète jusqu'au moment fatidique; dans le même roman – *Racines* - Nory s'imagine que sa demi-sœur étouffe sous les manifestations pathologiques d'une ménopause précoce. On voit bien que la défaillance du corps entraîne celle de l'esprit ; ce désaccord mesure la distance qui sépare le pathologique du psychologique. C'est l'espace qu'occupe notre auteur en une observation jubilatoire doublée d'une analyse clinique. Et c'est encore un signe de modernité de l'écriture et de modernité tout court.

Le processus d'intégration à un courant culturel ou un autre a ses raisons ; nous tâcherons de le rendre saisissable à travers quelques moments de l'histoire littéraire de la Roumanie. A l'occasion de la publication des *Eaux profondes*, un des premiers volumes signés par Hortensia Papadat-Bengescu, un grand critique en a saisi la nouveauté en intitulant sa présentation : « Une idéologie féminine – la nouvelle féminité » (in *Sburătorul / L'Elf*, I-ère année, du 3 mai 1919); il s'agit du théoricien du modernisme roumain, Eugène Lovinescu, heureux de découvrir que, jusque-là : « aucun écrivain roumain n'a donné une analyse aussi incisive de l'amour avec toutes ses perturbations d'ordre physiologique ou psychologique », car « au milieu d'une littérature rituelle de l'amour soupiré plutôt qu'affirmé, la littérature de notre écrivaine, païenne jusqu'à l'impudique et incisive jusqu'au déchirement – campe son originalité ». Nous avons souligné « originalité », « perturbations » qui, ajoutés à d'autres « dérèglements » pathologiques propres aux personnages créés par Hortensia, apporteront du poids à quelque jugement « proustien ». Marcel Proust devient un terme de comparaison alléchant pour les critiques et un modèle, dans un sens large, pour les écrivains. Ses plus fervents admirateurs sont les écrivains : Camil Petrescu, Anton Holban, Mihaïl Sebastian.

c) DU BIOGRAPHIQUE AU FICTIF

S'il est unanimement reconnu que tout auteur se sert dans sa création d'éléments biographiques, il est tout aussi certain que cela ne suppose pas que le créateur ait un vécu toujours exceptionnel. Le « vécu littéraire » réside parfois dans le simple fait de savoir regarder, observer, de se voir et de se connaître, au mieux de se comprendre. A un commentateur qui l'interrogea sur la nouvelle objectivité de sa création, la romancière répondit: « Vous me poussez à faire une confession : je suis très réceptive aux confidences des autres et en même temps j'enferme ces confidences dans des tiroirs hermétiques. C'est pourquoi jamais je n'écris des choses vues ou entendues ». On n'a effectivement identifié dans les personnages de H.P.-Bengescu pas une seule personne ayant réellement existé, et lorsque les commentateurs (à la recherche de substitutions proustiennes) ont trouvé chez Marcian, le musicien du *Concert de Bach*, les traits de Georges Enesco, la romancière s'est montrée étonnée et heureuse, à la fois, par la remarque. Est-ce pour mieux feindre l'étonnement ou parce qu'elle était fière, tout simplement, de constater qu'elle avait réussi à créer un personnage si vraisemblable qu'il était transposable dans la peau d'une personne réelle ?

En tant que créateur, Hortensia P.-Bengescu déclare qu'elle connaît l'unité et le dédoublement : « avec chaque moment de mon existence je vis mon existence artistique

– pourtant personne n’a isolé d’une façon aussi absolue le moi artistique de l’existence quotidienne. Même pendant les instants de grande identification, un instinct fait abriter en moi, soigneusement, les deux conflits inséparables », et elle ajoute qu’elle a toujours vécu avec la conviction qu’elle avait « *une existence plus ample que le concret* » ! Une existence imaginée. Il est tentant, à première vue, de rapprocher ses remarques de la séparation du moi biographique et du moi du Narrateur dont la critique proustienne a tant parlé. Mais en tout état de cause, Hortensia manque d’expérience commune, elle a la nostalgie d’un vécu inaccessible qu’elle avoue par son fameux *J’ai un immense déficit d’expérience*. Une frustration qu’elle ressent dans l’absolu. Elle aspirait, jeune fille, au monde riche du savoir. Elle continuera toute sa vie à s’instruire, à apprendre (« j’ai appris l’italien, comme j’ai appris l’anglais : parce que ça me plaisait »). Malgré l’incompréhension de son mari et le vide d’intellectualité des milieux où elle mène sa vie d’épouse de magistrat, elle réussit à se préserver. La nostalgie qui l’habite, l’aspiration vers un idéal spirituel lui procure la force de créer ces univers imaginaires, aussi vrais que la vie, que sont ses romans. C’est tout le contraire de Proust à qui l’on a même reproché de trop fréquenter le monde, la société. Ce n’est que plus tard que l’on a compris qu’il s’agissait d’une façon d’exploiter littérairement la Vie.

Les deux auteurs, en revanche, savaient regarder la vie avec des yeux doués de mémoire interprétative. « Je n’ai fait que regarder la vie - disait Hortensia - mais j’ai appris à regarder dans ses précipices » (*Journal*). Sous l’emprise du sentiment de son « déficit d’existence », Hortensia Papadat-Bengescu agrandit le moindre événement, revient sur lui par des allusions, le circonscrit dans une démarche analytique qui lui est propre. Proust aussi s’attarde sur tel ou tel événement qui nourrit son texte en l’enrichissant de significations révélatrices pour la suite de son récit. L’un et l’autre procèdent à l’analyse poussée à ses limites. La romancière roumaine va au-delà des apparences qui, « disloquées, laissent apparaître les surprises » comme le remarque C. Ciopraga qui pense qu’ainsi, derrière chaque personnage, derrière chaque portrait, on trouve son fantôme secret, « une double vie », (comme on pourrait le dire de Charlus ou d’Odette de Crécy). C’était, pour Hortensia, exactement ce que l’on attendait d’elle ; rappelons-nous la subtile exhortation de Lovinescu : « Elle nous donnera sûrement le roman d’analyse féminine entraperçu d’ores et déjà, façonné dans une véritable langue roumaine que nous lui souhaitons de tout cœur et qu’elle mérite vraiment pour toutes ses qualités raffinées de pensée et de sensibilité et qui lui confère dès à présent, une place unique de «splendide isolement dans notre littérature»! *Le splendide isolement* - terme qui se réfère à l’Angleterre du XIXe siècle - doit être compris ici comme une allusion au statut de femme de lettres, ainsi qu’à l’originalité de son écriture à laquelle Lovinescu reprochait la mauvaise utilisation de la langue maternelle tout comme l’abondance des néologismes venant du français (faciles à remarquer dans la version française du *Concert de Bach* où ils apparaissent en italiques). C’est un écrivain qui possédait le français au point de faire ses débuts par des articles et des poésies directement écrits dans cet idiome ! Francophile et francophone, elle est tentée par l’emploi du néologisme dans une langue qui accepte les emprunts linguistiques et se laisse modeler comme aucune autre langue latine. Et pour en finir avec cette parenthèse, nous nous permettons de signaler que le même critique, Eugène Lovinescu, appréciait, des années plus tard, le style du *Concert* dans ces termes : [HPB] « a libéré la langue des cadres d’une conception archaïsante qui

avait son idéal dans le passé, en se dirigeant franchement sur la voie de la modernisation, celle du choix du néologisme, choix dicté par des raisons nationales et esthétiques. »

A côté de cet isolement-là, il y en a un autre, plus concret, nécessaire à l'élaboration de l'œuvre, que, par un syntagme quelque peu désuet, on appelle la tour d'ivoire, l'isolement que l'écrivain s'impose, comme Proust (qui, les dernières années de sa vie, ne sortait presque plus, s'enfermant dans sa fameuse chambre calfeutrée de liège pour écrire) ou l'indispensable isolement dont parle Hortensia dans son journal : « Ceux qui ne connaissent pas le goût de l'isolement, ne connaissent pas non plus le prix d'une ambiance, le besoin d'un murmure propice au travail qui animent comme le font les applaudissements rythmiques et les exclamations qui accompagnent l'élan ascendant du danseur ». Quelques esprits méchants auraient interprété de manière plus terre à terre cet « isolement », en le rapportant au fait que pendant les séances du cénacle dominical chez Lovinescu où les femmes avaient pris l'habitude de se grouper d'un côté et les hommes de l'autre, Madame H.P.- Bengescu ne se mettait jamais parmi les autres dames, mais bien à part ! Dans son journal (qui existe sous forme de fragments publiés par Camil Baltazar dans le volume *Contemporan cu ei / Mes contemporains*, en 1962) la romancière roumaine détaille son travail en trois étapes : incubation, méditation, vive contraction (c'est la mère de quatre enfants qui parle !) :

« J'écris mentalement. Ensuite je ne fais que transcrire, asseoir, habiller avec des mots, des formes, des voiles... Au début, je vois tout comme dans du brouillard et puis, de plus en plus clairement et lorsque l'image arrive dans la lentille de précision, cela commence à s'animer, à s'é mouvoir, à rire, à pleurer, à parler. »

Apparemment sa technique ne diffère point de celle d'un auteur classique, omniscient ! Confiante dans son intuition, elle ne calcule pas l'atmosphère d'une narration, d'un lieu : elle « la sens » ! L'écrivain doit réunir en lui, d'après notre créatrice, deux éléments antithétiques : *tranquillité et frémissement*. La tranquillité génère la lucidité ; le frémissement est provoqué par *les ressorts profonds* - un de ses termes favoris, sinon fétiches. Les premiers temps de sa création, elle confessait dans une lettre adressée à Ibrăileanu (du 5 janvier 1914) qu'elle n'écrit que lorsque « le matériau de la narration a baigné dans les eaux de mon âme » [n.s.] et que « tout comme il y a des presbytes, des myopes, moi j'ai cette infirmité qui consiste à glisser sur la surface concrète des choses, des sujets, des contours, de ne m'arrêter que sur leur ressort profond ». Son œil est construit « du point de vue physiologique de façon à ne pas voir l'écorce de l'arbre, mais à passer à travers, comme à travers une vitre pour arriver à son essence ». On se plaît à souligner ici « la richesse du verbe *voir* » qui - selon l'heureuse formule de J-Y. Debreuille parlant de la poésie de P. Eluard - « est d'ailleurs la répercussion d'une exigence » (*Eluard ou le pouvoir du mot*, Nizet, Paris, 1977, p. 140).

L'essence des choses est assimilée aux *ressorts profonds* chez Hortensia (parfois *profond* est remplacé par *obscur*, au sens d'inexplicable). Si on ajoute à ces aveux celui de la volupté éprouvée à *disséquer ces ressorts* ou l'ambition de rendre *le corps des âmes*, on sera en droit de comprendre comment les théoriciens de la littérature (roumaine) l'ont unanimement intronisée comme : *auteur de littérature des profondeurs* ...qui est à mettre en relation éclairante avec ce que Garabet Ibrăileanu appelait « scaphandrisme » ! Allusion aussi à une de ses esquisses (*Scafandria*) dans laquelle,

plus tard, Viola Vancea, dans son excellent outil de recherche consacré à notre créatrice, a vu la métaphore de sa technique analytique (in : *HPB interprétée par...*)

Grâce à ses lettres, Hortensia nous permet une meilleure compréhension de l'acte de création puisqu'elle s'y dévoile à plaisir. Dans la monographie qu'il lui consacre, C. Ciopraga les compare, quant à leur valeur de document littéraire relatif à la gestation et à la naissance de l'œuvre au journal qu'André Gide rédigea pour *Les Faux monnayeurs* (*idem*, p. 53). Il n'est pas interdit d'établir certaines analogies entre Hortensia Papadat-Bengescu et Marcel Proust même sur l'activité épistolaire, à condition d'accepter le déséquilibre entre les vingt et un tomes de la *Correspondance de Marcel Proust* avec ses amis ou sa famille et la (petite) quantité de lettres et autres confessions que nous avons héritées de la romancière roumaine. Dans un sens comme dans l'autre, la lettre reste un acte d'écriture plus intime, un acte à valeur *confessive*, d'où son exploitation à buts interprétatifs (voire les innombrables commentaires de la création proustienne par le biais du « biographique »). Plus retenue, Hortensia laisse échapper toutefois quelques aveux qui sont autant de révélations pour ses analystes frustrés qui puise là des arguments précieux pour forger une intention esthétique (faute d'un véritable programme). Mais on ne peut pas élever le « biographique » de la romancière roumaine à la hauteur de cette transformation prismatique du vécu propre à Marcel Proust.

d) FUSION D'HORIZONS ET MODERNITE

Le premier quart du XXe siècle littéraire roumain se caractérise-on l'a vu- par des écrits globalement traditionalistes (inspiration historique, ou rurale, mettant en scène des conflits sociaux), la majorité des auteurs se réclamant des courants « poporaniste » ou « sàmàtorist » dont les noms en disent long sur la nature de la création qu'ils préconisaient (« sàmàtor » signifiant « semeur » et « popor », voulant dire « peuple »). Un grand homme de culture, historien, critique littéraire, un intellectuel dans le sens le plus plein du mot, Nicolaé Iorga (qui, par ses opinions politiques attisa la haine des légionnaires - l'extrême droite roumaine- dont il fut la victime) qui fut le mentor du courant « Sàmàtorul » est représentatif de l'idéologie culturelle qui précède « la venue » du moment H. P-Bengescu, au pôle opposé. Eugène Lovinescu, le mentor de « Sburàtorul », s'engage dans une véritable polémique avec Iorga, s'attaque, dans la foulée, à Ibràilèanu et au « poporanisme » - le courant soutenu par ce dernier- (qui s'opposait, lui aussi à Iorga jugé trop conservateur):

“De par la nature sociale de notre peuple, la littérature roumaine esthétique a été, en grande partie, une dérivation de l'esprit de la littérature populaire; de par l'origine rurale de nombreux de nos écrivains, il est normal que cet esprit se maintienne jusqu'à nos jours. Mais, comme sous l'influence implacable du synchronisme contemporain les transformations du dernier siècle ont été incomparablement plus importantes que les précédentes, la littérature ne pouvait pas ne pas en tenir compte; le courant “poporan” qui fut le bienvenu au début de notre littérature qu'il a aidée pour sa création esthétique et surtout pour fixer une langue qui était encore hésitante, ne peut plus à présent être le seul point d'appui d'une littérature évoluée, entraînée dans l'interdépendance des littératures européennes.

Mais *interdépendance ne veut pas dire internationalisation*: nous fait remarquer le

en vertu de la loi du droit d'auteur.

critique. Car « par l'élaboration à partir d'une sensibilité déterminée, en partie par l'hérédité, en partie par l'atmosphère morale de son milieu, et dans un matériau verbal d'une résonance spirituelle spécifique - toute littérature ne peut être que nationale. » Le reproche majeur qu'il fait à son célèbre confrère est que :

« Monsieur Iorga écrivait bien en 1905: la littérature doit affirmer l'âme d'un peuple dans des formes qui correspondent à la culture de son temps - c'est à dire exactement ce que n'a pas fait la littérature sàmàtòriste : au lieu de veiller à la synchronisation de la littérature avec l'esprit du temps et avec la phase d'évolution de notre culture, M. Iorga n'a fait que revaloriser l'ancienne idéologie qui prônait le contact permanent entre notre littérature et l'esprit populaire et a fait ainsi retarder le processus naturel de l'évolution de la littérature roumaine qui est celui de l'esprit populaire vers la différenciation, processus qui a pris fin en France, par exemple, depuis plus de quatre siècles. » (in "Scrieri", vol. 4, chapitre II, Éditions Minerva, Bucuresti, 1973).

Cette "différenciation" est expliquée dès les premières lignes de l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, le premier des six volumes projetés et consacrés à *L'Évolution de l'idéologie littéraire*: "Expression plus ou moins réalisée d'un style, toute oeuvre d'art est appréciée pour son effort de différenciation par rapport au style du passé et pour son apport à la fixation de la sensibilité actuelle." Le critique souligne que la différenciation ne remplace ni l'art, ni le talent. " À côté de l'élément mobile et évolutif, il existe un minimum de conditions dictées par l'expérience du passé et par le consensus des gens de goût" ajoute-t-il. Dans le chapitre XXVI de cet ouvrage, relatif au "mouvement moderniste comme résultant du synchronisme", Eugène Lovinescu est tenté de définir ce premier comme né du contact avec les littératures occidentales : "En rejetant le caractère agressif et exclusif que l'on sous-entend d'habitude dans le terme d' « imitation », on pourrait définir le mouvement moderniste comme un mouvement résultant du contact vivant avec la littérature française plus récente, celle d'après 1880 » (*passim*, p.548). Selon l'historien littéraire, qui était, par formation, professeur de lettres classiques, (métier qu'il exerça toute sa vie, à côté de son activité de critique), les mouvements littéraires naissent d'une tendance commune de réaction aux formes d'art anciennes, vieillottes. « La future formule prend vie au terme d'une élaboration lente et obscure, qui ne se cristallisera dans une conscience de soi que bien plus tard. »

Lovinescu réalise ici une approche du processus de réception, car on trouve dans ces lignes l'idée *d'évolution de goût, de familiarisation avec de nouvelles formes littéraires qui influent inconsciemment sur l'esprit du lecteur*. On remarque aussi le sens que le critique veut imprimer au terme d'influence ; ses accusations semblent bien fondées : ainsi à propos de la « poésie moderniste », contemporaine avec le courant « sàmàtòrist » *voisinage* qui la condamne à mener « une existence obscure et précaire sous l'accusation méprisante de simple littérature d'imitation. Nous avons montré largement, au cours de cet ouvrage, que ce caractère d'imitation, ou pour mieux dire d'influence[n.s.], n'est pas plus spécifique à cette poésie qu'aux autres, même traditionalistes (...) mais qu'elle est la seule à répondre à notre sensibilité esthétique » (*idem*, p.687).

Au terme de ce passage en revue des opinions émises par la réception roumaine, on peut avancer l'idée que certains critiques nationaux, au courant de la prose qui s'écrivait

alors sur les bords de la Seine, ont été heureux de trouver et de prouver, que la modernité poussait aussi au pied des Carpates ! Et qu'il considère ces créateurs autochtones comme étant de la lignée de Proust, la raison en est plus que simple : le nom du Narrateur est le plus « percutant », c'est celui qui résonne le plus fort à cette époque ; il est un sésame pour les Lettres européennes ! Son œuvre a irradié jusque dans cette partie éloignée de la latinité et a pénétré dans l'esprit public roumain. Grâce aux intermédiaires, *La Recherche* est acceptée (par le grand public des lecteurs) comme représentant un nouveau canon littéraire. Lorsque l'œuvre de Hortensia P.Bengescu paraîtra, elle sera lue- à son tour- avec de nouvelles « lunettes » ! Or, la connaissance des éléments qui forment le « proustianisme » (terme érigé en concept par la critique autochtone roumaine) permet au public lecteur la reconnaissance de caractères semblables à ceux de l'œuvre proustienne dans la nouvelle œuvre, nationale, cette fois.

Si de Proust ne la rapproche, essentiellement, comme on pourrait croire, que le monde décrit et la préférence pour l'analyse, on pourrait conclure rapidement - s'il faut à tout prix placer la romancière roumaine dans une grille française - qu'elle serait *une sorte de Paul Bourget* (1852-1935), avec lequel elle aurait en commun ce goût pour l'art, pour les personnages frottés de culture, pour le type de dilettante que l'on peut déceler ici ou là dans les écrits de Hortensia, etc. Dans *Les vierges échevelées*, Hortensia Papadat-Bengescu fait elle-même une allusion à Paul Bourget, ce qui amène un critique comme Tudor Vianu à comparer « le mode analytique » de la romancière roumaine à celui de l'écrivain français :

« Ce mode ne ressemble naturellement pas à la manière de Bourget. Froid, par l'exigence d'une certaine tenue intime, ce mode reste en réalité animé par la chaleur d'un tempérament passionné. Scientifique – sa science est métaphysique. » (T. Vianu in « Sburătorul »-1920, article reproduit dans ses Oeuvres, vol.3, p.54, Éditions Minera, Bucaresti, 1973).

Avec l'avantage du temps, nous pourrions nous demander (d'une façon rhétorique!) si Paul Bourget a fait beaucoup d'émules (en France ou ailleurs) ? Et qui lit encore de nos jours Paul Bourget ? Alors que Hortensia Papadat-Bengescu reste un écrivain actuel dans son pays, et cette résistance victorieuse sur le temps s'explique par la qualité de sa prose ainsi que par une modernité de style qui facilite encore et toujours la réception du public des lecteurs.

Hortensia Papadat-Bengescu a probablement lu les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, elle qui était si avide de nouveautés culturelles ; l'esprit d'analyse que l'auteur relève chez Stendhal devait la consolider dans sa propre démarche. Non seulement Bourget écrit des romans psychologiques, mais il théorise même la psychologie ; de plus, il précède chronologiquement Marcel Proust, ce qui nous permet d'imaginer qu'il est connu de l'intelligentsia roumaine, en particulier. L'agacement d'un écrivain roumain (D. Zamfirescu) à la fin du XIXe siècle devant l'engouement pour le « psychologisme », confirme le rayonnement des écrits de Bourget dans l'espace roumain.

Les dernières décennies du XIXe siècle se caractérisent, rappelons-le, par un développement de la psychologie expérimentale (voire Michel Raimond *La crise du roman*, Librairie José Corti, Paris, 1966) et dont les intellectuels roumains sont informés

puisqu'environ, autour de 1898-1899, un échange d'idées a lieu entre le critique Titu Maiorescu et le prosateur Duiliu Zamfirescu. Ce dernier affirme qu'après avoir lu *Le Disciple* (roman de P. Bourget paru en 1889), il s'est décidé à ne plus jamais faire de psychologie ! Un brin excessif, il se demande ce qu'est, finalement, la psychologie et il répond: une parole en l'air... puisqu'en « tout bon roman doit être psychologique » ! L'analyse psychologique est donc dans l'air du temps...et dans les esprits des Roumains éclairés. Parmi les romans précédant l'arrivée du cycle *Hallipa*, nous en avons bien remarqué qui faisaient appel à l'analyse. Il semblerait que tout écart par rapport à une conduite « normale » soit taxé de psychologique, comme nous laisse deviner la définition qu'en fait Albert Thibaudet en 1938) : « Le romanesque psychologique apparaît lorsque les sentiments et les actions des personnages font éclater et font démentir tous les cadres préconçus dans lesquels le lecteur pouvait les prévoir, et aussi dans lesquels ils pouvaient, le moment d'auparavant, se prévoir eux-mêmes » (dans *Réflexions sur le Roman*, Gallimard, NRF, p.214).

Le lecteur habitué aux canons littéraires bien précis- ceux qu'impliquait la production de romans traditionnels - prend connaissance d'une diversité qui petit à petit provoque chez lui un changement de goût ; on assiste donc à une formation, à une éducation du goût littéraire. A un changement de langue ; la langue de H.P -Bengescu est actuelle, moderne, car elle répond aux besoins de l'analyse. C'est une langue *analytique* qui s'adapte à son nouvel objet.

Il s'agit d'une évolution au bout de laquelle se profilent de nouveaux canons littéraires. Les historiens littéraires (critiques, commentateurs, parfois les écrivains eux-mêmes par leurs déclarations publiques) ont conditionné le public des lecteurs. En influant sur leurs esprits, ils les ont mis en condition : à présent – c'est à dire lorsque le nouvel horizon d'attente a requis tous ces éléments - les lecteurs sont prêts à recevoir une prose nouvelle de par sa forme et son fond.

Il nous semble avoir suffisamment insisté sur le rôle des médiateurs qui sont, en clair, ceux qui agissent dans le sens des transferts culturels: la personnalité des « mentors » tels que Ibrăileanu ou Lovinescu, des revues littéraires, des gens de lettres connaissant Proust directement ou par personne interposée et qui pratiquent une véritable activité de « propagande » de l'œuvre proustienne, par admiration débordante (Anton Holban, Mihail Sebastian). Vers 1928, Mihail Sebastian écrivait :

« Le roman de Marcel Proust, par sa seule présence parmi nous, entraîne une atmosphère intellectuelle spécifique et détermine l'écriture contemporaine à partir d'une position de tutelle... La littérature des dernières années respire dans l'atmosphère de l'œuvre de PROUST et l'implique... Jusqu'à présent, l'on n'a puisé à cet enseignement que de façon inorganisée, accidentelle et sans une spécialisation suffisante. Proust est assimilé par les écrivains nouveaux de manière inconsciente et utilisé de même. »

C'est à croire qu'il regrette qu'à cette date il n'y ait pas eu plus d'auteurs roumains et qui s'inspirent plus fidèlement de Proust ! A la même époque, Sebastian lui-même ne se nourrit que d'œuvres proustiennes. Il avoue que vers 1922-1923 Proust « avait remplacé dans mes préoccupations toutes les passions possibles » déclaration qui fait de lui un parfait catalyseur dans le processus invoqué, ou d'intermédiaire dans un processus du passage de l'ancien vers le nouveau qu'implique toute dynamique de modernisation.

Les analogies et autres comparaisons avec Proust se multipliant, la romancière roumaine s'est sentie peut-être le devoir de s'approcher de la *Recherche* et- chose étonnante de la part d'une femme si cultivée et si prompte à se nourrir de nouveautés- elle s'arrête à la lecture du deuxième tome (d'après C. Ciopraga). Un de ses commentateurs (Serban Cioculescu) pensait que finalement, elle s'était décidée à appliquer des procédés « proustiens » (le souvenir sur le mode de l'introspection) dans *Racines* (le roman écrit dix années après *Le Concert*). Dans ce dernier livre (elle en écrira ensuite un autre, *L'Étrangère*, dont le manuscrit s'est perdu) l'auteur poursuit l'histoire de quelques personnages du *Concert* (car les sagas sont augoût de l'époque), comme Eléna, qui, laissant son fils en Suisse à la charge de Marcian, retourne remettre de l'ordre dans ses affaires après la mort de son mari, Dràgànescu, dont elle était en train de divorcer. Mais - par goût de l'organisation ou par remords d'avoir tout quitté pour son grand musicien - elle fait venir son enfant, adolescent maladif et instable, dans la propriété familiale avec l'intention de lui apprendre à devenir le futur maître de leur fortune ; Ghighi (c'est le nom de l'adolescent) vit un drame dont personne ne se rend compte, même pas Marcian, le seul être auquel l'enfant s'était attaché, et finit par mettre fin à ses jours. Dans d'autres épisodes, le lecteur familier du cycle *Hallipa* retrouve l'incontournable Licà, dans l'éternel rôle de jeune premier, malgré ses cinquante ans. Cependant, le personnage principal est celui de Nory, la sympathique féministe du *Concert*, où elle courait d'une maison à une autre, colportait les nouvelles- liant narratif plus que personnage accompli. On découvre cette fois-ci qu'elle peut être un véritable personnage sinon une personne, (un peu) amoureuse, même jalouse, et qu'avec l'âge elle devient plus humaine en tant que femme, mais aussi en tant qu'entité romanesque ;l'auteur a réussi à la rendre moins livresque, plus véridique. Le personnage de Nory est si particulier, si différent des autres femmes qui peuplent le cycle *Hallipa* - il faut le reconnaître - qu'il doit avoir du mal à se faire accepter par un critique comme Basile Mountéano. Ainsi trouve-t-il, dans son *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, que la société présentée par HP-B est le produit synthétique d'une fiction abstraite « singulièrement dénuée de vie » ! Est-ce que notre critique ne serait pas trop imprégnée de civilisation française pour pouvoir avoir une vue objective des réalités roumaines ? En 1938, peu après la parution de l'ouvrage de B. Mountéano, et immédiatement après la parution des *Racines*, un jeune (à ce moment-là !) critique hardi du nom de Serban Cioculescu entreprend une analyse détaillée de la dernière création de HP-B. Minutieuse et pénétrante, sa critique contient quelques idées dignes d'être mentionnées ici : « La bourgeoisie de H.P.-Bengescu est composée d'éléments parfaitement plausibles que nous pouvons, tous, rencontrer, assez souvent.» Nous trouvons ainsi, déclare le critique, dans le pays, « des constellations de familles roumaines apparues comme des satellites sur l'orbite de la civilisation française. Ce serait une erreur de croire que cela n'est qu'un phénomène d'imitation automatique sans conséquence : il a produit des entailles profondes sur le corps de la grande bourgeoisie roumaine qui ont laissé des traces pendant de longues générations. » Évidemment, reconnaît le commentateur, les personnages du cycle *Hallipa* surprennent le lecteur des romans traditionnels et traditionalistes justement par « la curieuse faune humaine ». Un bon observateur de mœurs, donc un bon écrivain, doit obligatoirement «enregistrer des phénomènes que la morale laïque ou religieuse condamne » et les analyser. « La pathologie de la vie morale, en littérature, est un des secteurs les plus

importants du roman moderne ». Avec beaucoup de discernement, S. Cioculescu souligne le fait que :

« La critique traditionnelle s'élève contre ces choses-là et recommande, avec une force excessive dont elle n'a pas conscience, la santé morale à tout prix, ainsi que de beaux sentiments et de beaux faits. Nous avouons, à notre tour que l'abus clinique nous semble intolérable dans un roman mais uniquement lorsqu'il résulte d'un effort de conformité au goût du public et s'il n'a pas les qualités qui légitiment l'analyse psychopathologique ».

Plus loin, le critique insiste sur une autre qualité caractéristique de la création de notre romancière :

« Il y a dans toute son œuvre un refus de la vulgarité, une répulsion pour le phénomène social comportant des compromis, des transactions, des promiscuités. Là aussi nous pouvons relever des implications, des essences, des significations informulées, en une parfaite harmonie avec le style froid de l'auteur. Ses attitudes ne sont précisées nulle part, de sorte que sa présence n'est jamais trahie ; un art qui ne veut absolument pas nous solliciter par le biais d'aveux charmeurs, aguichants, pour arracher notre adhésion ou notre sympathie. » (extrait de l'article publié dans la « Revista Fundatiilor regale, numéro :11 du 1er novembre 1938 et repris dans Aspecte literare contemporane, Bucarest, Éditions Minerva, 1972, p.635-637).

Une incursion dans la réception roumaine de l'époque permet de relever le besoin manifeste d'analyse intime ou de psychologie appliquée qu'ont à présent, les lecteurs de romans. La preuve en est ce constat que Pompiliu Constantinescu faisait en 1926:

« Dans son évolution vers une suprématie presque accomplie, notre roman a dû lutter contre deux grands obstacles : le document pittoresque qui enregistre purement et simplement, et le lyrisme qui marquait, le plus souvent, une tendance vers le plaidoyer social quand ce n'était pas, carrément, l'aveu direct d'une absence de création objective. De Filimon - peintre coloré et audacieux de la société phanariote, mais écrivain maladroit et embrouillé dans les fils stéréotypés d'un romantisme au goût de son époque – en passant par le lyrisme de M. Sadoveanu, retiré dans le passé et dans l'évocation de la nature tout comme dans son naturalisme fragmenté, dans l'épisodique dépourvu d'analyse intérieure - en passant encore par l'agressive tendance au rudimentaire psychologique de Vlahutà et jusqu'à cette sereine image de la vie présentée par l'œuvre de Duiliu Zamfirescu, le roman roumain demeure encore une énigme ».

D'autres auteurs, comme Slavici ou Agârbiceanu, n'échappent pas au jugement sévère du critique qui leur reproche « leur intrigue lourde, leur psychologie superficielle, naïve ou conventionnelle (qui) étouffent la véritable création sous un moralisme optimiste ou maussade ». Avec leur: « paysage local et l'horizon limité des personnages, ils constituent la flore régionaliste du genre ; dans une zone analogue se retrouve la littérature à thèses de Sandu-Aldea, avec ses *Deux lignées* ou la récente esquisse de roman *Voica* de M-elle Henriette Stahl. » (*Problèmes du roman*, in Sburătorul, déc. 1926).

Pompiliu Constantinescu, l'auteur de cette étude sur le roman roumain, laisse transparaître son mépris pour tout ce qui précède le moment *Hallipa*; le seul qui a droit à son admiration pour ses qualités de véritable romancier est Liviu Rebreanu. Ces qualités

de grand prosateur en font un "intouchable", à juste raison. Le cycle que H.P.-Bengescu vient d'inaugurer par *Les Vierges échevelées* et le *Concert* permet à notre critique d'exprimer son enthousiasme bien dosé !

« La littérature de Mme Hortensia Papadat-Bengescu, saturée par l'analyse d'un lyrisme prodigieux en sensations et complexe de par son intellectualité, procédant par élimination et évolution, s'est organisée à travers *Les vierges échevelées* et surtout le *Concert de Bach* en une vision épique d'une dissection subtile par son raffinement, intellectualisée par le matériau et jamais égalée encore sur ce point. »

La note finale d'espoir repose sur la confiance dans la création future et la *dextérité technique* des romanciers roumains. En 1930, le même critique enregistrait avec satisfaction (dans la revue *Vremea/Le Temps*) la parution du premier roman de Camil Petrescu, *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, moment qu'il qualifie « d'affirmation totale d'un écrivain avec des moyens révélateurs ». Les nouvelles formes narratives venaient d'être acceptées.

3. CONVERGENCE ET DIVERGENCE DANS L'ANALOGIE

Comme nous avons pu le constater des analogies sont décelables à plusieurs niveaux entre l'œuvre proustienne et celle de la romancière roumaine et les critiques roumains ne se sont pas privés d'en faire. Le déclencheur de ces mises en parallèle doit être cherché dans le fait de la nouveauté, de l'originalité de l'écriture de l'un comme de l'autre. Nouveauté en tant que rupture culturelle. L'écrivain français s'est exprimé d'une façon surprenante, comme on ne l'avait pas fait auparavant. André Gide ne refusa-t-il pas de publier le manuscrit de Proust sous le prétexte, justement, d'une écriture déconcertante ? (cf. le *Journal* de Gide). Gide, tout comme les autres éditeurs contactés par l'écrivain qui finit par publier son premier volume de la *Recherche* à compte d'auteur chez Grasset. Ce qui est sûr c'est qu'il y aura avec Proust un « avant » et un « après ».

Il faut ajouter que du fait de la *nouveauté* d'écriture, ces deux écrivains ne sont pas facilement classables dans un courant littéraire antérieur, connu. Ils surprennent, étonnent, interpellent. Leur œuvre oblige la critique à réviser ses théories et, implicitement, à prendre une attitude par rapport au nouveau genre qu'elle crée. Dans la très classique - désormais - étude *Marcel Proust romancier*, Maurice Bardèche nous dit d'emblée que l'originalité de l'écrivain français ne consiste pas dans un « progrès » par rapport à l'art du roman à la fin du XIXe siècle, son œuvre est « autre chose » que ce qu'on appelait à cette date un roman. Le fait que les deux écrivains aient vécu tous deux à la charnière de deux siècles expliquerait peut-être le changement de forme littéraire et de significations nouvelles quant à la conception et à la création de l'œuvre.

Comme l'auteur de la *Recherche*, Hortensia pratique une écriture nouvelle dans le paysage littéraire roumain, résolument moderne, peut-être même choquante, pour le public lecteur consommateur de littérature traditionnelle, la seule qui se pratiquait en Roumanie en ces temps, en vertu du fait que les « classiques » sont toujours plus lisibles que les contemporains. Il y a soixante ans, notait l'universitaire roumain Nicolaé Manolescu, HPB apparaissait comme « une prosatrice illisible. Il y a peu de temps

résonnaient encore des échos sur la difficulté que soulevait la lecture du Concert de Bach, échos responsables de la réserve quant à l'introduction de ce roman dans les programmes scolaires. » La lenteur et la lourdeur dont on avait taxé cette prose, à sa parution, se révèlent avec les années complètement fausses aux yeux du critique qui découvre, après relecture, un roman presque « résumatif » en comparaison avec un roman contemporain comme *Le monde en deux jours* de George Balaita¹¹. Les remarques de N. Manolescu qui intervertit ici les places de deux auteurs- éloignés chronologiquement- dans l'échelle de la lecture illustrent parfaitement l'idée de l'évolution du goût du public par ce jeu de permutation de rôles. « La raison en est l'accommodation des lecteurs au texte littéraire » et cette « accommodation est une forme de sélection inconsciente » souligne le commentateur, mais l'élément sélectionné se serait, à son avis, l'une des « voix » présentes dans la polyphonie du texte. Or, dans le texte moderne résonnent trop de voix en même temps et quelque fois de manière inharmonieuse, quand ce n'est pas carrément cacophonique ! Dans cette logique « nous écoutons un texte classique avec plaisir alors qu'au contraire, un texte nouveau nous assourdit » ! (in *Arca lui Noe/L'Arche de Noé*, pp.244-245) Nous sommes là dans une explication personnelle du fait de lecture, de toute évidence, à ceci près que le goût a été remplacé par l'ouï... La conclusion de l'étude nous ramène sur le chemin fédérateur de la réception : « il faut reconnaître que le plaisir de la lecture nous vient de la reconnaissance, de l'habitude et du confort alors que leur absence produit cette jouissance tendue et pleine d'incertitudes dont parlait Barthes dans *Le grain de la voix* ». En réalité, reconnaît-il, il opère là une différence en raison de « la nature » de la lecture : celle de l'amateur opposée à celle du critique.

Ce détour par la critique actuelle (plus proche de nous, pour être exacte) est un témoignage de l'acceptation d'une oeuvre et d'un auteur dans le patrimoine des valeurs classique autant que le reflet d'une conscience réceptrice capable d'exprimer le processus de réception. On comprend plus facilement comment la créatrice des *Hallipa* est devenue une « tête de série » (du roman moderne), comme l'auteur de la *Recherche* l'est lui-même dans son pays et comment on accède au rapprochement des deux écrivains. Sur un plan chronologique – puisqu'ils ouvrent des « séries »-, sur le plan qualitatif, puisqu'ils écrivent d'une façon nouvelle. L'apparition de cette écriture produit une scission. Dorénavant on compte avec ces écrivains, on se rapporte à eux, ils deviennent des « jalons littéraires ».

HPB se singularise nettement par rapport à l'écriture de ses devanciers et elle s'approche (d'une manière intuitive et non pas consciente) de ses contemporains. Le nom de Virginia Woolf a été avancé dans ce sens, non sans raison. L'un de ses romans, *La Promenade au phare*, paru en 1926 -l'année même où paraît *Les Vierges échevelées* et *Le Concert de Bach* terminé-présente des similitudes troublantes d'écriture avec la prosatrice roumaine et si on s'amuse à lire l'analyse qu'Auerbach en a fait dans le chapitre *Le bas couleur de bruyère* (*Mimésis* pp.518 à 548) on a l'impression de lire un commentaire stylistique sur la prose de notre romancière.

¹¹) Signalons qu'il s'agit d'un roman de George Balaita publié en 1975, cataloguée de « joycien » dont la prodigieuse écriture suppose une lecture spéciale et qui peut s'avérer difficile pour un public non-averti, roman couronné par le Prix de l'Union des Ecrivains Roumains.

Une même façon de présenter ses personnages, de raconter des faits, en laissant s'installer dans l'esprit du lecteur quelque chose comme une attention inquiète qui n'a plus rien à voir avec l'assurance de l'auteur omniscient qui sait tout sur tout. « Qui parle ici ? » se demande Auerbach (à la place du lecteur) ; si c'est l'auteur lui-même,

« alors il ne s'exprime pas comme quelqu'un qui connaît exactement son personnage et qui, fort de cette connaissance, peut décrire avec objectivité et certitude son caractère et son état d'esprit du moment. (...) Quoi qu'il en soit, nous n'avons pas affaire à un énoncé objectif de l'auteur au sujet d'un de ses personnages. Personne, ici, ne sait rien de sûr ; ce ne sont qu'hypothèses, regards qu'un être humain jette sur un autre être humain dont il est incapable de résoudre l'énigme » (passim, 527).

Le personnage raisonneur du *Concert*, Mini, personnage dans lequel Hortensia a mis beaucoup d'elle-même, illustre cette sorte de comportement narratif. D'une sensibilité hors normes, lorsqu'elle quitte la maison des Rim où se passent des choses dont ni le lecteur ni elle n'en a connaissance - mais que la romancière suggère insidieusement - Mini sent le trottoir tanguer comme un bateau. C'est le même personnage qui avait eu des intuitions relatives au couple Hallipa dans le roman précédent. Constatant que le plaisir que Lina retirait des visites de Mini était à présent lié à l'humeur du docteur, alors qu'autrefois ce moment était celui des confidences sur ses ennuis conjugaux, Mini quitte le couple Rim et leur nouveau confort... « encore tout hébétée » par ce contact avec une maison étrangère dont les habitants, qui lui étaient familiers, n'en avaient pas moins été transformés par le nouveau décor...

« Dès le premier instant, elle avait eu l'impression de se tenir sur des plans inverses et mobiles qui lui donnaient le même vertige qu'un tapis roulant. Un léger mal de mer [en français dans le texte] persistait encore au creux de l'estomac. Arrivée dans la rue, elle vacilla pendant une minute comme quelqu'un qui, descendant d'un bateau, retrouve la terre ferme. La rue d'ailleurs ne dissipa pas son état de confusion. Le grand boulevard qu'elle avait emprunté pour venir se trouvait-il en haut ou en bas de cette rue ? (...) Un tramway aperçu au loin la rassura... Elle s'arrêta alors un instant pour laisser se dissiper son léger étourdissement. Quelque chose tanguait en elle comme du vin agité dans une coupe, puis tout se calma. » (Concert de Bach, p.21)

Les hésitations intérieures se traduisent en manifestations extérieures, corporelles. Les sensibles se trahissent par leurs gestes. Ailleurs, Adriana, la musicienne, ne choisit dans un repas que des plats délicats, « diaphanes », de couleur blanche ! Mais ce ne sont que des détails sans implications profondes dans la matière de l'œuvre, signe d'une certaine sophistication. Ils pourraient devenir des éléments significatifs dans la mesure où on les considère procédant d'une narration qui tend vers la modernité. « L'intention d'approcher une réalité objective au moyen de multiples impressions éprouvées par différentes personnes (et à différents moments) constitue un trait fondamental de la technique moderne » souligne Auerbach. Or, Hortensia excelle, comme on le voit dans ce roman, dans ce genre d'approches d'écriture ainsi que par le *monologue intérieur*. Avec Auerbach, l'auteur de ces remarques sur V. Woolf, nous pouvons constater là une manière de s'éloigner « du subjectivisme unipersonnel » décelable également chez Proust, où il apparaît à côté du « subjectivisme pluripersonnel ». La « pluralité des voix »

caractérise le romanesque de Hortensia, en fait la spécificité et l'inscrit ainsi dans un mouvement (qui n'a pas encore conscience de sa propre existence) spécifique de l'époque.

On a remarqué qu'une hypersensibilité commune à Marcel Proust et à HPB (trait caractéristique général pour les artistes) permet chez nos auteurs une révélation psychologique. Hortensia P-Bengescu s'exerce à plaisir à la psychologie appliquée à travers ses personnages : elle les observe, remarque des gestes qu'elle interprète, nomme. En définissant, elle s'en détache d'ailleurs, et donne au lecteur une nette impression d'ironie qui est proche de la méchanceté. Mihaï Ralea, critique d'un grand sérieux, était désagréablement surpris par l'impression de pessimisme qui se dégage du *Concert* auquel il reprochait « une vision de la vie profondément pessimiste ». La romancière s'en est expliquée (dans une lettre à Ibrăileanu) : « Pessimiste ; le mot est galvaudé, discrédité. Je suis comme sont les circonstances. Peut-être même courageuse par rapport aux événements ». Ce n'est peut-être que par souci d'objectivité que Hortensia P.-Bengescu prend de la distance envers ses personnages, une caractéristique de son écriture qui a souvent été mise en évidence y compris par des lecteurs étrangers, qui n'avaient reçu aucune information « critique », étant donné qu'ils ne connaissaient pas le contexte roumain¹² La sensibilité (le profil psychologique) explique aussi le choix des thèmes ou les goûts communs à des auteurs situés dans des points très éloignés géographiquement : l'art (la musique), la maladie, le snobisme définissent autant le monde romanesque de Proust que de la romancière roumaine. Si l'on s'en tient aux choix, il faut souligner le traitement original propre à chacun des auteurs que l'on met en regard. Révélateur dans ce sens est le fait que tout en préférant pour ses personnages le **milieu médical**, l'auteur du *Concert de Bach* n'accorde pas beaucoup de sympathie à ses docteurs (Proust non plus, d'ailleurs !)

Lina - qui est par la nature de sa spécialité plus proche des femmes - est grosse, petite et sans personnalité : ni finesse de corps, ni finesse d'esprit ! Elle cache sa maternité et présente Sia comme étant sa nièce ; lorsque la jeune fille est à deux doigts de la mort, Lina abdique ses devoirs de médecin (gynécologue) et de mère et laisse mourir Sia, à la suite d'une septicémie. Rim est odieux dès les premières pages du *Concert* ; il fait tout pour se faire détester : il méprise sa femme dont il a fait une esclave, il lit en cachette, dans son bureau, des livres illustrés d'un goût douteux, a une relation que l'on peut qualifier d'incestueuse avec la fille de son épouse, fille qu'il partage avec les deux jumeaux Hallipa. Un autre docteur, le très austère Walter (dans le roman *La Voie cachée*) a acquis sa fortune en acceptant l'intimité d'une vieille femme riche, tout comme il accepte de se marier avec la fille de Lénora (l'épouse légitime) après la mort de celle-ci. Il est vrai que la jeune fille, Coca-Aymée, qui vient d'accomplir son apprentissage parmi les « vierges échevelées » de la société bucarestoise, fait tout ce qu'elle peut pour garder son beau-père, son palais et sa collection de tableaux ! La mode est alors à l'émancipation de la femme, de la jeune fille qui ne porte plus les cheveux tressés en nattes, mais défaits. L'image correcte, la sagesse du « tressé » est bafouée, déconstruite par le « défait », voire « l'échevelé ». L'image des Madones tristes aux nattes tressées

¹²) Voir les chroniques parues à l'occasion de la publication du roman en France parues dans *Le Monde des Livres* ou l'hebdomadaire *Elle* (août 1994).

des peintures romantiques est inversée, car il n'y a plus de tabou dans la société moderne, dans la vie citadine. *La cité vivante* - tel était l'autre titre auquel avait pensé H. P.-Bengescu pour le *Concert de Bach*.

La ville, de par son étendue et son anonymat, est propice aux dangers de la dissipation, aux plaisirs interdits. L'ingénue Coca-Aymée fait son apprentissage sexuel à l'ombre des jeunes hommes des clubs et autres cercles privés bucarestois, comme une nécessaire initiation, sans envie, ni plaisir, à l'opposé de sa petite demi-sœur qui montre des goûts précoces auprès du fiancé de son aînée, Eléna. Comme cadre romanesque, la ville apparaît d'une manière plus prégnante dans *Racines*, puisque l'insipide étudiante dont Nory croise le destin, la jeune provinciale Aneta Pascu, est détruite (accident matériel, corporel mais aussi psychique) par la capitale. Quelques coins de Bucarest y sont présents de façon plus précise que dans les romans précédents. Le *citadinisme* était un sujet obligatoire - venant du pôle opposé des sujets d'inspiration rurale - pour un auteur qui se voulait moderne ! Chez Marcel Proust on peut localiser divers endroits de Paris ; la capitale apparaît même sous les bombardements, pendant la guerre, tout comme sous des aspects plus paisibles qui sont « les lieux » de la narration proustienne dans la *Recherche*. Le motif de la ville est commun à maints romans du XXe siècle, comme le souligne J-Y. Tadié, sujet spécifique, donc, au roman modern pas uniquement de source proustienne.

Le goût pour la **musique** propre aux deux écrivains est peut-être le plus frappant dans la liste des l'analogies: la fameuse sonate de Vinteuil avec toutes ses implications dans le tissu de l'œuvre chez Proust, les nombreux concerts donnés dans les salons que fréquente le Narrateur dans la première partie de *Recherche*, les personnages tout aussi différent que celui du musicien Vinteuil ou de Morel, etc. Musicienne elle-même, Hortensia n'aurait pas pu trouver un titre plus musical que *Le Concert de Bach* dans lequel elle fait jouer ses personnages de tous les instruments : la belle Eléna joue du piano, Marcian du violon, le docteur Rim aussi ; Nory est chargée des achats de partitions ; l'enterrement de Sia se fait dans les accords de Bach, l'amour naissant entre Marcian et Eléna se choisit comme cadre le salon où l'on répète le fameux concert, (le morceau préparé en cachette et que les musiciens jouent à la suite de la répétition générale du *Concert* sous la direction de Marcian est la déclaration d'amour de ce dernier à Eléna, la maîtresse de maison). La musique apparaît donc sous des formes raffinées, mais il arrive qu'elle en revête d'autres, plus vulgaires, comme cet « Oyra » fredonné par Rim à certains moments de satisfaction cachée ! Le principal intéressé ne se souvient plus de son origine, ni du moment où il l'avait entendu. Seule la romancière le sait, elle ne l'a pas oublié, elle !

« Le docteur Rim, compréhensif, chantait sur un ton chaque fois différent cette Oyra! qui avait déclenché l'ironie de Nory. Une mélodie qui était au diapason des états d'âme du docteur, tel un index posé sur ses lèvres sèches et illustres. Les origines de cette Oyra ! remontaient loin dans les obsessions de Rim. Jadis, le docteur Rim avait l'habitude de faire de la musique de chambre, une fois par semaine, dans la famille des Schmidt. C'était un quatuor de qualité où M. Schmidt, le pharmacien, tenait la contrebasse, le professeur Rim le violon ou la flûte, M. Tuchte de Kunstverein, un viennois – alors patron d'une fromagerie modèle -, était au violoncelle et Madame Schmidt au piano. Assemblée virtuose et vertueuse !

Un jour, pendant une pause, entre deux morceaux de Brahms, Madame Schmidt avait mis, « pour plaisanter, un disque sur le nouveau gramophone du fils Schmidt, un voyou de lycéen, un francophile ardent qui proclamait haut et fort que l'Allemand Schmidt était un pur alsacien. ». C'est ainsi que Rim entend pour la première fois cette « mélodie qui avait été promenée dans toute l'Europe par la revue *Tour du Monde* » :

« Oyra ! » n'était pas qu'une chansonnette qui avait marché, c'était l'essence même de cette revue musicale, essence qui pénétrait de façon persuasive dans l'esprit du spectateur par le canal de l'ouïe. La chansonnette contenait tous les esprits malins qui circulaient parmi les cinq cents figurants ; c'était une atmosphère chargée de fard, de poudre et de parfum, de décolletés profonds, de vernis frais et de dorures, pyjamas fermés et jupes à volants, maillots collants, danse et contorsions. « Oyra ! » était une sorte de suggestion qui passait de la scène à la salle, qui réveillait chez le spectateur de multiples sensations latentes jusque-là » (C.B.,p. 153).

Le quatuor « avait été pris d'une joie frénétique ». Bien des années plus tard, *Oyra !* reparait pour « exprimer l'état lyrique du docteur Rim, qui avait certainement déjà oublié où et quand il s'était imprégné de ce rythme désordonné. » (*Concert de Bach*, p. 151-153). En proie à d'imaginaires promesses qui commencent à prendre corps petit à petit dans son esprit, depuis que sa femme lui a procuré une jeune infirmière tout à sa disposition, Rim se retrouve, inconsciemment, dans un climat mental semblable à celui de sa jeunesse, plus exactement de la période du quatuor des Schmidt. C'est un moment de sa vie qui devient analogue, par la brusque apparition de l'idée de tous les possibles – propre à l'enthousiasme de la jeunesse - à celui où il avait chanté l'*Oyra*. Du fait, le refrain devient un liant entre deux états d'âmes presque identiques. C'est aussi un signe musical qui trahit le personnage pétri de conventions qu'est le professeur de médecine Rim, subjugué à présent par l'informe - mais jeune- Sia. Il ne s'agit pourtant pas de quelque réminiscence comme celles de la célèbre sonate de Vinteuil. Si le résultat est semblable, l'analyse de la cause diffère. Reste intéressant pour nous le fait que ce « signe » vienne du monde musical, et qu'ajouté aux autres (nombreux) éléments empruntés au domaine de la musique, il ait pu influencer les commentateurs de l'œuvre bengesienne.

Plus significatif encore pour une démarche comparatiste, serait un autre détail qui unit Proust aux Roumains, par musique interposée : dans une longue dédicace à Jacques De Lacretelle sur un exemplaire de *Du côté de chez Swann*, le 20 avril 1918, où il embrouille le décodage des modèles lui ayant servi pour créer ses personnages, il dit que la sonate de Vinteuil peut être la sonate de Franck interprétée par Georges Enesco, le grand virtuose roumain :

« Dans la mesure où la réalité m'a servi, en mesure très faible à vrai dire, la petite phrase de cette Sonate, -et je ne l'ai jamais dit à personne-, est (pour commencer par la fin), dans la soirée Saint-Euverte, la phrase charmante mais enfin médiocre d'une sonate pour piano et violon de Saint-Saëns, musicien que je n'aime pas.(...) dans la même soirée un peu plus loin je ne serais pas surpris qu'en parlant de la petite phrase j'eusse pensé à l'Enchantement du Vendredi Saint. Dans cette même soirée encore (page 241) quand le piano et les violons gémissent comme deux oiseaux qui se répondent, j'ai pensé à la sonate de Franck (surtout jouée par Enesco) dont le quatuor apparaît dans un des volumes suivants. » (in

« *Essais et articles* », pp.564-565).

Remarque qui, même noyée parmi tant d'autres noms cités de compositeurs ou d'instrumentistes, n'a sûrement pas échappé à l'œil des critiques roumains qui s'en serviront, de manière déclarée ou non, comme d'un argument supplémentaire pour étayer des rapprochements. (Et que nous ne pouvons pas ignorer non plus!)

Marcian, le musicien, (assez peu construit, d'ailleurs) représente le triomphe de la musique sur la rigidité des relations sociales, le triomphe de l'art sur la banalité de la vie. Le personnage vient dans l'économie du roman comme un complément amoureux dans la passion que génère la musique. Celle-ci véhicule les sentiments et les amplifie (la relation Eléna-Marcian). Chez Proust ce rôle était tenu par la sonate de Vinteuil. Lorsque le Narrateur est amoureux ou anxieux (ce qui est à peu près la même chose chez lui !), la sonate fait son apparition, comme un révélateur. On sait combien elle a servi de catalyseur pour l'amour de Swann et Odette, elle « qui était comme l'air national de leur amour » (*Du Côté de chez Swann*, p.218-219) ! Dans *La Prisonnière*, lorsque le Narrateur est apaisé, qu'il a retrouvé le calme (assuré de l'amour d'Albertine) il fait des commentaires musicaux de grand spécialiste, compare la sonate de Vinteuil au Tristram de Wagner, explique l'harmonie wagnérienne et essaie de déchiffrer le mystère du « fabricant » de ces oeuvres musicales, en déchiffrant ainsi les siennes propres (*La Prisonnière*, p. 158-161). Rappelons-nous le moment où Swann entend pour la première fois la sonate, et plusieurs fois par la suite, chez les Verdurin :

« L'année précédente, dans une soirée, il avait entendu une oeuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments... Mais à un moment donné, sans pouvoir nettement distinguer un contour, donner un nom à ce qui lui plaisait, charmé tout d'un coup, il avait cherché à recueillir la phrase ou l'harmonie -il ne savait lui-même – qui passait et qui lui avait ouvert plus largement l'âme, comme certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir ont la propriété de dilater nos narines. Peut-être est-ce parce qu'il ne savait pas la musique qu'il avait pu éprouver une impression aussi confuse, une de ces impressions qui sont pourtant les seules purement musicales, inattendues, entièrement originales, irréductibles à tout autre ordre d'impressions. Une impression de ce genre, pendant un instant, est pour ainsi dire sine materia...(passim, p.209)

Une des plus exquises descriptions d'un « objet » qui, de par son immatérialité, donne l'impression d'échapper aux mots, de fuir toute tentative de l'emprisonnement des paroles. Sauf celles du Narrateur :

« Et cette impression continuerait à envelopper de sa liquidité et de son « fondu » les motifs qui par instant en émergent, à peine discernables pour plonger aussitôt et disparaître, connus seulement par le plaisir particulier qu'ils donnent, impossibles à décrire, à se rappeler, à nommer, ineffables – si la mémoire, comme un ouvrier qui travaille à établir des fondations durables au milieu des flots, en fabriquant pour nous des fac-similés de ces phrases fugitives, ne nous permettait de les comparer à celle qui leur succèdent et de les différencier... Cette fois il avait distingué nettement une phrase s'élevant pendant quelques instants au-dessus des ondes sonores. Elle lui avait proposé aussitôt des voluptés particulières, dont il n'avait jamais eu l'idée avant de l'entendre, dont il sentait

que rien autre qu'elle ne pourrait les lui faire connaître, et il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu » (passim, 209-210)

Une fois la phrase saisissable, elle apparaît et disparaît comme le ferait une partenaire amoureuse. On ne saurait dire à qui « elle » se réfère :

« ...elle l'entraînait avec elle vers des perspectives inconnues. Puis elle disparut. Il souhaita passionnément la revoir une troisième fois. Et elle reparut en effet, mais sans lui parler plus clairement, en lui causant même une volupté moins profonde. Mais, rentré chez lui, il eut besoin d'elle. »(passim, p. 210).

Le Narrateur préfigure ainsi l'amour de Swann dans la passion que celui-ci éprouve pour la Sonate pour piano et violon de Vinteuil. La suite de cet épisode qui se passe dans le salon des Verdurin replonge le lecteur dans le monde banal des « fidèles » qui font plutôt semblant de s'extasier. C'est le noyau des snobs dont s'est entourée Mme Verdurin. La critique du **snobisme** du clan des Verdurin (la bourgeoisie parvenue) chez Proust, celui du clan d'Eléna (bourgeoisie terrienne en quête de reconnaissance sociale) ou celui qui anime Aimée, la sœur d'Eléna (et personnage central de *La voie cachée*) chez H. P.-Bengescu représente une autre tentation comparatiste. Le snobisme, (sous toutes les formes qu'il prend chez Hortensia P.-Bengescu), a été le thème de prédilection des commentateurs de l'œuvre de notre romancière. (Il faut dire que cette perspective permettait de parler à son gré d'un monde idéologiquement banni par le régime politique de la Roumanie communiste !) C. Ciopraga, dans la monographie dédiée à Hortensia Papadat-Bengescu, n'hésite pas à considérer que la trilogie Hallipa offre :

« l'étude la plus expressive du snobisme roumain de l'entre-deux-guerres du point de vue d'une conscience accusatrice. Car si le noble, nous explique le critique, a derrière lui un passé, un arbre généalogique et possède une distinction naturelle pour exprimer ses manières, le bourgeois fraîchement enrichi, lui, n'a – en guise de blason - que le faste, le luxe exagéré ; ses manières sont de l'imitation et la pose remplace le comportement naturel ».(HPB, p.207).

La première caractéristique du snob est l'ambition de faire impression. Par des soirées musicales bien organisées chez Eléna, par des réceptions éblouissantes, données par Coca-Aimée, par la collection de riches tableaux chez le docteur Walter, les chevaux de courses chez Ada, par le titre sonore, chez « le prince » Maxence. Les personnages sont vaniteux, infatués, ; de Coca-Aimée, la romancière nous dit que « le snobisme et l'auto-idolâtrie se mêlaient aux prétentions sur l'art suggérées par la richesse du musée » (constitué par le docteur Walter dans le troisième roman du cycle Hallipa : *La voie cachée*, où le palais de Walter « avait un rôle de temple et elle, (Coca-Aimée), d'idole ». Lorsque Ada, en quête de mondanités, trouve comme seule solution, pour se faire inviter au fameux concert de Bach, de proposer à Eléna la participation du cousin de Maxence - le concertiste de renommée mondiale que madame Drăgănescu n'aurait jamais eu le courage de solliciter - la toute fraîche princesse se fabrique d'urgence une culture et un vocabulaire musical.

« Elle ne fréquentait pas Elena car elles ne se connaissaient presque pas, même si elles étaient d'anciennes camarades d'école. (...) Elle ne devait pas compter sur Maxence, si peu amène et qui d'ailleurs n'aurait pas pu être à l'aise pour reprendre les relations avec Elena en dehors de circonstances exceptionnelles. Ada ne trouvait pas encore le moyen d'y parvenir, mais elle le cherchait avec

acharnement et, en attendant, faisait une publicité active pour le concert d'Elena ».

Dès qu'elle rencontrait quelqu'un, insiste la romancière, Ada lui parlait d'emblée du concert de Bach, avec plus d'enthousiasme que ne l'aurait fait Elena elle-même.

« - Cet hiver je ne sors point, disait-elle, mon mari est malade ; mais quelle merveilleuse initiative ! C'est une admirable idée que d'élargir le cercle. Moi je suis une adepte fanatique de Bach ! Et, avec l'aide du premier dictionnaire musical venu, elle parlait de Bach avec compétence. Même Elena n'en faisait pas autant qu'Ada pour propager la nouvelle de son événement artistique ».

Ada, jeune bourgeoise riche rêvant de reconnaissance sociale, espérait, « non sans raison », insinue l'auteur, « que ce cortège de louanges arriverait aux oreilles d'Elena, qui en serait probablement étonnée mais aussi flattée ». En désespoir de cause, la nouvelle « princesse » pense qu'elle devra alors aller chercher Nory Baldovin pour lui demander carrément d'obtenir une invitation.

«Elle comptait sur la surprise pour rendre le refus impossible. Bach était son excuse. Sa passion pour Bach lui permettait des procédés absurdes. Ada n'avait point de fibre artistique en elle ni d'informations suffisantes sur ce genre de tempérament, mais elle savait que l'art a ses lois qui permettaient beaucoup d'écarts par rapport à la norme ».

Sous prétexte qu'elle ne pouvait pas sortir à cause de la maladie de son mari, Ada recevait souvent, en transformant un désavantage en son contraire, souligne l'auteur :

« La maladie lui fournissait une bonne occasion d'organiser des réceptions jusque là un peu flottantes... Toujours en raison de la maladie, les réceptions étaient simples, le plus souvent des dîners restreints, au cours desquels Ada réussissait à introduire le maximum de luxe, sans ostentation, mais de façon que les invités comprennent son bonheur. » (C.de B., p.128-129).

L'analogie entre les snobs bourgeois de H.P.-B. et ceux rencontrés dans les pages de Proust procède de la similitude de leur profil psycho-sociologique. Le rapprochement entre l'aristocratie proustienne et l'aristocratie roumaine est validé par les observations générales de George Călinescu et qui sont des termes définitoires de l'aristocratie :

«La tendance des gens à se regrouper en une aristocratie est un geste éternel et incoercible, analyser le phénomène ne veut pas dire l'approuver ni le désapprouver. Que ceux qui éprouvent de la nostalgie aristocratique soient les gens qui souffrent individuellement d'un complexe d'infériorité, de l'angoisse de la solitude biologique - est une chose notoire et démontrée. Celui qui ne se sent pas assez honoré pour la simple démonstration de sa valeur personnelle cherche à se réfugier sous le prestige collectif, tout comme les barbares cherchaient la citoyenneté romaine ! (...) L'aristocrate connaît des conditions de vie privilégiées, respecte certaines normes d'éthique et d'éducation intellectuelle, évite la mésalliance avec des éléments moins évolués et, indifféremment de son origine ultime, il atteint un maximum biologique collectif qui, après une certaine durée, va fatalement vers la dégénérescence... Mais plus que le facteur sanguin, déterminante reste l'ambiance spirituelle. » (in Principes d'esthétique, Editura P.L., 1968, p.247-248)

Bien plus que les titres et le luxe, ce qui attirait Marcel Proust dans les salons du faubourg

Saint-Germain était cette « ambiance spirituelle » sous sa forme de recherche de l'art, de l'intelligence, du beau. C'était le temps de l'observation de la société, de cette comédie humaine qui allait lui servir de matière première pour la transformation artistique. Ou « d'esprit intercesseur pour prendre contact avec le réel » comme dirait Maurois dans sa *Recherche de M.P.*, confirmant l'idée généralement acceptée que le « temps perdu » a été nécessaire pour « retrouver » celui de l'œuvre. « Pour qu'il pût faire un grand livre, il lui fallait comprendre que les matériaux de cette oeuvre devraient être précisément les joies frivoles et les souffrances inavouables que l'homme s'efforçait de refouler, mais que le romancier engrangeait, aussi inconsciemment que le grain met en réserve les aliments qui nourrissent les plantes » (*id.*, p.99)

4. ANALOGUE VERSUS ORIGINAL

La présentation en regard des thèmes communs aux deux auteurs et la confrontation avec les déclarations émises par la romancière roumaine ainsi que certains témoignages de ses contemporains permettent de mieux saisir l'originalité de HPB. La tentation de la comparaison doit faire place à l'approche objective. De sorte qu'une première opération de repérage des homologues soit suivie d'une « mise en concordance des faits » comme l'exige le comparatisme (A. Marino). En subordonnant les lectures faites des livres de HPB par ses contemporains, dans une démarche inspirée par la réception, il nous a semblé que l'on obtenait un faisceau de jugements dont l'ouverture s'étend entre analogue et original. Il nous incombe d'en extraire le noyau, les points de recoupement.

L'existence de analogies nous semble explicable par un phénomène plus vaste, qui est celui d'un mouvement général –le roman moderne du début du XXe siècle- que le signe d'une influence concrète et singulière (celle de M. Proust). Certaines analogies ne relèvent-elles pas de la nature même de l'artiste, de ses capacités spirituelles ?

Ce qui rapproche le plus ces deux écrivains vivant aux coins opposés de l'Europe au début du XXe siècle c'est, de toute évidence, leur intelligence naturelle, ce talent d'extraire le détail significatif, de pratiquer une descente dans les profondeurs de l'être humain pour en découvrir des « signes » jamais explorés avant eux. Et ce qui les sépare c'est le style et la conception de l'œuvre, c'est-à-dire ce qui reste essentiellement caractéristique d'un écrivain. Hortensia Papadat-Bengescu ne s'impose et donc n'a pas à respecter non plus une méthode littéraire ; elle n'a pas un programme esthétique qui la guide, à part son intuition. Il faut dire que l'époque ne l'exige point et même les critiques à priori rigoureux (par exemple Tudor Vianu) n'ont pas en vue la méthode comme élément distinctif en soi au cours de leurs analyses. Le roman moderne n'est plus tenu à respecter les canons, il s'autorise des excès, comme le remarquait récemment une analyste : « Le roman permet le développement des formes extrêmes sans pour autant remettre en cause l'existence du genre romanesque, mais en exhibant sa liberté et ses ultimes possibilités » (Tiphaine Samoyault : *Excès du roman*, chez Nadaud, 1999, p.8).

Ce qui explique peut-être l'imprécision du tant cité « proustianisme » qui englobait, dans la conception des commentateurs contemporains de l'œuvre de HPB, autant la forme que le fond, autant la méthode que son objet d'étude. La fiche signalétique qu'ils suggèrent de Marcel Proust comporte :- intelligence supérieure, pouvoir analytique,

imagination psychologique, goût aiguë pour l'observation, don analytique, sens critique (de la société, du snobisme). Le concept manié se réfère le plus souvent aux aspects de « l'objet », de la matière romanesque, du monde (personnages) et de son comportement (snobisme, attraction pour l'art), de ses défauts et de ses qualités. Parfois, on a cru voir dans le goût poussé de la romancière roumaine pour l'analyse psychologique une manière analogue au « psychologisme » de Proust.

De ce point de vue on peut parler de l'**introspection** pour les deux créateurs. La grande différence se trouve dans l'objet analysé, et l'objet se confond dans le « roman » de M. Proust avec le sujet ! Car dans la *Recherche* celui qui fouille jusqu'aux plus profonds des recoins de son esprit est le Narrateur. Et ces descentes dans les abîmes de l'âme sont celles du Narrateur lui-même, l'objet de son investigation est sa propre personne. Or chez la créatrice des Hallipa l'investigation menée par l'écrivain prend comme matière d'analyse ses personnages et leurs vies secrètes qu'elle met ainsi à nu. L'objet ne se confond plus avec le sujet du verbe qui opère ! Question de vision...et de **style**, puisque, à l'évidence, là se situe l'originalité et la *différence* de tout créateur.

Si l'écriture de Proust demeure célèbre par ses phrases à longues incidentes sur lesquelles on a tellement glosé (caractéristiques de son écriture, même si ce n'est pas le seul type de phrase qu'emploie Marcel Proust), chez HPB on est, au contraire, en présence de phrases courtes, alertes, dynamiques, elliptiques comme des sentences -influence de son écriture théâtrale. Or, Proust s'est montré hostile à l'usage des phrases brèves et sèches et du style de notation (qui ne caractérise pas celui de Hortensia non plus!) auquel il reprochait d'éliminer *impressions et pensées originales*. La phrase longue *fondamentale* chez lui, comme l'a démontré Jean Milly, est *ressentie par la majorité de ses lecteurs comme caractéristique de sa manière*. « Fondamentale mais pas unique », tient à le souligner l'auteur qui a trouvé, à la suite d'une étude statistique, que *les phrases dont la longueur se situe autour de 10 lignes occupent 23% de l'espace total* (J.Milly, *La phrase de Proust*, Librairie Honoré Champion, Paris, 1983, p.9).

D'une manière générale, Hortensia est plus intéressée par ce qu'elle dit que par la manière de le dire (c'est un des reproches qu'on lui a fait). Elle n'abuse pas de la comparaison et manie peu la métaphore – éléments dont elle avait exagéré l'emploi dans les *Féminités* de ses débuts. La romancière préfère le terme adéquat, le syntagme bref et clair, la concision. Son analyse est nette, le flou est chassé. Lorsqu'il paraît, il a un rôle précis, bien calculé d'avance, à fonction poétique. Il génère une ambiguïté qui laisse place au doute ou à la multiplicité des interprétations dans l'esprit du lecteur. Il suggère tout en se défendant de le faire. Hortensia P.-Bengescu écrit à la troisième personne: vestige d'une tradition littéraire d'auteur omniscient. Elle est en effet la créatrice de ses personnages, (comme elle le déclare dans les témoignages recueillis par ses commentateurs contemporains), des personnages qui ont l'air - si on veut bien l'écouter !- de se présenter à elle spontanément. Son univers n'est pas celui du moi proustien ; il est peuplé de figures romanesques qu'elle scrute sans bienveillance (cela arrive aussi dans la *Recherche*, mais on sait que si ces dernières ont des sources multiples – ces sources sont en majeure partie réelles ; et le personnage le plus scruté reste celui du Narrateur !).

Notre romancière prend de la distance par rapport aux personnages - nous l'avons vu ; on sent qu'elle les juge, qu'elle ironise et il est vraiment rare qu'elle leur accorde sa

sympathie. Ainsi Lina, au physique disgracieux, manque de style comme de personnalité, elle se laisse exploitée par un mari tyrannique (Rim) et encore plus subtilement, par son amour de jeunesse, Licà. Une fois la romancière suggère que cette femme mériterait plus : c'est en accablant Rim à qui elle fait porter le tort (parmi d'autres !) de ne pas remarquer chez sa femme « le seul charme de Lina, le charme indigène » sa bonté, comme « du bon pain », « la peine de bête fidèle qu'elle se donne et son humour de Tecuci » (sa ville natale, ville on ne peut plus insignifiante pour un Roumain !) Ailleurs, Mika-Lé est surnommée la « sauterelle » pour son corps disproportionné, et pas seulement pour cela... Sa mère, Lénora, à la beauté de « poupée blonde » l'a eue avec un maçon du sud de l'Italie débarqué sur leur propriété le temps de finir les modifications d'un corps de la maison Hallipa ; son physique inharmonieux se prolonge, en écho, dans son profil moral : « elle était dépourvue de toute sorte d'attitude pour être vraiment sincère » (*idem*.p.35). On la voit dans *le Concert* en train de manigancer, même lorsque sa sœur aînée, dans un geste qui ne manque pas de noblesse, lui offre son toit. En la reprenant chez elle, Eléna fait semblant d'oublier l'impardonnable faute qui s'était soldée par la séparation d'avec son fiancé, Maxence, et espérant une transformation totale de la demi-sœur aux penchants lubriques, la rebaptise Norica et l'installe chez elle comme secrétaire. Mais Norica, pas assagiée pour un sou, cherche à entrer dans les grâces du mari d'Eléna, le sobre Dràgànescu : elle pose des questions insidieuses sur les retards de sa sœur aînée restée en compagnie du musicien, tout en oubliant ses « griffes » sur la main de son beau-frère. Malheureusement pour elle, Dràgànescu aime trop sa femme pour écouter ses chants de sirène difforme !

L'attitude ironique, voire sarcastique envers ses personnages, est peut-être la première à frapper le lecteur et elle n'a pas cessé d'être commentée. C. Ciopraga – l'auteur de la monographie *Hortensia Papadat-Bengescu* (Editions Cartea Româneasca, Bucarest, 1973) observe que l'auteur du *Concert de Bach* décompose au moyen de l'ironie et du persiflage méthodique, ce qui donne un « style anti-sentimental » (p.154). Pour nous, cette mise à distance, participe d'une dynamique narratologique nouvelle, suggérant une adhésion de l'auteur au texte, en vertu du fait que l'ironie est doublement porteuse de « signes » envers le lecteur : elle maintient le contact entre l'émetteur et le récepteur du message, mais elle révèle, en plus, l'implication de l'émetteur par rapport au message, en termes moins linguistiques, elle démontre la position de l'auteur dans la relation avec ses personnages. Dès les premières phrases du *Concert*, le ton est donné :

« Mini avait alors poussé avec précaution le portillon de la grille fraîchement repeinte et avait gravi l'escalier inconnu avec l'émotion que donne tout escalier que l'on monte pour la première fois... Maintenant elle attendait, en proie à une légère inquiétude, que la stridence de la sonnerie faisait vibrer en elle. Le docteur Rim, lui, ne connaissait que les vibrations du violon. Quant à Lina, la doctoresse, sa courtaude de femme, elle n'avait ni voix ni oreille musicale, sans parler de Sia, l'infirmière, qui n'était qu'un bloc imperméable et têtue de pensées mesquines et bornées. » (C. de B., p.8-9)

Les deux frères d'Eléna Dràgànescu, jumeaux inquiétants pour le moins, sont l'objet des blagues acides de Nory (ou de l'auteur) :

« Les jumeaux Hallipa, loin d'être des imbéciles, mais conséquents avec leur naissance en double exemplaire, devaient se contenter de la moitié de toute

valeur...[ils] possédaient une curieuse intelligence : médiocre et persévérante, obtuse et perçante... En guise de laboratoire, ils se contentaient pour l'instant d'une pièce au sous-sol de la faculté, d'où on avait délogé l'intendant. Ces vers de terre se sentaient bien dans l'obscurité ... D'une ressemblance parfaite, ils prononçaient les mêmes paroles en même temps, avaient des gestes simultanés et des idées similaires. Étonnants lorsqu'ils étaient ensemble, si on les rencontrait séparément, leurs réactions et pensées étaient banales, voire incompréhensibles. On se trouvait devant une double éprouvette contenant le même liquide toxique, ou on tenait un des deux bouts du même fil. »

Nory « la féministe » au langage cru, prétend que « cela ne servait à rien qu'elle en injurie un, rencontré par hasard, car elle sentait qu'elle avait raté l'autre moitié, alors que Mini avait l'impression, si l'un d'eux se trouvait devant elle, que l'autre l'épiait par derrière”(*Concert*, p. 160-162).

C'est par ce genre de pirouettes que la romancière roumaine provoque la connivence entre elle et son lecteur qui est pris pour quelqu'un d'intelligent, en tout cas pour un esprit raffiné qui goûte l'ironie. La confiance est établie, même si l'auteur reste en retrait, derrière la ... troisième personne.

Chez Marcel Proust, l'ironie domine l'œuvre et les rapports personnels, sous des formes multiples et complexes, et elle a fait l'objet de plusieurs d'études. Considérée comme une attitude de supériorité spirituelle (mais également de scepticisme), elle était déjà très en vogue à l'époque de Proust et correspond, apparemment, à la personnalité de l'écrivain. Dans *Un roman comique*, J.Y. Tadié trouve que « le long monologue qu'est *La Recherche* ne cesse d'être ironique » (p.84), en allant du « sourire complice » au « rire ravageur » ou en suggérant « une distance interrogative ». L'analyse la plus approfondie semble être à nos jours, après la très récente *Ironie proustienne* due à Sophie Duval sous-intitulée *La vision stéréoscopique* (Honoré Champion, Paris, 2004).

Dans l'analogie entre la création proustienne et celle de HPB, le rapport entre le biographique et son exploitation littéraire a constitué un autre point d'appui important pour la critique roumaine qui opérait ainsi une confusion entre l'auteur et le narrateur. *A la Recherche du temps perdu* (sauf *Le Côté de Swann*) est écrite à la première personne, en effet, et on trouvera même le prénom de Marcel par trois fois, comme si le Narrateur voulait vraiment nous faire croire qu'il y a coïncidence entre lui et le personnage central, alors que par ailleurs Marcel Proust a toujours nié toute ressemblance et a refusé de donner toute clé pour les personnages de son œuvre monumentale. (Il en a parfois donné plusieurs, en brouillant encore plus les pistes !) Il est vrai, comme nous le dit (même) un biographe étranger, George D. Painter qu' il est possible d'identifier et de reconstituer, à partir de la vie réelle de Proust, les sources de tous ses principaux personnages, et de nombreux personnages secondaires, ainsi que des événements et des lieux de son roman « évidemment pas par voyeurisme, mais pour comprendre l'acte de l'écriture ». Car, selon le même biographe : « En découvrant quels sont les aspects de ses modèles qu'il a retenus ou rejetés, comment il a combiné plusieurs modèles pour composer chaque nouveau personnage et, surtout, comment il a modifié la réalité matérielle pour la rendre plus strictement conforme à la réalité symbolique, nous pourrions saisir l'effort de son imagination dans le travail créateur même. »

Certes, il s'implique dans sa création qui, de ce fait, est subjective. Alors que l'on peut affirmer que celle de la romancière roumaine est objective. Une preuve supplémentaire à verser au dossier « nouvelle objectivité » de la romancière roumaine : la présence de Mini, l'alter ego de Hortensia, qui va peu à peu s'estomper au troisième volet du cycle Hallipa, dans la « marche » du subjectif à l'objectif. Mini faisait partie de la classe de ces « scaphandriers *indiscrets* des fonds de l'âme » selon une formule inventée par sa créatrice et qui rappelle celle qu'elle avait donnée de l'auteur de la *Recherche* : « *un indiscret*, avec talent ». L'homonymie de ces deux caractérisations fait dire à un critique roumain des années 80, Al. Protopopescu, auteur du *Roman roumain psychologique*, en parlant de Mini, que : « ayant son prototype dans le psychologisme proustien », « son éventuelle hypertrophie n'aurait conduit qu'à une variante féminine de Swann » (?) Bien mieux : « Liquider cette voix de type inquisitoriale équivaut non seulement à se désolidariser du proustianisme, mais fait également montre d'un substantiel renouvellement analytique qui, grâce à Proust encore, avait atteint la perfection et même une certaine forme de routine » (*passim*, p.116). Et il ajoute que Mini n'est pas une « valeur définitivement refusée », autrement dit que sa voix n'est pas perdue, elle devient « capacité introspective » ; en bref, la romancière peut renoncer aux jugements de Mini, ils sont perceptibles dans ceux d'autres personnages... par la technique de la *multiplicité des voix*. Ce qui n'est pas faux, et qui a été déjà dit. Mais on ne se *désolidarise* pas d'une idée (ou d'une personne) à laquelle on n'a jamais *adhéré* délibérément ! Il serait peut-être plus intéressant d'ajouter à la *multiplicité des voix* (technique propre à la romancière roumaine) la *multiplicité des regards* ce qui nous rapprocherait de la scénographie narrative du début des années 20, relative à la connaissance de l'être ou de l'Autre ! Nous ne sommes que ce que les Autres voient de nous, nous ne sommes que le reflet dans le regard des autres, comme on le sait...

L'année même où paraissait *Le Concert* et les *Vierges échevelées*, 1926, à l'autre bout de la *Romania*, en Italie, était publié *Uno, nessuno, e centomila*, le roman de Pirandello, dont le héros s'exclame : « Ce que je puis être moi-même, non seulement vous n'en pouvez rien savoir, mais moi non plus ! » En réalité le héros est obligé de se comporter comme le dicte sa femme, selon le personnage qu'elle voit, elle, selon ce que le regard de sa femme a fait de lui. Il n'existe, en somme, qu'à travers l'image que l'Autre s'est forgée de lui. L'auteur italien joue beaucoup sur l'antinomie *être/paraître* que l'on retrouve, de manière moins dramatique, comme révélateur des personnages de Hortensia.

La romancière roumaine émet des remarques d'ordre général, faites sur le ton détaché de l'observateur froid : « Les rapports entre une maison inconnue et un visiteur sont tout aussi intéressants que ceux qui se créent entre la demeure et ses habitants, surtout quand il s'agit de propriétaires, car ces rapports sont alors entachés de tous les défauts de la possession ». C'est son côté *balzacien* qu'elle partage avec l'auteur de la *Recherche*. Tous deux écrivains « entre deux siècles », ils se situent également entre deux tendances littéraires dont ils réalisent la « jonction ».

Si l'on peut substituer aux personnages de Proust le monde des salons qu'il fréquentait, chez Hortensia P.-Bengescu on trouvera un monde entièrement issu de son imagination, des personnages construits par accumulation d'observations et

d'impressions, bref, un monde livresque. Un seul de ses personnages pourrait faire penser à une personne qui a réellement existé (il s'agit de Georges Enesco) si l'on voulait à tout prix trouver un modèle au musicien Marcian du *Concert*, mais la romancière ne l'a jamais reconnu officiellement ni avoué. Si on s'accorde à reconnaître, avec G. Painter que : « A la Recherche du Temps perdu est l'allégorie de la vie de Proust, non pas une pure fiction, mais l'œuvre d'une imagination interprétant la réalité » on comprendra combien notre romancière se trouve à l'opposé de l'écrivain français.

De Marcel Proust, la romancière roumaine n'est vraiment proche que par sa sensibilité profonde, son intelligence et son raffinement intellectuel qui lui permettent une analyse à la fois subtile et pénétrante d'un monde analogue. (Des données qui permettent d'englober toute une génération de nouveaux auteurs: Holban, Sebastian, Camil Petrescu). D'ailleurs, elle ne s'avoue pas de modèles, car son honnêteté foncière ne lui permet pas de se mettre en avant en se plaçant - ne serait-ce que le temps de la comparaison- sur le même plan que d'autres écrivains illustres. En réalité, elle s'empare, opportunément, d'un domaine inexploré encore dans la littérature roumaine (ou très peu avant elle) et le traite d'une façon résolument moderne : la cité, la ville nouvelle avec sa nouvelle société, ses aspirations, ses ambitions, et finalement, la nature humaine. Lorsqu'un chroniqueur lui demanda, en 1941 (c'est-à-dire après les grandes expériences que sont le cycle *Hallipa*, *Le Fiancé*, *Racines*) de définir l'épique pur, au sens roumain de « romanesque » – dans la conception d'une opposition d'avec le « lyrisme » - notre romancière répondait, presque révoltée, que :

« depuis toujours il y a eu des faits qui ont été le fondement de l'épique (du romanesque, n.a.) et il y a eu la nature humaine, les caractères... Le christianisme a ajouté à cela : l'âme et le passage du temps, la sensibilité, le frémissement nerveux... Peut-on, dans ces conditions, se dispenser de ces attributs ? »(N. Papatanasiu : *Popasuri literare cu d-na H. Papadat-Bengescu, in Viata, nr 109, 1941, p.2*)

a) LA « NOUVELLE OBJECTIVITE »

Après la parution du troisième volet du cycle *Hallipa*, Hortensia écrit dans son *Journal* : « J'ai appris ce que signifie roman pour moi : un enracinement plus profond dans les barricades de la vie et dans le matériau le plus dense de la vérité. Les récompenses ne tardent pas : j'apprends que l'un de mes personnages est le portrait même de quelqu'un de très connu - mais que moi je ne connais pas. »

Il est vrai que dans ses premiers écrits, Hortensia Papadat-Bengescu laissait l'impression d'une plus grande subjectivité du fait qu'elle mettait en scène des femmes, avec leurs émotions, leurs sensations jamais encore dévoilées jusqu'alors et la critique pensait y voir transposé le vécu de l'auteur, et cela sans pouvoir les faire entrer dans une des catégories littéraires habituelles. C'est pourquoi, (nous y avons déjà fait allusion), on les appela des « féminités ». La romancière elle-même appelait une de ses héroïnes « une sensitive » (*Madam' Iléana*). Avec le volume intitulé *Romance provinciale*, Hortensia commence à élargir et à dépasser les habituels procédés d'écriture et à réfléchir de plus en plus à l'art du roman. « Le problème qui se présente à elle n'est plus d'écrire spontanément ce qu'elle sait, mais d'élaborer, d'organiser, de méditer sur les lois

qui s'imposent » constate Maria-Luiza Cristescu dans son *Portrait de romancière*, (p. 71).

Il convient de rappeler que l'écrivaine roumaine a été poussée vers l'objectivité par E. Lovinescu, le théoricien du *Modernisme*, sans lequel l'évolution de la romancière aurait peut-être été identique, mais bien plus lente. Le mentor du cénacle « Sburătorul » trouvait, dès les premiers textes en prose publiés par Hortensia (en 1919, plus précisément à l'occasion de la parution des *Eaux profondes*), que :

« féminine par l'objet de son étude, la littérature de H. P.-Bengescu est virile (n.s.) par le procédé rigoureusement scientifique, par le ton et par l'élimination du sentimentalisme doucereux. Et puisque à la base d'une œuvre d'art se trouve la force bien maîtrisée, le talent de l'écrivaine demeure une force - autant par la conception grandiose de l'amour qui s'élève jusqu'à la fatale passion que par une capacité d'analyse unique. Il revient à cette force de se réaliser en équilibre, en économie (n.s.), ainsi qu'en maîtrise de soi. »

Car, ajoute le critique : « C'est uniquement lorsque l'on arrive à enfermer la force dans le geste le plus simple et à étouffer l'effort dans l'attitude la plus naturelle, que l'on réussit à réaliser l'harmonie qui fait qu'une œuvre d'art soit durable. » D'ailleurs, E. Lovinescu prévoit, à travers une subtile exhortation, que :

« Avec sa force d'analyse de l'âme féminine et la force que H. Papadat-Bengescu met à troubler notre imagination jusqu'à la suprême fatigue, - par je ne sais quelle subtile suggestion -, elle finira par écrire le roman psychologique que nous attendons avec toute notre conviction » (in *Magazin ilustrat*, n°3, février 1919, p.181-186).

Économie de moyens, concentration verbale, distanciation par rapport aux personnages, abandon du lyrisme, changement de vision narrative - voilà quelques outils de l'objectivité forgée par l'écriture de la romancière roumaine. Et qui est à l'opposé de celle du Narrateur, subjective à souhait! Le rapport **objectif-sujetif** départage, de toute évidence, ces deux romanciers. On sait combien la vie de Proust a servi son œuvre. Et même s'il protestait lorsque l'on disait que *La Recherche* est une série de « souvenirs », il faut affirmer, avec M. Bardèche, que ses « souvenirs » avaient fourni la matière de l'œuvre : « mais la transformation de ses souvenirs et leur utilisation comme exemples ou arguments dans une méditation sur l'homme et sur la vie sociale, avait été la transmutation capitale et le véritable travail de création » (*M. Proust, romancier*, p.13).

Chez Hortensia Papadat-Bengescu, on ne pourra point parler de *souvenirs*, car, elle l'a dit et répété, sa vie manquait considérablement d'expérience (c'est son fameux « j'ai un colossal déficit d'existence », déjà relevé), mais plutôt de *sensations* et de leur mise en images. Sa vie de femme sans histoire et mère de famille est loin d'avoir pu lui fournir un « matériau » comparable à celui qui permit au Narrateur de faire, par exemple, le tableau des salons parisiens ou la peinture de l'homosexualité qui, de toute façon, comme le remarque judicieusement le même Bardèche : « n'est pas l'objet de la Recherche du temps perdu, elle n'est pas le « sujet » choisi par Marcel Proust, elle n'est que l'instrument dont il s'est servi.» Quelques vagues allusions à ce genre de sensibilité existent dans le troisième volet du cycle *Hallipa* à propos d'une de ces « vierges échevelées », à savoir Cora Persu qui sert de « cicérone » à l'héroïne du roman : Coca-Aimée. Les femmes qui peuplent la prose de H. P.-Bengescu ont toutes des « histoires » avec des hommes...Seule Nory -en parfaite « féministe »- s'en moque ! Par la suite on verra Nory,

dans le roman tardif, *Racines*, éprouver un sentiment spécial pour son ancien camarade d'Université, le docteur Caro (surnom dû à la belle voix du mâle en question) ; amitié amoureuse conviendrait assez pour définir le lien créé entre ces deux personnages. Il faut dire que si Nory - féministe endurcie - est sous le charme du docteur Caro, c'est peut-être parce que sa créatrice elle-même l'a été, selon ses aveux. Sentiments innocents, Caro-Vasilescu n'étant qu'un personnage fictif ! Pendant une enquête littéraire, après la parution du roman *Racines*, Hortensia déclarait qu'elle ne copiait pas la réalité (lire ne prenait pas modèle sur les personnes et faits réels), par discrétion. En revanche, ajoutait-elle, « je suis moins discrète avec moi-même ». Et elle reconnaissait que pendant l'élaboration de ce dernier roman, elle s'était « rapprochée » du personnage du docteur et des deux femmes qui l'aiment : Madona- l'épouse du nommé docteur- et Dia Baldovin (la demi-sœur de Nory). « Par contamination, car la vie est pleine de microbes », mais :

« Il m'a fallu une pause et un effort certain pour me soustraire à cette influence... D'ailleurs, c'est un incident sans importance et sans suite. Je ne peux rencontrer le docteur Caro nulle part dans le quotidien puisqu'il ne lui appartient pas. Il est issu de mon imagination, de mon esprit qui a tenté là de créer l'expression d'un homme synthétique » (cité par Viola Vancea, p. 210).

Rappelons-nous comment Proust protestait chaque fois qu'une personne de sa connaissance lui reprochait de lui avoir servi de modèle, en invoquant toujours cette multitude de modèles qu'il traitait en pâte homogène pour en extraire ensuite une forme originale, synthétique.

« La multiplicité des sujets suggère que l'auteur a tout de même l'intention de dégager une réalité objective » nous dit Auerbach à propos de V. Woolf, pour la différencier du subjectivisme unipersonnel, en ajoutant qu'il existe des œuvres où celui-ci recoupe le subjectivisme pluripersonnel, où les deux se chevauchent ; c'est le cas surtout du grand roman de Proust. Ce subjectivisme pluripersonnel émanant des voix multiples par lesquelles se réalise l'énonciation chez HPB est un trait d'union, mieux : un passage, un glissement vers son objectivité. Proust même, vise à l'objectivité, d'après Auerbach, dans la mesure où il souhaite :

« dégager la nature intime des événements, et il cherche à atteindre ce but en se laissant guider par sa conscience, non pas toutefois par sa conscience telle qu'elle est à un moment particulier mais telle qu'elle se souvient du passé. Une conscience où le souvenir fait lever des réalités passées, qui ne sont plus depuis longtemps dans l'état où les a connues le sujet quand il se trouvait engagé en elles, voit et ordonne ses contenus d'une manière qui n'est pas seulement individuelle et subjective [n.s.] (Mimésis, p. 532).

La grande différence que l'on observe entre H.P. Bengescu et Proust consiste dans le traitement, sur le plan de la narration, de l'élément *Temps*. Dans *A la Recherche du temps perdu* - le temps est, majoritairement, celui du Narrateur. Ensuite, on peut procéder à une défalcation selon le temps des personnages, de la narration elle-même, etc. Le temps donne toute l'ampleur de cette œuvre, par la valeur et surtout par les significations que l'écrivain lui fait porter. Le temps commence (« Longtemps je...») et finit le « roman » (suggérant l'idée d'*accompli*), il est contenu en plan stylistique dans le titre comme dans la matière de l'œuvre. Le nombre gigantesque des commentaires concernant cet aspect de la création proustienne nous dispense de nous engager dans une démonstration inutile ;

on ne risque plus de découvrir de nouvelles acceptions ou implications à même de bouleverser la recherche proustienne, de ce point de vue-là en tous cas...(Nous y ferons d'ailleurs référence, plus amplement, dans le chapitre consacré à Camil Petrescu). Rappelons seulement que Georges Poulet dans ses célèbres *Etudes sur le temps humain* soumet toute la *Recherche* au principe de l'indépendance du temps ; un « moment sans antécédent, tel est le moment proustien[...] qui commande le livre entier » (il fait référence au moment par lequel débute la *Recherche*) :

« Moment d'angoisse initiale où l'être prenant conscience de lui-même, se découvre privé de ce qui lui est essentiel, et sans recours pour réparer cette perte : Je ne savais pas même au premier instant qui j'étais... » (*passim*, p.20-21).

Ce que G. Poulet appelle « la momentanété du roman proustien » régit la configuration des personnages : jamais chez Proust « les êtres ne se développent » car « à chaque instant y cesse et y recommence une activité non continue. Pas plus que chez Gide on ne les voit progresser tout au long d'une histoire. Anachroniques, intermittents, par la multiplicité de leurs apparitions ou de leurs expériences, ils peuvent bien donner une « impression de continuité », une « illusion d'unité », nous dit le critique en reprenant les propres expressions employées par Proust dans *Du côté de chez Swann*. Il constate que ces moments s'isolent les uns des autres et que « cet isolement est éternel » parce que si « telle expérience fugitive s'est déroulée dans l'actualité de sa petite durée particulière, cette vie indéfiniment préservée dans une cellule hermétiquement close de la mémoire y poursuit une existence occulte mais toujours momentanée, jusqu'au jour où un hasard rendra à ce moment une nouvelle et non moins fugitive actualité. »

La romancière roumaine, présente, au contraire, ses personnages en devenir ; ils évoluent au cours de l'histoire racontée selon une logique romanesque traditionnelle. De cette même logique dépend l'existence du cycle romanesque suggéré par la reprise des personnages et par la défense « déclarative » (dans les interviews et tous entretiens littéraires) menée par HPB.

b) DE LA CONTEMPORANEITE DES SUJETS

Si la romancière roumaine ne déclare pas d'obédience proustienne, des analogies apparentes entretiennent le doute sur la réception du modèle : comment expliquer le rapport de ressemblances ?

Un des premiers points communs avec *La Recherche* est le monde décrit par la romancière roumaine, puisque c'est le monde de l'époque quasi contemporaine de nos deux auteurs, et il se trouve que ces mondes (proches dans le temps) présentent beaucoup de ressemblances. Le monde de l'aristocratie chez l'un, le monde de la grande bourgeoisie terrienne, pour l'essentiel, chez l'autre, un monde aisé qui, n'ayant pas à faire face à l'urgence des contraintes matérielles s'adonne à plaisir à l'analyse de soi, à l'amour des arts. La littérature reflète la société – vérité peu contestable, surtout en l'occurrence ! La littérature de HPB met en scène la société de cette nouvelle Roumanie, celle que l'on appelle avec enthousiasme la Grande Roumanie Unie, selon la formule consacrée, à peine sortie de la première guerre et qui se trouve, à ce moment, en pleine mutation puisqu'elle veut et doit s'adapter aux formes et normes novatrices dans le domaine

politique, économique et, naturellement, social.

A la volonté d'adaptation aux nouvelles structures de la société correspond la volonté d'adapter la littérature aux formes européennes. C'est ce que prône le *Synchronisme* et son théoricien, E. Lovinescu. Être en conformité avec la littérature française et ses aspects novateurs laisse supposer une idée d'obligation (morale peut-être, mais obligation quand même) chez les auteurs, une sorte de devoir scolaire qui sous-entend une adhésion, laquelle se confond peu ou prou avec la volonté de ressemblance, l'effort vers la similitude. Choses souhaitables en de nombreux domaines, pas dans le périmètre de la création artistique. Le problème a été largement débattu en Roumanie et ailleurs. Nous avons préféré d'ailleurs le terme d' « analogie » qui paraît plus judicieux lorsqu'il s'agit d'aborder la création des auteurs roumains dans leur rapport à Proust.

Les spécialistes de la littérature comparée nous disent qu'il est possible d'expliquer « des phénomènes analogues survenus au même moment dans des pays différents par l'effet des structures socio-économiques communes à ces pays. » (*Idem*, p.70, à propos de *La raison des analogies*).

« L'analogie suppose une variété dans l'infrastructure, - variété provoquée par le tempérament national, la langue, la conscience d'un passé historique qui appartient en propre à tel pays, etc. » (Brunel). Il est évident que le terme *analogie* est utilisé ici en opposition avec *identique*. Or l'identique, nous le disions déjà, est à exclure du champ ou du domaine de la création artistique. Analogie est, par conséquent, la manière dont HPB analyse en profondeur, l'attirance pour l'aspect psychologique secret des personnages et qui explique leur évolution narrative (le désir de revanche chez Eléna qui a vécu la trahison de son fiancé, Maxence, comme une frustration, le comportement pour le moins paradoxal de ce dernier, qui revient vers son premier amour, après son mariage avec Ada «la minotière » - dans *Le Concert de Bach* tout comme le comportement apparemment bizarre de Lénora, dans *La voie cachée* mais qui n'est que le résultat normal d'un refoulement qui l'a longtemps habitée). Ce monde débarrassé des soucis financiers est rongé par des tourments d'une autre nature, selon les exigences d'un égocentrisme commun aux personnages de deux auteurs. Il convient d'ajouter ici que les derniers analystes de l'œuvre bengescienne en sont arrivés à cette même remarque : la similitude – limitée mais indiscutable - entre Proust et Hortensia Papadat-Bengescu se confond avec la similitude de leur monde romanesque (Călinescu, Ciopraga). D'autres analogies sont, comme nous venons de le voir, à mettre sur le compte de « l'air du temps ». Les personnages des romans de Hortensia surprennent par leur nature le lecteur de l'époque, lecteur habitué à un univers d'inspiration patriarcale. Les héros des romans précédents étaient le plus souvent présentés schématiquement selon le moule narratif des « types » : avare, immoral, corrompu, voire idéal, rêveur, bon, etc. Chez HPB, les personnages deviennent des êtres plus compliqués (on a remarqué toutefois des traces de « typologie » dans la manière d'ajouter aux prénoms un adjectif, exemple : La *bonne-Lina*, *Nory - la féministe*). Compliqués, complexes, certains se présentent comme des « cas ». Les analyses de Freud commençaient à se faire connaître et ses idées à se répandre dans toute l'Europe. Hortensia, avec son goût pour le hors-norme, le pathologique, est tentée de mettre en scène des individualités frappantes à tout point de vue ; c'est ainsi que l'on a même parlé d'*anomalie* (les jumeaux Hallipa, l'attirance de Mika-Lé pour les gens de sa

famille, pour Maxence, le fiancé de sa sœur aînée, pour Licà, le frère de sa mère), les goûts peu orthodoxes du professeur de médecine, Rim, l'attitude de Sia, victime consentante d'un inceste élaboré par Rim qui semble vouloir ne pas être au courant du fait qu'elle est la fille de sa propre femme). En supposant qu'il s'agisse là d'une influence, rien n'indique qu'elle vienne de Proust. Bien avant lui, en 1864, les frères Edmond et Jules de Goncourt avait publié le roman *Germinie Lacerteux* dont la préface est restée plus célèbre peut-être que l'ouvrage même par la manière dont les auteurs bousculaient le goût du lecteur : « Le public aime les romans faux : ce roman est *vrai*... Que le lecteur ne s'attende pas à « la photographie décollée du Plaisir : l'étude qui suit est la clinique de l'amour » prévient les préfaciers... et ce livre est fait « pour *contrarier les habitudes* du public et *nuire à son hygiène* ». Le roman ne peut-il pas à ce jour, où il commence à devenir « la grande forme sérieuse, passionnée, vivante de l'étude littéraire » tout comme il devient, « par l'analyse et par la recherche psychologique, l'Histoire morale contemporaine » puisqu'il « s'est imposé les études et les devoirs de la science » revendiquer les *libertés et les franchises* » ? En affichant leurs préférences pour des techniques expérimentales les frères Goncourt se positionnaient en défenseurs et en pionniers du positivisme dont Hortensia, avec sa permanente curiosité intellectuelle avait eu vent. Par ailleurs et pour rester encore avec les Goncourt, leur roman (que cette préface précédait), faisait montre de l'attirance pour le maladif, le répugnant. Ils s'inscrivent ainsi sur la voie ouverte déjà par Baudelaire dont les *Fleurs du mal* (que Hortensia, auteur et grand amateur de poésie, connaissait) avaient été publiées en 1857. Nouveau, le choix ne l'est que dans l'aire roumaine, où il doit surprendre.

On dirait que Hortensia applique le précepte des anciens : *mens sana in corpore sano* - vérité qu'elle explique par sa négative : les maladies physiques affectent aussi l'intellect, l'esprit, l'âme. Entité que notre romancière met au-dessus de tout ! Elle avait inventé une véritable théorie du *corps spirituel*, du *corps de l'âme* qui, dans sa vision, devenait un concept quasi palpable, expliqué par Mini, ce porte-parole de notre romancière:

« Le corps spirituel présente parfois des désaccords partiels de la santé... D'autres organismes spirituels, tout comme les êtres physiques, présentent des anémies, rachitismes, dégénérescences et certains, comme celui de Lénora, de brusques lésions » (Les Vierges échevelées, p.34).

Selon ses nombreuses déclarations, la romancière a voulu faire croire qu'elle était un auteur intuitif, n'obéissant qu'à son imagination, qui manquait de programme esthétique. Pourtant, on s'aperçoit qu'un plan pour ses romans existe, minime parfois, dans lequel on peut convertir des intentions de structure. L'intentionnalité narrative, par exemple, se dessine subtilement dans la création des personnages. Ainsi, *Le concert de Bach* repose essentiellement sur trois couples : Lina-Rim, Eléna-Dràgànescu, Ada-Maxence à côté desquels viennent, en personnages perturbateurs, Sia, Mika-Lé, Licà. Car Sia est la fille de Licà mais aussi de Lina (qui cache cette maternité) et la présente comme sa nièce arrivée fort à propos pour s'occuper du propre mari de Lina - le docteur Rim, malade (de plus en plus imaginaire et de plus en plus attiré par ladite nièce). Sia est donc destructrice du couple Lina-Rim, ainsi que de sa propre vie : une fois découverte la relation incestueuse, Sia est chassée par Lina et trouve l'hospitalité chez les acolytes de Rim, les deux jumeaux Hallipa qui causeront sa mort (une septicémie mal soignée à la suite d'un

avortement). Mika-Lé, la sœur d'Eléna, la parfaite intrigante de l'amour, « perturbe » et fait casser les fiançailles de sa sœur aînée avec le prince Maxence qu'elle a attiré par ses charmes (elle qui, apparemment, n'en a point !) Ruiné et désespéré, le prince accepte d'épouser la fille du plus riche meunier de Bucarest : Ada Razu. Leur couple mal assorti sera vite détruit par Licà emmené (et longuement recherché) par Ada comme « chambellan » des écuries. A remarquer que Sia et Maxence (tout comme Lénora) sont sanctionnés par la mort. Et si nous acceptons l'idée que Hortensia est un écrivain à cheval sur le XIXe siècle littéraire et le XXe nous pourrions voir dans ces personnages qui ne respectent point les cadres conventionnels de la société autant de « boucs émissaires » (René Girard), sauf qu'ils ne bénéficient pas de la sympathie de leur auteur ni de celle du lecteur.

Même le personnage de Marcian peut être logé à la même enseigne, de personnage perturbateur, dans la mesure où il s'interpose entre Eléna et Drăgănescu en perturbant le couple sur le plan narratologique, à cette différence près que la nature de ses intentions l'éloigne du groupe incriminé. Sia est mue par des intérêts basement matériels, Licà par des intérêts d'ordre social (monter d'un grade de plus en accédant à la bonne société), Mika-Lé agit sous l'impulsion de raisons plus obscures rappelant par là sa naissance, mais aussi pour accéder à travers Maxence aux gens de la « petite noblesse ».

Dans les cadres que nous offre le cliché « romantique » de la femme du monde tombée sous le charme de l'Artiste, c'est Eléna qui accède à un monde supérieur, celui de l'art, de la musique. Eléna qui avait, comme disait sa créatrice, « le snobisme honorable de la musique », snobisme qui, « concentré sur un objet de cette sorte, s'est vite transformé en profession de foi. » Protocolaire et rigide, elle ne déploie aucune énergie spéciale pour cet amour qui arrive tout en douceur, imperceptiblement. N'étant pas « habituée aux manifestations de sensibilité » elle s'excuse de sa faiblesse passagère : « Je ne sais pas ce qui m'a pris »...

Si l'on voulait faire du parallélisme à tout prix, l'on pourrait trouver dans *La Recherche* des couples imposés (des Guermantes, des Verdurin, Odette-Swann, Albertine-le Narrateur) – ainsi que des personnages destructeurs et même...« perturbateurs » (de la famille de Charlus). Mais ces schémas narratifs ne datent pas d'hier et ne sont pas propres à nos seuls écrivains ! Il nous semblerait plus gratifiant de substituer au comportement des personnages proustiens celui des héros du *Concert* pour démontrer qu'ils réagissent (à peu près) de la même manière et, par voie de conséquence, qu'il font partie d'un monde qui est représentatif d'une époque. D'un monde et d'une mode, existant à Paris tout comme sur les bords du bas Danube ! D'où l'évidente idée qu'il faudrait parler plus d'une contemporanéité des sujets que d'une influence ou d'un « modèle »!

Ainsi pouvons-nous dire, en paraphrasant Ramon Fernandez, (l'un des commentateurs les plus attentifs de la *Recherche*, à propos du salon des Verdurin), que le « beau monde » du *Concert* représente la bourgeoisie bucarestoisie riche, frottée d'art, sans tradition mondaine, intellectuelle ni artistique, celle dont fait partie Eléna Drăgănescu. Elle est une Madame Verdurin raffinée qui recouvrerait un peu de la beauté, de l'élégance et la noblesse spirituelle de Madame de Guermantes. Tout comme Mme Verdurin, Eléna est la vestale d'un salon mondain où se déroule un cérémonial bien

mis au point. « De la société des Verdurin on dirait qu'elle est une tyrannie. Toute infraction est impitoyablement réprimée par Mme Verdurin » (R. Fernandez: *Proust ou la généalogie du roman moderne*, Grasset, 1979, Paris, p.156).

« Excellent technicien, peut-être sans grande expressivité,[Rim] était toujours à la hauteur d'une bonne exécution. Et puis, il fallait quelqu'un qui donne le ton, qui sache créer l'atmosphère pour « le style de Bach », qui ne laisse à aucun moment retomber le rythme, ni l'âpreté méticuleuse, ni la sérénité majestueuse du génie de Bach. Eléna qui ne supportait pas que l'on puisse déroger à un programme de travail suivi, fut obligée d'envoyer Nory voir ce qui arrivait au docteur et pourquoi il manquait à l'appel. » (passim, p.174)

Eléna a une autorité naturelle que la passion pour la musique ne fait qu'accentuer.

« Le jour de la répétition générale, préparée depuis si longtemps par Madame Eléna Draganescu-Hallipa avec passion et méthode, arriva. Elle avait été longuement organisée avec un zèle systématique, attendue ensuite avec patience et sagesse et, les derniers jours, avec un surprenant énervement ».

Mais la musique est aussi la brèche par laquelle « le désordre » arrive :

La veille, Eléna avait ressenti une faiblesse physique et spirituelle de convalescente et de cette fatigue elle était vite passée à un profond sommeil. (...) L'arrivée des invités se fit presque sans qu'elle eût à intervenir, par vagues propices qui les rangeaient favorablement. Eléna se tenait parmi eux comme une simple auditrice. Elle éprouva l'émotion des violons qui s'accordaient comme la préparation d'une délectation qui va être offerte, sans avoir conscience de ses responsabilités. » (« Concert de Bach », p.274-276)

C'est ce qui la place à mi-distance entre Madame de Guermantes chez laquelle l'autorité est « rodée par les siècles » et de La Berma que définit « l'autorité du génie » (R. Fernandez). Mais Eléna apparaît plus humaine, car plus vulnérable au charme désarmant de Marcian à l'opposée de Madame de Guermantes (qui ne prend même pas le temps d'écouter Swann lorsqu'il lui parle de sa fin proche, feint de le soupçonner d'exagération, car elle est plus préoccupée par les souliers rouges que par la mort d'un ami proche). Certains commentateurs roumains ont trouvé le personnage d'Eléna d'un parfait snobisme. Or la passion pour l'art n'est pas contrefaite chez cette femme, elle aime véritablement la musique, se soucie de tout ce qui pourrait compromettre la réussite du concert.

« L'olympienne Eléna connaissait, elle aussi, quelques émotions, soulevées par son unique passion : la musique. Pour tout ce qui concernait ses matinées musicales, elle éprouvait hésitations, timidité, craintes, soucis, impatiences, bref, toute la gamme des sentiments. Même lorsque tout était au point, les soucis ne manquaient pas : le virtuose X, de passage à Bucarest, accepterait-il de jouer chez elle, avant le concert public ? La musique de Saint-Saëns serait-elle mieux exécutée qu'à l'Athénée ? La partition de Debussy était-elle vraiment celle jouée dans la salle Érard ? » (C.B.,p.173)

A plusieurs points de vue, Eléna pourrait être une sorte de Madame de Guermantes : elle en a la distinction, l'honnêteté, le respect des principes et des convenances, elle en a même l'attrait; le Narrateur est subjugué par les charmes de Mme de Guermantes et fera tout pour l'approcher et se faire inviter dans ses salons(plus tard, lorsqu'il a perçu sous

les apparences la véritable nature, son sentiment changera). Le grand artiste Marcian tombe amoureux d'Eléna, lui qui voulait juste diriger son concert entre deux tournées à l'étranger et lui offre un petit bijou musical, comme on offre un bouquet de fleurs en guise de déclaration amoureuse. Ces artistes, donc des personnes ayant le goût du beau, de l'Art, ne peuvent pas être considérés comme des cas de figure uniques, propres à nos deux seuls écrivains. L'histoire de la culture abonde en exemples de « couples » du genre *le créateur et son inspiratrice*, femme idéale si possible, à commencer par les très célèbres Dante et Béatrice, Laure et Pétrarque...La comparaison Eléna / Madame de Guermantes ne se soutient que jusqu'à un certain point; l'héroïne roumaine fait partie de la haute bourgeoisie, non de l'aristocratie (comme chez Proust) et on lui impute un certain snobisme qui n'est pas, par voie de conséquence, de même nature que celui du personnage proustien. Madame de Guermantes ne fait pas d'efforts pour convaincre la société de sa situation ou de ses titres, de ses passions ; son seul snobisme consiste dans l'envie d'afficher son humour et de vouloir épater l'auditoire avec ses célèbres « mots » que son mari provoque. Eléna apparaît plus humaine, dans la mesure où elle succombe, malgré les convenances, aux charmes musicaux d'un artiste, alors que madame de Guermantes, empressée (et empêtrée) dans ses devoirs mondains (à toilette rouge souliers rouges !) ne fait même pas l'effort d'écouter Swann, pourtant ami fidèle et recherché pour ses soirées, lorsqu'il lui fait part de sa fin prochaine.

Analysée de plus près, la *relation auteur-personnages* dans le *Concert de Bach*, permet de mettre en évidence que seule Eléna Drăgănescu bénéficie de l'(infime) indulgence de l'auteur, car elle aime la musique - l'unique sujet pour lequel la passion est admise ! et qui prépare l'unique « accident » sur le parcours social exemplaire de cette femme de tête :

« Eléna assistait à la répétition générale du concert de Bach comme une élève bien appliquée à une distribution des prix. Elle ne se rendit pas compte de la succession exacte des numéros du programme, ni de l'attitude de ceux qui y assistaient, pendant les pauses. Une rumeur de soie et de délectation l'envahissait et lui transmettait son message de satisfaction. C'était la palpitation légère des dames en robes de taffetas et de crêpe de Chine. »

Par l'ambiance qu'elle crée, la musique plonge le personnage dans un état second (Eléna était pendant le concert « comme droguée à la morphine ») semblable à la communion avec l'art mais aussi avec ...l'artiste.

« En revanche, dès que la musique commençait, cela la calmait, lui rendait une certitude absolue. C'était comme si elle flottait sur une mer paisible, avec des ports qui étaient autant de promesses de bonheur. (...) La portée musicale était un amphithéâtre féerique sur lequel se projetait l'architecture des palais de marbre. Sur les fondations des cordes, les notes ponctuaient le dessin des jardins, les arpèges faisaient la courbe des collines et à partir de la clé de sol des cascades d'eau envoyaient un tourbillon fluide ou seulement une nappe de fraîcheur, une araignée vaporeuse comme la fine dispersion d'un jet d'eau. Ensuite le soir tombait en accord mineur sur les cités »...

La musique a des effets positifs sur le corps et sur l'esprit dont elle réussit à faire modifier la perception du réel. En cela la musique pourrait rapprocher, par l'intentionnalité narrative, les deux auteurs. Mais cette analogie ne peut se soutenir jusqu'au bout, car

chez Proust la sonate de Vinteuil n'est pas que la préfiguration de l'amour (de Swann), comme on le sait. On ne peut s'empêcher de remarquer dans cette poétique présentation de l'état d'exaltation dans lequel est plongée Eléna des éléments appartenant au domaine du liquide (*mer, cascades d'eau, tourbillon fluide, jet d'eau*), ce même domaine dans lequel trempe sa plume Virginia Woolf ou M. Proust. Aux descriptions lyriques succèdent des notes plus techniques, plus concrètes, aspirant à rendre « l'heure », comme se plaisait à dire ailleurs la romancière, pour éviter le déjà galvaudé *atmosphère* :

« Le rythme à la phrase ample ou le chuchotement minutieux de Bach ne quittait jamais l'idée grave, l'émotion concentrée, le dessin tracé de lui-même à travers les méandres harmonieux. Les sons relevaient les reliefs de nobles effigies, les modulations donnaient des suggestions de virtuosité. Il s'élevait là des prières simples pour des amours sans duplicité, à l'ascension sereine ; des amours édifiées par une âme victorieuse, mais sans faste ni vanité, franchissant des obstacles écartés par la virtuosité spirituelle (CB, p. 277).

Complètement subjuguée par la musique, Eléna se détache du réel concret pour se confondre avec le monde de la musique, dans une symbiose qui l'unit au Musicien : « C'est ainsi qu'Eléna entendait défiler ce jour-là le prélude, la fugue, l'oratorio. Elle ne remarqua pas le moment où le chœur se substitua aux instruments. » (CB,p.277) La scène est minutieusement mise au point par la romancière :

« Marcian ne quitta pas un moment les exécutants, il restait avec eux. La façon de procéder de l'artiste, encore qu'elle ne fût pas préméditée, créait un état d'esprit excellent pour la musique et un état moral semblable pour les musiciens. Leur solidarité avec le chef d'orchestre permettait une interprétation parfaite » (C.B., p.278)

Comme nous avons à faire à un auteur qui balance entre l'envie de rester objectif, (ne pas adhérer à ses personnages, ne pas répéter la faute de jeunesse !) et l'envie de se laisser aller à son subjectivisme latent, nous aurons droit aux changements de ton successifs au cours du récit. La même scène nous montre une autre perspective du personnage :

« En réalité, Marcian s'était caché là-bas, pris d'inquiétude pour ce chant choral qu'il offrait à Eléna comme on offre un bouquet de fleurs, certes rares, mais enveloppées dans du papier, à l'occasion d'un anniversaire. Avec un sentiment de ridicule et d'émotion très caractéristique. » (C B , p. 278).

L'existence du couple Eléna-Marcian fait dire à un interprète de HPB qu'à travers ces personnages, « l'auteur a projeté dans l'imaginaire ses aspirations de pureté, son modèle de comportement humain » et il remarque, pourtant, qu'au-delà d'une certaine décence et d'une certaine honorabilité moderne, ces personnages « ne dépassent pas non plus les limites de leur monde, celles d'une mentalité individualiste et cynique, ils se disqualifient par leur manque de générosité » (Florin Mihăilescu : *Introducere în opera Hortensiei P.Bengescou*, Ed. Minerva , 1975). Il manque aux commentateurs tardifs l'enthousiasme des pionniers ! Entre temps, la littérature roumaine s'était enrichie des romans de Rebreanu ou de Camil Petrescu, créateurs de personnages forts, inoubliables.

En conclusion, à observer de plus près la matière humaine qui remplit les pages de l'écrivaine roumaine, on peut affirmer qu'il s'agit, en essence, d'un monde semblable à celui que Marcel Proust met en scène dans sa *Recherche*...mais par des aspects,

finalement, très généralement humains comme : la soif de plaire, l'ambition, le désir de s'imposer, l'amour pour l'art, l'amour tout court. Avec leurs corollaires obligés: jalousie, possession, dépit, snobisme et faux-semblants.

Nul doute que par le biais de certaines caractéristiques des personnages de l'un ou l'autre de ces deux écrivains on arrive à établir des parallèles séduisants. Toute théorie peut être facilement applicable. La dernière moitié du XXe siècle l'a généreusement démontré : un critique roumain, (Ovidiu Crohmălniceanu), a même esquissé une approche freudienne des personnages de HPB. Mais cela ne démontre pas, forcément, l'influence de Proust... L'analogie, évidente, nous semble-t-il, réside dans les éléments de la nature humaine qui se trouvent être à peu de chose près les mêmes d'un espace culturel à l'autre de l'Europe en ce début du XXe siècle. Ce qui n'implique pas un seul instant la moindre interprétation délibérée de Proust par l'auteur roumain. Car nous savons au contraire que Hortensia ne connaissait pas *La Recherche du temps perdu* au point de pouvoir s'en être imprégnée. Son goût pour des personnages hors du commun venait d'une observation aiguë, perçante, profonde jusqu'au malsain. Ses personnages les plus réussis ne sont pas des figures anodines. Ils ont des « ressorts spirituels » et un « corps spirituel » - syntagmes chers à la romancière - qui les individualisent, les différencient. Un moment de leur existence est finalement le déclencheur ou le signe qui expliquera l'évolution ultérieure. Ils sont impliqués dans un jeu complexe de revanches. La revanche nous semble être aussi à la base du devenir psychologique de certains personnages de la romancière roumaine. L'évolution d'Eléna se trouve, dans cette perspective, propulsée par la revanche que l'héroïne comprend et veut prendre sur la vie ; d'abord sur sa petite demi-sœur et sur Maxence, en épousant (après la rupture des fiançailles avec ce prince sans principes) le banquier Drăgănescu. Marié à cet homme honnête et qui, par amour, ne lui refuse rien, Elena rachète toutes les terres perdues par son propre père, Doru Hallipa, qu'elle a adoré et respecté. Reconstituer la propriété familiale peut être interprété comme un petit signe de revanche sur les vicissitudes de la vie. La plus grande revanche est celle qu'elle va avoir sur la société et que l'on peut identifier dans la quête de reconnaissance sociale qu'Eléna entreprend au long du *Concert de Bach*. Le luxe de sa maison de Bucarest, l'énergie qu'elle met pour organiser des soirées musicales chez elle, le respect des relations strictes, bien choisies sont autant de moyens déployés pour se détacher de son ancienne classe (de propriétaires terriens) et s'approprier l'aristocratie, pour mieux dominer ou tout au moins pour consolider les privilèges et l'estime accordés aux grands seigneurs. Ce sont des « actions » qui procèdent aussi du « snob » qui se cache dans Eléna. D'ailleurs, elle pourrait passer pour une parvenue sans la distinction et le port altier qu'elle a, naturellement, dès son entrée en scène dans la saga des *Hallipa* (au début des *Vierges échevelées*) si la passion pour la musique était feinte. Son personnage est fait apparemment pour plaire : par sa beauté, cette distinction naturelle qui la différencie des autres héroïnes du roman, par son horreur des compromis qui induit une froideur relationnelle. Attitude qui s'explique par son éducation, mais aussi par son caractère qui ne se laisse infléchir, nous suggère son auteur, que par la musique. Son âme ne se dévoile que par musique interposée, n'apparaissant sous sa véritable nature qu'auprès de Marcian, le musicien ! En suggérant cette dualité du personnage, sa créatrice casse l'édifice typologique d'une part et d'autre part permet d'ajouter une once de mystère au personnage. Le rendre plus conforme à la

rituelle romantique où la passion joue un meilleur rôle.

La *revanche* pourrait servir de fondement pour aborder l'évolution des auteurs aussi : appelons-les des revanches imaginaires : le sensible Marcel, qui avait dû subir plus d'un refus et bien des remarques caustiques dans sa jeunesse, comme dans la vie, avant d'être le célèbre écrivain que l'on sait, la sensible Hortensia qui pensait à vingt ans recouvrer en se mariant la liberté des femmes modernes que lui refusaient ses parents, ont eue leur revanche sur la société bien pensante à travers leur œuvre, une revanche de l'esprit sur la brutalité environnante : revanches intellectuelles, dans les deux cas. Dès l'adolescence, Hortensia, comme Marcel, tenait en haute estime le Poète (terme générique) ainsi que l'amour pour les choses de l'esprit. Une courte lettre qui accompagne son premier volume dédicacé, et destinés, l'un et l'autre, au poète Alexandru Vlahutà, très en vogue en cette année 1919, lettre de remerciements, car Hortensia avait appris que le poète avait fortement soutenu la publication des *Eaux profondes*, est révélatrice de l'attraction qu'exerce l'art sur l'esprit chez les jeunes gens de la « famille » de nos auteurs :

« Jamais et nulle part, les poèmes ne sont lus, les livres racontés, les pièces de théâtre jouées avec une plus grande gaucherie et avec une plus grande force d'adoration [que pendant les récréations des cours de lycée]... Pour nous alors, le poète était un Dieu. Plus tard, les hommes humanisent trop la divinité ou bien, ne savent plus diviniser les mortels. Moi, j'ai gardé intacte cette force d'aimer le Poète dans l'homme de tous les jours et j'élève des statues toujours aussi belles aux vivants ».

6. RECEPTION CREATRICE ET CREATION SPONTANEE

Un trait commun à nos deux écrivains est, sans conteste, leur sensibilité, au point qu'on peut parler chez eux « d'une sorte de subjectivisme excessif, d'importance plus grande pour ainsi dire, attachée à un rêve, à un souvenir, à la qualité personnelle de la sensation, qu'à ...la réalité » pour reprendre ce que Proust lui-même disait dans *Contre Sainte-Beuve* à propos de Gérard de Nerval dont il se sentait si proche. L'un et l'autre cherchent à « saisir, à éclairer des nuances troubles, des lois profondes, des impressions presque insaisissables de l'âme humaine », à l'instar de ce que Proust trouvait chez son prédécesseur français dont certaines descriptions font que l'« on se sent inondé de beauté » ! Hortensia est de ces écrivains qui ont « un ciel de plus », comme disait Proust à propos de Baudelaire (pour ne pas quitter le *Contre Sainte-Beuve* !), qui ont une vision spéciale du monde.

Nous voyons à ce point précis comment le fait que Marcel Proust ait tant écrit sur d'autres grands écrivains permet de l'interpréter et de ne pas trop se tromper sur l'idée qu'il se faisait de la littérature. Cela aide la critique (postérieure à l'œuvre proustienne), cela a aidé Proust lui-même puisque – c'est maintenant chose connue- un essai comme *Contre Sainte-Beuve* est, d'après la majorité de ses analystes, une esquisse de la *Recherche*...(voir M. Bardèche qui considère qu'il s'agit là d'une véritable « théorie de l'originalité littéraire »). Nous avons moins de chance, en ce sens, avec Hortensia Papadat-Bengescu mais bien plus avec Camil Petrescu, comme nous le verrons plus loin. Seuls les entretiens avec des journalistes la questionnant ou les confessions qu'elle

laisse échapper dans quelques lettres destinées à des amis intimes peuvent remplir le statut d'embryon esthétique. ; on pourrait prendre ces « informations » pour une ébauche de mise en abîme avant la lettre. Ainsi, elle qui affirmait, dans un premier temps, ne pas connaître l'œuvre de Marcel Proust, déclare, près avoir publié le cycle *Hallipa* qu'elle a arrêté la lecture de la *Recherche* au deuxième volume...Aveux qui n'a fait que renforcer une certaine critique nationale dans son jugement pro-proustien. N'oublions pas que la bibliographie de la romancière allait s'enrichir du volume de 1938- *Racines*.

Cette dernière création romanesque de HPB peut-elle être susceptible d'avoir subi quelque transfert proustien ? Autrement dit est-ce que la romancière roumaine s'implique-t-elle dans une dynamique de réception créatrice en utilisant *le moyen du souvenir* à la construction de son récit ? Disons-le tout de suite : non seulement elle a recours au souvenir mais elle en abuse ! *Racines* est l'histoire de Nory, la féministe du *Concert*, vue ici de l'intérieur, dans des hypostases que l'on ne lui devinait pas là-bas. Son comportement semble répondre à sa condition de « bâtarde », à l'opposé de sa demi-sœur, fille officielle du riche propriétaire terrien, Baldovin. Nory, par conséquent, déteste sa mère à laquelle elle reproche d'avoir été la maîtresse du riche Baldovin, se croit obligée de s'occuper plus qu'il ne faudrait de sa demi-sœur Dia, car Nory a une vénération (tardive) pour leur père, et (actuelle) pour Dia – une sorte d'Eléna Drăgănescu, composé de beauté physique et de noblesse de cœur ; au passage on remarquera que la seule personne que Dia a aimée est une française âgée qui lui a servi de nurse et de précepteur. La trajectoire de la vie de Nory est entrecoupée par celle d'une jeune provinciale- Aneta Pascu - paumée, errant dans les rues de Bucarest, et par celle du couple Caro-Madona... Le souvenir est le moyen dont l'auteur se sert pour amener en scène un personnage ou un autre. A la différence de la *Recherche* de M. Proust, où le souvenir était déclenché par un fait extérieur inattendu (le goût de la madeleine, les pavés inégaux), le souvenir est « préparé » : Nory s'accorde souvent une pause après le repas pour rêvasser, se rappeler, se souvenir de quelqu'un, d'un fait. Les phrases coulent sans heurter, glissant le lecteur dans une ambiance propice à l'évocation. Il ne s'agit pas de *mémoire* mais de *se souvenir*. Ainsi, le souvenir n'est que le cadre d'une autre « histoire » ou d'un pan de l'histoire qui nous est racontée. Nous dirions, en conséquence, que chez H. P.-Bengescu, il tient plus de la convention narrative que d'un emprunt moderne, il est à mi-chemin entre souvenir involontaire et « le rappel instantané et facile grâce à l'effort intellectuel » dont parle Bergson (dans *L'Énergie spirituelle*, Librairie Félix Alcan, Paris, 1936, p.169). Hortensia n'explique pas le processus de remémoration, elle constate, consigne :

« Nory fumait, se détendait le corps, les jambes, pensait à Caro et à Madona... Temps révolus ! Elle venait d'avoir sa licence et se préparait à passer son doctorat à Paris... avec une bourse... grâce à des interventions !... » (Opere, 4, p.341)

Ce moment de remémoration s'étend sur une quinzaine de pages où les fils des vies de plusieurs personnages s'entremêlent et où le lecteur pourrait oublier qu'il n'assiste qu'au souvenir dévidé par Nory ; comme si la romancière s'en apercevait, tout à coup, elle quitte le plan passé avec ses verbes à l'imparfait et au plus que parfait et nous ramène au passé simple du...présent du récit : « Cornelia rentra avec le café ; elles s'étaient levées de table très tard et ensuite chacune était allée se reposer dans la chambre ; Cornelia expliqua

l'absence de la domestique et devint toute rouge car Nory la regardait longuement, sans dire un mot » . En réalité, la fille de Cornelia est encore sous l'emprise de ses souvenirs, notamment d'un épisode de son enfance passée sous la protection de ses grands-parents, sa mère l'ayant abandonnée pour rester près du « boyard » dont elle était la maîtresse (et une sorte de bonne, en même temps), en espérant que Monsieur Baldovin l'épouse un jour :

« Nory regardait maintenant Cornélia sans aucune intention, sans même la voir. Elle se rappelait une scène, une de celles qu'elle ne lui avait pardonnées pendant longtemps, sauf qu'à présent la scène lui semblait comique. Elle se remémorait la scène, regardant toujours Cornélia, sans pour autant reconnaître en elle la jolie femme d'alors... C'était à Gârla, dans son enfance, après un déjeuner... »(in *Opere/Oeuvres*, 4, p358).

On pourrait conclure sur le problème de la mémoire et de sa fonction narrative en disant que si chez Marcel Proust elle est involontaire, chez notre romancière il s'agit d'une mémoire plutôt volontaire et dirigée. Au fond, l'utilisation même de cette trop souvent citée *technique du souvenir* ne relève-t-elle pas plutôt d'une modernité dont la prosatrice roumaine a eu la géniale intuition ? L'héroïne de HPB se réserve des moments pour se souvenir, se ménage des plages de ressouvenance dans la matière du récit ; une impression de fragmentation se fait jour ici qui n'est pas l'*émiettement* (J.-P. Richard) proustien mais qui est signe évident de modernité d'écriture chez la romancière roumaine. On connaît les rebondissements que l'interprétation du fragment proustien a subis entre les années vingt et les années trente, suivant en réalité le débat sur la fragmentation en art. La mode n'étant pas au fragment à l'époque de Proust, « la fragmentation du courant de conscience, les célèbres états successifs du moi ont connu un grand succès dans la psychologie littéraire des années 30 » fait remarquer Luc Fraise (*Le processus de création chez M.P. Le fragment expérimental*, p.119). Construire son personnage en refaisant son passé avec des morceaux selon la *technique de la mosaïque*, c'est rejoindre une volonté d'écriture moderne. La fragmentation s'imposera comme une technique inconsciente (ou non relevée sous ce terme). On serait tenté de dire que les premiers commentateurs du cycle *Hallipa* le pressentent mais ils l'englobent sous la formule plus générale qui se réfère à la *l'analyse des profondeurs*.

Quelques jours avant la parution de *Racines* dans les librairies, on demandait à l'auteur d'en expliquer le titre. « Il m'est apparu impérativement, très tôt... Au début il coïncidait avec une rétrospective qui envoyait l'héroïne qui ouvre le livre, Nory Baldovin, vers un passé auquel elle n'avait pas encore réfléchi jusque-là... Les souvenirs n'étaient pas son « truc », comme elle aurait dit elle-même dans un langage sceptique et impassible, indifférent - à l'instar de sa personne, jusque là indifférente... Ce sont des gens qui sentent leurs racines avec délices ou douleurs, d'autres les cherchent et ne les trouvent pas ou bien les retrouvent à la suite d'une longue errance ! » (entretien publié dans le journal « Lumea Românească », an II, n° 492 du 12 oct. 1938). Relevons l'intimité dans laquelle la romancière vit avec ses personnages qui ont toujours l'air de s'imposer à leur créatrice, malgré leur nature fictive. D'autres confessions complètent l'idée que les personnages se présentent devant Hortensia P.-Bengescu et l'obligent par leur présence incessante dans son esprit à se faire « caser » dans un récit, comme cela arrive, dans une narration « classique », à l'auteur omniscient. Cas de figure d'écrivain intuitif ou d'une

conscience esthétique libre, comme disait Călinescu lors d'un article aux allures de constat définitif :

« L'œuvre de Madame Papadat-Bengescu est de celle qui fait naître des opinions violemment contradictoires, de l'enthousiasme au rang des « raffinés », de la stupéfaction au rang de ceux qui cherchent dans les livres « la ligne classique ». Je pense qu'à présent le processus d'évolution est terminé et que le mérite exceptionnel de son œuvre est hors de toute discussion. Il reste à la critique la tâche de déterminer les rapports internes et la sphère d'action, en dégagant une fois pour toutes l'œuvre de ces formules rapides et bon marché comme le « proustianisme » qui ne disent rien lorsqu'on les prend pour des définitions et non pour de simples images comparatives ». (article publié in *Adevărul literar și artistic* du 7 juillet, 1935, p.9, repris in *Ulysse*, EPL, 1967, pp.257-259).

Si HPB. n'a pris connaissance de l'œuvre de M. Proust que plus tard, pour comprendre peut-être les raisons de ceux qui lui attribuaient l'épithète de « proustienne », elle devait, indubitablement, être au courant de ce qui avait été publié en France jusque là, en tout cas, elle devait connaître les grands classiques (Balzac, Hugo), le naturalisme, ainsi que la génération montante de Gide, Claudel, Valéry, les poètes symbolistes, et aussi Bourget, Barrès ou Anatole France. Tout comme elle devait avoir pris connaissance des recherches en psychanalyse. Ce qui expliquerait la « hardiesse » des sujets chez cette honnête femme, si « bien rangée » et respectueuse, dans l'ensemble, de l'opinion publique. Les seuls écrivains qui auraient pu lui servir de modèle, par intimité avec leurs écrits, pourraient être Henri Bataille et Marcel Prévost auteurs que Hortensia a analysés (dans plusieurs articles publiés dans des revues d'époques). Un commentateur roumain a d'ailleurs fait un rapprochement entre *Les Demi-vierges* de Prévost et *Les vierges échevelées* de Hortensia (Valeriu Ciobanu, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura pentru literatură, 1965, p.145).

Les auteurs français lui ont permis de mieux voir et de mieux analyser. Comme ce fut le cas de l'étude de Ruskin pour Marcel Proust. L'imagination aidant, elle peut refaire un monde qui s'apparente à celui de la *Recherche* ; activité accidentelle et non pas intentionnelle ! La prosatrice semble poursuivre plus son inspiration qu'une quelconque intention « programmatique » avec des moyens différents, dans un esprit nouveau. Elle réalise ainsi le *passage entre ancien et moderne* que les recherches en réception présente comme fondamental dans l'évolution de l'histoire littéraire, dans l'évolution du roman.

La pluralité des prises de positions dans l'époque, par des écrivains français entraînés dans la question/crise du roman, pourrait recouper l'exemple de HPB. Dans le numéro du 1 août 1909 de la NRF, Jules Romains remarquait une évolution dans la manière d'écrire chez des jeunes auteurs qui « aiment le réel en profondeur », en éloignant d'eux tout conventionnel d'un réalisme borné, et en introduisant « l'âme à l'intérieur du réel » (o.cité, p.32). Par ailleurs – un auteur cité par Michel Raymond (dans la *Crise du roman*) - Edmond Jaloux constatait, vers 1906 que « depuis trente ans, tous les écrivains usent d'un procédé identique de narration, sans souci, par exemple, des effets que l'on peut tirer des oppositions d'ombres et de lumière ou de l'omission volontaire d'une grande partie des épisodes principaux » (o.cité, p.101). Ces soucis sont, par contre, ceux de la romancière roumaine.

Ce n'était pas l'unique originalité de notre auteur. Quelques commentateurs ont relevé dans l'écriture de H.P. Bengescu des signes de « virilité ». Le premier, G. Călinescu ; le dernier, C. Ciopraga, l'auteur de la monographie déjà citée : « Virile, âme forte, comme dirait Camil Petrescu, elle l'est dans le sens de la capacité qu'elle a de voir les choses en face... Sa féminité est de nature plutôt intérieure, censurée par une raison continuellement en éveil ». Les maîtres mots qu'il trouve pour la définir sont : lucide, réaliste, exacte intuition des faits ! *Objectif* semble être un adjectif destiné aux hommes en exclusivité, à en croire les critiques roumains qui confondent souvent « lucide » et « objectif ». L'ancien ami, Topârceanu, se faisant peut-être l'écho du mécontentement de G. Ibrăileanu, et regrettant probablement le côté « subjectif » (donc « féminin ») qui caractérisait la prose de début de Hortensia, lui trouve à présent, dans un reproche à peine voilé « l'objectivité, l'imagination créatrice de vie, la maîtrise et la coordination du matériau, ainsi que l'art de l'exposer qui sont, au fond, des *marques masculines* par excellence. »

Sept ans plus tard, dans la revue « Convorbiri literare » (no.1 de 1927), dès la parution du *Concert*, un autre membre de la garde rapprochée d'Ibrăileanu, Mihail Ralea, enfonçait carrément le clou : « Madame Papadat-Bengescu n'est pas seulement lucide, elle est même misanthrope » parce qu'elle ne voit de la vie que son aspect biologique et que de toute façon et selon les études de psychologie comparée, « depuis les moralistes français jusqu'aux scientifiques allemands, tout le monde s'accorde à soutenir que la femme ne peut pas se dépasser, elle ne peut voir que d'une manière confuse et indéterminée au-delà de sa vision subjective ».

La preuve : la romancière ne réussit pas à démontrer le devenir des sentiments. Le seul exemple de l'amour d'Eléna pour Marcian à travers la musique et le concert qui se prépare dans la maison des Drăgănescu suffisent à infirmer les remarques par trop *subjectives* de Raléa. Le critique, à l'instar de certains de ses confrères, accepte difficilement l'idée que l'auteur en question ait pu subir une véritable évolution, car il reste encore sous l'impression toujours vive des écrits de sa jeunesse (encore que « jeunesse » ne soit ici qu'une facilité chronologique destinée à souligner un écart qualitatif, Hortensia ayant débuté (en roumain !) à 40 ans).

Qu'elle soit lucide et objective, cela ne fait que la différencier du supposé modèle (Proust) et asseoir son originalité. Il y a dans *Les Vierges échevelées* un passage qui pourrait faire penser à l'emploi proustien du souvenir ; mais un autre personnage se trouve là, bien placé pour remettre les choses au point avec une admonestation du genre « allons, allons »...

« Lorsqu'elle descendit de la voiture devant la maison des Rim, Mini glissa légèrement. Il y avait un verglas terrible. Le mouvement appela du souvenir lointain un autre mouvement, semblable : un jour de gel comme celui-ci, le jour où elle arrivait dans la Cité, le premier hiver après la guerre... Arrêtée près de la voiture à cheval, Mini cherchait distraitemment dans son sac, les mains tout à coup réchauffées dans leurs gants, sans le trouver, le billet de vingt léi, qui était bien à sa place... A la même époque de sa vie, elle avait connu les Rim : l'amie Lina, « la Bonne Lina », et l'escogriffe aux longues griffes, son savant époux, Rim le catholique et surtout le jésuite... »

C'est le même détachement du réel environnant, le même oubli de soit que l'on avait remarqué chez Nory, dans *Racines*.

« Souriant dans l'air qui fouettait les visages, sourire lumineux dans le givre qui tombait, Mini regardait la maison d'en face qu'elle ne voyait sûrement pas et le cocher qui frottait ses pattes emmitouflées de gants rudimentaires en laine marron et qui la regardait à son tour, détendu, comme s'il apercevait un peu de soleil dans l'air sacrément froid...et Mini souriait encore plus, réchauffant plus fort l'instant figé. »

Le personnage s'abandonne au souvenir au point d'arrêter la trajectoire du geste commencé, en un « instant figé », dans une attitude qui nous est communiquée à travers l'expression en miroir d'un autre personnage, le cocher :

« ...Oui ! il faisait un temps tout à fait comme ça, lorsqu'elle s'était liée à Lina...et son énigme semblait éclaircie pour le cocher, car sa bouche large affichait la grimace joyeuse de quelqu'un qui regarde une personne heureuse. Mini avait saisi le billet destiné au cocher et l'avait remis machinalement dans le sac, ensuite elle s'était dirigée doucement vers les escaliers, sur le ciment gelé. (...) Elle appuya à peine sur la sonnette, comme d'habitude. »

Mini continue de se souvenir à haute voix, imperturbablement, sous l'impression de la mémoire retrouvée, en prenant Lina à témoin:

**« -Il gèle, Lina, comme il y a cinq ans, tu te souviens, quand je suis arrivée ici ?
-Oui, répondit Lina qui était du type affirmatif. -Non !dit à son tour Nory, négative par principe. Non ! Lina ne se souvient de rien, mais tu peux toujours raconter. Les gens, lorsqu'ils se rencontrent ne discutent pas pour échanger. Ils parlent pour parler. C'est ainsi que le résultat des conversations n'est qu'un énorme hospice social. »**

Les remarques résolument réalistes de son amie ne produisent pas le moindre changement d'attitude chez Mini :

« - Il gelait, comme maintenant...et tout comme maintenant j'avais glissé sur la marche de la voiture... -Moment historique !...Voyons voir de combien de manières peut glisser notre Mini sur la marche de la voiture et à combien s'élève, au baromètre de la sensibilité de not' Dame, un froid qui atteignait le même degré qu'aujourd'hui... » (p.41-44)

Il y a dans l'ironie affective des répliques de Nory comme un clin d'œil aux comparatistes tentées par un rapprochement proustien. Le souvenir est exempt ici de l'intentionnalité proustienne c'est-à-dire qu'il n'est point le moment d'une quelconque *reconnaissance* dans le sens que Paul Ricœur confère à ce terme. S'il s'agit d'une *impression retrouvée* à la suite d'un facteur extérieur - ici le froid- et de la jouissance conséquente-le sourire béat de Mini- l'implication pour l'œuvre est toute autre. Or, chez M. Proust, pour reprendre l'analyse de Paul Ricœur :

« L'impression, pour être retrouvée, doit d'abord être perdue en tant que jouissance immédiate, prisonnière de son objet extérieur ; ce premier stade de la redécouverte marque l'entière intériorisation de l'impression ; un deuxième stade est la transposition de l'impression en loi, en idée ; un troisième est l'inscription de cet équivalent spirituel dans une oeuvre d'art ; il y aurait un quatrième stade, auquel il n'est fait allusion qu'une seule fois dans la Recherche, lorsque le

narrateur évoque ses futurs lecteurs : ils ne seraient, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants... » (in Temps et récit, II, p.221).

Chez Marcel Proust les épisodes liés à la mémoire involontaire procèdent du questionnement fondamental de l'œuvre, donc d'une esthétique. Ce n'est pas l'ambition de l'auteur roumain qui, se privant de l'expression du moi subjectif, exclue toute mise en abyme à l'intérieur de son propre récit. Au-delà du clivage objectif-subjectif, HPB aurait pu transférer ses idées et sa conception sur un de ses personnages (Marcian est un artiste), il faut admettre qu'elle n'intègre pas encore cette catégorie d'auteur conscientisant qui va s'accomplir dans la personne de son plus jeune condisciple- Camil Petrescu. Le grand mérite de HPB est de réaliser le passage entre la tradition et la modernité telle que l'avait défini Lovinescu, réalisant un maillon de taille dans la chaîne littéraire roumaine. Tudor Vianu l'avait bien compris lorsqu'il faisait cette constatation finale qui a le poids des bilans définitifs :

« L'art littéraire a fait de grands progrès dans les romans de cet écrivain. Là où un autre romancier pourrait dire : X a parcouru le chemin de la porte à la fenêtre, H.P-Bengescu remplit ce vide par des dizaines d'observations relatives à l'âme du personnage X pendant ce court itinéraire. Quelle richesse de notations, d'associations, de réflexions ! On a parlé de l'influence de la technique littéraire de Proust. L'hypothèse, du goût des amateurs de sources littéraires, n'est pas suffisamment fondée. Le don de l'analyse, la minutie des observations, le talent de combler ainsi les vides de la narration, la densité du réalisme psychologique venaient de bien loin, des premiers écrits de notre auteur. La technique de l'observation de l'intime s'appliquait à présent au monde environnant, en surprenant le détail psychologique infinitésimal avec les mêmes résultats. »(in Opere, vol. III, Editions Minerva, 1973,P.63).

Si des témoignages critiques comme celui-ci permettent de mieux éclairer la réception de l'œuvre bengescienne ils lèvent le voile, en égale mesure sur le propre processus créatif de notre romancière : les dons indéniables de la romancière « viennent de bien loin, de ses premiers écrits », c'est à dire du temps où toute influence était objectivement impossible. Le reconnaître c'est accepter la nature d'une création spontanée dont l'unique ressort est le talent inné.

Il existe des cas où la réception de l'œuvre (l'effet qu'elle a sur le lecteur) peut inciter à une réflexion plus profonde, voire à une non-adhésion à l'œuvre, nous disent les spécialistes. Et c'est exactement la position du lecteur principal – et virtuel !- de l'œuvre proustienne: Hortensia Papadat-Bengescu. Interrogée à propos de Marcel Proust, elle avait déclaré clairement qu'elle ne connaissait pas son oeuvre et que, de toute façon, il ne lui plaisait pas. Le fait est très rare dans le monde des lettres roumaines où l'on rivalise de snobisme littéraire, pour ne pas le relever ! En femme du monde, elle lui reconnaît pourtant « le don de l'introspection poussé jusqu'à l'excès» mais aussi le « défaut du snobisme qui limite son investigation » (l'entretien avec N.Papatanasiu).

Comme nous le démontrions plus haut, la romancière roumaine aurait plus de chance d'être rapprochée de Virginia Woolf, par le biais des jalons que nous suggère Auerbach dans *Mimessis*, mais aussi par sa façon de *peindre l'éphémère*, idée que Florence Godeau a relevée dans une récente étude (il s'agit de *Peindre l'éphémère : Marcel*

Proust, Virginia Woolf et l'impressionnisme publiée in *Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de J. Cléder et J-P. Montier, édité par P.U. de Rennes, 2003). Elles ont en commun cette fascination pour surprendre et rendre l'instant de la sensation. L'analogie que met en évidence l'étude citée se fonde sur les intentions des deux auteurs étrangers « à traduire poétiquement l'instant de la sensation, c'est-à-dire l'insaisissable par excellence », partant de l'idée que « l'un et l'autre furent attentifs aux réflexions bergsoniennes sur la notion de *durée* » et qu'ils « ont su tous deux peindre l'éphémère, selon des principes relevant d'une esthétique impressionniste » (*passim*, p.41). Il est vrai que si la prosatrice anglaise supporte la comparaison avec l'auteur français, par voie de conséquence le troisième élément de cette équation, notre romancière, acquiert un caractère interchangeable, finalement fédérateur... Mais ce qui différencie Proust de ses consœurs (pourrait-il en être autrement ?) c'est qu'il s'inscrit dans une dynamique d'auto-connaissance, d'introspection ou, pour reprendre la formule de F. Godeau chez lui « l'écriture de l'instant est celle d'une conscience individuelle unique engagée dans un mouvement de rétrospection et comme penchée sur elle-même ». Chez Hortensia, qui pratique la multiplicité des voix, la peinture de l'instant fugitif (l'éphémère) plonge le lecteur dans une certaine ambiguïté (est-ce le personnage ou est-ce l'auteur qui parle ?) et qui donne toute la saveur et l'originalité de son style. Exemple : ces passages où Elena se confond et fond dans les accords du concert de Bach tout particulièrement ou encore ce moment fugitif au début du roman *Les vierges échevelées* où, plus qu'une sensation exacte, c'est un moment de luminosité et de transparence qui nous est rendu :

« Tout à coup, Mini sourit délicieusement et ce sourire, près du vase bas en porcelaine, rempli de roses fraîches, fut le seul motif lumineux du hall. De sorte que, en promenant par hasard son regard, Nory rencontra cette lumière inhabituelle et ses sourcils fins dessinèrent un étonnement circonflexe. Mini était descendue en elle-même » (*passim*, p.31).

C'est là le reflet de l'ambivalence de HPB condamnée à faire cohabiter tradition et modernité en marche, le subjectif et le côté objectif d'une création que nous situons dans une position de mitoyenneté.

7. LA MITOYENNETE – COMME ACQUIT DE MODERNITE

Hortensia Papadat-Bengescu n'a laissé que de rares témoignages (éparpillés dans les entretiens occasionnels) sur son « laboratoire » de création. Elle y exprime une conscience de sa transformation, de son évolution qui ne pourrait pas tenir lieu d'esthétique mais qui ne nous empêche pas non plus d'y voir comme une assimilation de la technique se détachant de l'inspiration (divine ou pas !). Le changement des moyens opéré dans le passage du subjectif vers l'objectif romanesque est dicté par une conscience qui a projeté par avance (si le pléonasmisme nous est permis), qui a établi la technique et ses outils. Et si l'on conçoit (avec E. Simion) *le concept du modernisme comme l'assimilation de la technique opposée à l'inspiration*, on aura sans aucun doute en la personne de notre romancière, un incontestable début de modernité. Dans cette logique-là *l'architecture spontanée*- formule dans laquelle Silvan Iosifescu concentrait la création bengescienne- prend plus de sens et dévoile, à notre avis, les points de repère

de ce que nous appelions la *mitoyenneté*. Cet « entre-deux courants littéraires » ou deux écoles, comme entre deux étapes vers un but : l'objectivité qui se confond dans son cas avec les éléments constitutifs du roman roumain moderne. La romancière roumaine se trouve impliquée dans des relations complexes de contiguïté : tentée par la confortable formule narrative traditionnelle, attirée en égale mesure par la formule du modernisme naissant.

Le témoignage que Tudor Vianu (l'ancien camarade d'études philosophiques de Camil) écrivait à la mort de la romancière fixe bien cette dualité singulière, le passage du subjectif à l'objectif que réalisa Hortensia :

« Le salon de E. Lovinescu qui commençait à faire paraître la revue *Sburătorul*, s'ouvrait à tous les écrivains de l'époque. Un jour s'y présenta l'auteur des « *Eaux profondes* » et j'ai observé alors attentivement celle qui cachait, sous la réserve de sa distinction personnelle, les signes d'une fébrilité trahie par le débit quelque peu précipité de sa parole, mais qui m'était déjà connue depuis la lecture de ses pages éblouissantes. On exigeait d'elle à *Sburătorul* de dépasser la littérature de confession et d'atteindre le champ d'observation plus ample et plus variée de la vie, en direction de ce « réalisme » et de cette « objectivité » que l'on prônait alors. Pouvait-elle parler d'autre chose que de soi-même, des gens et des situations intimement liées à sa sensibilité ? »

La réponse vient avec les trois volumes qui forment la saga des *Hallipa* qui peuvent exister et se lire, en conséquence, indépendamment. On remarque pourtant à propos des trois volets de cette saga qu'un liant fort les unit à travers les personnages et leur entrée en scène. La série, comme disait Tudor Vianu :

« compose un cycle unitaire, avec des personnages qui passent d'un livre à l'autre, avec des filiations telles que celles que l'on trouve chez Zola ou Galsworthy. Une grande composition épique sur la société roumaine vue surtout à travers ses classes dominantes, où l'on surprenait l'arrivisme, le snobisme, les préjugés, la dégradation physique et morale d'un monde sur lequel descendait un terrible crépuscule, venait de s'accomplir. » (in « *Gazeta literară* », II année, n° 10 du 10 mars 1955, repris dans « *Écrivains roumains du XXe siècle* », p.217-223).

Il y a là quelques accents (de critique sociologique) imposés par les circonstances historiques (le « proletcultisme » rayonnant pendant la période stalinienne n'épargne pas les grands critiques non plus !) tout comme par les circonstances du discours d'adieu qui finit sur un salut respectueux de reconnaissance et sympathie à cette âme pleine "de douleur et de lucidité".

Hortensia Papadat- Bengescu nous paraît avant tout moderne par la technique des multiplicités de voix ; à côté de l'auteur omniscient qui narre le devenir de ses propres personnages à la troisième personne du singulier, le lecteur entend souvent les commentaires des héros et (surtout !) des héroïnes, que ce soit la savoureuse féministe Nory ou la délicate Mini (qui pense plus qu'elle ne parle, comme il se doit à tout alter-ego du Narrateur !) Tant de voix que le critique G.Călinescu est tenté de parler de « littérature de colportage », avec une petite pointe de misogynie qui lui est caractéristique et que la séduction de la démonstration fait oublier ! Au cours d'un entretien avec D. Petrasincu autour du roman *Le Fiancé* et l'idée de littérature féminine, la romancière roumaine déclarait qu'elle ne faisait pas de distinction *entre littérature conçue par les femmes et*

celle conçue par les hommes : « J'aime en égale mesure la délicatesse tragique de Mauriac et la saveur dramatique de Colette...Je ne connais que des œuvres et des écrivains. Savoir ou non que George Sand est une femme-cela m'est égal ! »

Hortensia est en avance sur son époque. C'est un esprit libéré dans une société roumaine encore conservatrice. A cheval sur deux époques ou à la charnière d'une ère moderne. Elle assurera le passage nécessaire de la tradition vers la modernité qui se profile à l'horizon. Et en subit les conséquences. Quelques questionnaires littéraires, laissent percevoir les allusions à l'incompréhension d'une part du public des lecteurs (qui, probablement, n'a pas reçu les mêmes « informations » que la romancière et que les critiques... individus plus instruits par excellence !)

Le rapport subtil entre le nouveau et l'ancien transparaît dans l'attitude critique de Lovinescu, dont Eugen Simion - son éditeur dans les années 70 et disciple – affirme que le mentor du « modernisme », en adaptant *la méthode de Faguet* « met en évidence une grande capacité d'orientation dans la littérature, domaine où toute tendance novatrice, toute tendance à bouleverser les formes acceptées exige d'abord, aussi paradoxal que cela puisse paraître, une soumission à la tradition » (dans l'étude *Les modèles du critique*, in *Le comparatisme roumain*, Ed. Univers, 1982, p. 276).

Avec l'écriture de H.P.-Bengescu, le romancier commence à *s'impliquer dans l'acte de l'écriture* : soit par une ironie mordante envers ses personnages, soit par la multiplicité des voix parmi lesquelles on distingue celle de son l'alter-ego. Même si l'auteur continue de raconter à la troisième personne, sa présence se fait sentir et un certain lien, une connivence, se crée entre le lecteur et le narrateur. Ce n'est pas non plus la narration à la première personne, ni l'implication directe dans l'acte de l'écriture qui sont les traits du « je » proustien, mais la frontière entre le narrateur omniscient et le narrateur implicite est franchie !

En cela Hortensia ouvre une nouvelle voie que prendront bientôt Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Anton Holban, M. Blecher. L'apparition de cette prose de facture moderne s'inscrit, par-delà les données spécifiquement roumaines, dans un élan spirituel plus ample, propre au début du XXe siècle européen, moment d'effervescence et de renouveau que nombre d'observateurs ont mis en évidence :

« Vers le début du vingtième siècle, il y a, semble-t-il, dans la littérature, le sentiment de quelque chose qui commence, d'un départ à neuf. Ce qui frappe, ce n'est plus la continuation inhumaine et régulière du temps des horloges, comme dans le roman naturaliste ; ce n'est plus, comme chez Bergson, et si universellement admirée que soit encore à cette date la pensée de celui-ci, la mélodie de l'existence poursuivant ses variations ; et ce n'est plus enfin, comme chez Mallarmé et les symbolistes, l'idée d'un monde mental où le temps ne coulerait plus, où les essences ne dégénéraient plus, où le jardin des choses s'épanouirait, à l'abri des événements historiques, dans l'éternité de l'esprit » (G. Poulet : *Etudes sur le temps humain*).

Naturalisme, symbolisme, même bergsonisme, sont des formes littéraires déjà dépassées, épuisées, voire même périmées, et, en conséquence on voit: « un peu partout, dans la période qui va de 1890 à 1914, le besoin de retrouver un contact nouveau et authentique avec l'existence et avec le temps » disait Georges Poulet - dont

l'importance dans le domaine de la critique littéraire du dernier siècle de ce deuxième millénaire n'est plus à démontrer- dans *Études sur le temps humain*.

Au cours de notre incursion dans la réception que la critique nationale a faite au *Concert de Bach* nous avons rencontré à côté de la majorité enthousiaste allant dans le sens d'un rapprochement laudatif avec M. Proust une minorité fort réticente qui abondait, au contraire dans le sens d'une originalité à toute épreuve ! Comme toujours, la vérité se situe entre les deux opinions. Si nous avons largement illustré la mise en regard avec Proust et essayé de voir jusqu'à quel point les mises en regard se justifient, il nous restait à comprendre qu'est ce qui en autorisait la réticence. La comparaison avec un seul auteur fut-il le plus important des temps modernes ne prenait-elle pas l'aspect d'une *réduction* ? Il n'y aurait-il pas de rapport plus valorisant et plus exempt de subjectivité élogieuse ?

A la lumière d'études recouvrant des oeuvres proches, chronologiquement, de la période « bengescienne » nous avons eu l'intuition de pistes nouvelles. Elles consolident d'ailleurs hypothèse de l'« entre les deux » ou de mitoyenneté que plusieurs éléments de l'écriture de HPB désignent. De sorte que même si on ne reconnaît à HPB une esthétique ou une philosophie, il faut admettre que par l'intermédiaire de Lovinescu et ses écrits, le postulat de l'esprit du temps (à chaque époque correspond un esprit du temps dominant) a du influencer sur sa personne et sa conception artistique. Or il se trouve que ce courant de la philosophie idéaliste allemande qui s'est répandu dans toute l'Europe par Hegel ou Spengler interposés est également au centre du roman de la conscience malheureuse. En empruntant quelques concepts de l'analyse que le chercheur Ph. Chardin a faite d'un corpus exhaustif d'auteurs, nous avons mieux localisé certains traits spécifiques à la création de la romancière roumaine. Ainsi pouvons-nous, en reprenant certains repères suggérés dans l'étude comparatiste sur des auteurs comme Svevo, Musil, Proust, Th. Mann, trouver dans l'oeuvre de notre roumaine :

- des structures sous-jacentes à tous ces textes, comme la structure de nature historique (« représentation a posteriori d'une époque en sursis de l'histoire ») ou 1.
- une même typologie de personnages comprenant en particulier une série de figures stéréotypées (le spécialiste, le militant, le médecin) », 2.
- les mêmes lieux privilégiés : le salon, la maison de santé, etc., 3.
- les mêmes réseaux métaphoriques : le corps assimilé à une étrange machine, les descriptions des sentiers parcourus par les sang dans le corps de Maxence, le syntagme même du corps de l'âme est à mettre en relation avec cette classification. 4.

Par sa création à l'exemple du passage entre deux époques objectives (l'avant guerre et l'après guerre) HPB quitte l'époque des récits passésistes et s'aventure sur la route encore inconnue de la « beauté moderne », les classes du passé, les propriétaires terriens sont en position de déchus et laissent place aux nouvelles classes montantes de la bourgeoisie. Sans toutefois considérer le cycle *Hallipa* comme un roman de la décadence, on peut y voir la décadence d'une classe sociale (non pas l'aristocratie mais la grande bourgeoisie terrienne) et l'arrivée de la nouvelle bourgeoisie faite de banquiers (comme Drăgănescu) ou de parvenus comme Ada Razu ou Lică, le futur politicien. A la fin du *Concert*, l'apparition de Lică parmi la foule rassemblée pour l'enterrement de Sia, sous la

peau d'une personne méconnaissable, (un homme nouveau dans des habits neufs) est la métaphore d'un monde nouveau qui va s'imposer. L'alliée de Licà, n'est autre que Ada, l'ex-minotière devenue princesse dans son rôle de personnage intercesseur entre deux réalités qui s'opposent dorénavant. De nombreuses « mises en scènes » et réseaux stylistiques caractéristiques du roman de HPB renvoient à des oeuvres représentants le tournant du siècle et sont proches de ces « horizons crépusculaires » dont l'analyse comparatiste rend compte. On peut énumérer ces « figures de déviance » représentées par des *célibataires* comme Mini, Nory –qui ne respectent plus les conventions sociales, qui se comportent en femmes *émancipées*, dans une société qui a perdu ses repères. On se souvient que l'on reprochait à la romancière son pessimisme foncier ; converti en *mélancolie*- sentiment qu'éprouve Dia ou Nory, plus spécialement dans *Racines*, il fait parti des traits caractéristiques du mal *fin de siècle*. Mais c'est surtout l'ironie détachée (envers ses personnages) et non pas celle, plus ambiguë des « crépusculaires » (par rapport à soi même) qui départage l'écriture du *Concert* des autres auteurs rassemblés sous le terme tant fédérateur que chronologique – « fin de siècle». Comme les écrivains de la « conscience malheureuse », Hortensia a connu la guerre (en tant qu'infirmière) et tout son cortège de souffrances qu'elle a transposées dans *Balaurul/Le Dragon* une sorte de journal de campagne. Mais dans la prose romanesque la guerre n'est que sous-entendue, les transformations étant implicitement ses conséquences. Pour notre romancière ce qui importait ce n'était plus seulement *dire*, mais aussi *comment le dire*, (agissant ainsi à la manière de tout écrivain !) Sa « vocation » pour l'objectivité en est la preuve.

Sans produire une « révolution » dans les lettres roumaines comparables à celle de M. Proust dans l'aire littéraire française, Hortensia Papadat-Bengescu a le grand mérite d'être la pionnière d'une prose s'ouvrant vers la modernité par les qualités que nous lui avons vues : l'introspection, l'intuition, l'analyse (psychologique autant que morale et clinique), la force de créer un monde romanesque au risque de heurter les habitudes de lectures, de dénoncer les conventions sociales pour rétablir une nouvelle échelle de valeurs et ébranler de la sorte les consciences. Elle a pris le risque de se montrer en femme libérée dans une société conservatrice et ce par les moyens les plus élégants : ceux de l'Art, d'un art novateur, à une époque où Hélène Vacaresco ou Marthe Bibesco choisissent la France pour se faire un nom – privilège de princesses ! Il n'est que grand temps, pensons-nous, que son nom figure, dorénavant, parmi les bâtisseurs européens des débuts de la littérature moderne.

Chapitre III : CAMIL PETRESCOU (1894-1957) CAS DE RECEPTION ACTIVE-

III.A) L'ECRIVAIN ET SON RAPPORT AU MONDE

Si la vie des créateurs est dans la majorité des cas tributaire de l'enfance - les

innombrables livres écrits sur celle de Marcel Proust ne nous contrediront pas sur ce point - celle de Camil Petrescu est en ce sens exemplaire. Immédiatement après sa naissance, le 9 avril 1894, dans l'hôpital « Filantropia » de Bucarest, il est pris en charge par un couple de gens modestes (Maria et Tudor Popescu), sa mère (Ana Petrescu, née Keller) étant obligée de partir à la hâte, dans une ville de province, soigner le frère du nouveau-né qui s'y trouvait gravement malade. Cette jeune mère (elle n'a que 22 ou 23 ans) est déjà veuve et on suppose qu'il y aurait un autre homme dans sa vie et dans l'histoire. D'avril jusqu'au mois d'août, la mère aurait envoyé une dizaine de lettres à la famille d'accueil, après quoi plus rien n'arrivera à l'enfant, même pas l'argent nécessaire pour l'élever. Les parents adoptifs détruisent l'adresse de l'expéditeur, de sorte qu'une fois en âge de s'inquiéter de ses origines, Camil ne puisse pas retrouver les traces de sa véritable famille. Ce qui ne l'empêche pas de faire des recherches, mais sans grande réussite ; ce qui est certain c'est qu'il en souffre et que, plus tard, devenu célèbre, il n'aime pas parler de cette période de sa vie. Il a des mots justes pour ces honnêtes gens qui l'ont élevé comme ils ont pu, mais il connaît une vie précaire, et on le voit, dès les années de lycée, en train de subvenir aux difficultés matérielles qui sont les siennes en donnant des cours particuliers. Pour combler peut-être ce manque d'affection – supposé, car qui peut dire quels auraient été les liens l'unissant à sa véritable mère ?- il lit énormément, dès l'adolescence, se forge une force de caractère qui le propulse vers le savoir et la création. Le jeune Camil veut prendre sa revanche sur la vie misérable, anonyme, en rêvant de devenir écrivain. Au lycée (il a suivi les cours de deux des plus prestigieux lycées de la capitale roumaine), il participe chaque semaine à un cercle littéraire où il lit ses premiers poèmes. En 1913, il finit ses études au lycée et la même année, il fait ses débuts dans des revues littéraires telles que : *Rampa*, *Facla*, *Cronica*. Il s'inscrit à la Faculté de Lettres et de Philosophie et se fait remarquer, dès les premiers cours, par ses enseignants. Plus tard, le philosophe, connu dans les Lettres roumaines plutôt comme critique littéraire, Tudor Vianu, se souvient de son ancien camarade, le jeune Camil et de son « souci d'une continuelle lucidité ». Il raconte comment, chaque fois qu'un étudiant présentait une dissertation, le professeur P.P. Négulescu demandait ensuite si M. Camil Petrescu avait quelque chose à dire là-dessus. « Et M. Camil Petrescu donnait toujours un avis très original, surprenant, débité avec la précipitation de cet esprit rapide qui était le sien » (T. Vianu, *Jurnal*, Editura pentru Literatură, 1961).

Puis il commence à écrire une pièce de théâtre au titre significatif : *Jocul ielelor* (*La danse des mauvaises fées*) ; en une seule semaine, il en donne une première version ; la seconde, écrite pendant le mois de juin de l'année 1916, n'est pas la version définitive car, raconte l'auteur plus tard, il se trouve embrouillé dans le jeu ou « la danse inextricable des antinomies au point que je n'ai pas pu, tout comme mon héros et pour le reste de ma vie, me libérer de la danse des idées entrevues dans les sphères bleues de la conscience pure, qui m'est apparue dès lors comme la danse des mauvaises fées ».

Porté vers les valeurs suprêmes, Camil Petrescu ne peut pas rester impassible aux graves événements qui secouent le monde entier : ceux de la première guerre. Il veut s'enrôler, mais il est rejeté pour cause de constitution physique débile. Cela devient un problème de conscience et d'honneur pour lui, comme il l'expliquera par la suite, en utilisant pour cela la troisième personne : « Le jeune homme commençant à peine de

devenir écrivain s'est dit que jamais plus, lui qui avait demandé d'aller à la guerre, ne pourrait se regarder en face, ni ne pourrait regarder en face ceux qui luttèrent sur le front, s'il n'allait pas là-bas, à côté d'eux »... Après avoir essuyé un nouveau refus à sa demande de partir comme volontaire dans l'artillerie (cette fois parce qu'il n'avait pas l'argent nécessaire pour payer la garantie couvrant le cheval et son équipement), Camil réussit à devenir, en 1916, après quelques cours dans une école militaire, adjudant dans le VI^e régiment d'infanterie. La même année, 1916, il est blessé. L'année d'après, il est donné pour mort. En réalité il avait été fait prisonnier (le 26 juillet 1917, blessé pour la troisième fois) mais on ne le saura qu'en 1918, lorsqu'il est libéré, le 10 avril.

Sans aucune ressource après la fin de la guerre, il s'engage à travailler pour le journal « Scena » (et on le voit porter encore ses habits militaires faute de vêtements civils, tout comme son futur héros malheureux, le poète Ladima. Mais loin de se laisser abattre, il continue sa pièce, *La danse des mauvaises fées*, et, surtout, il passe brillamment (*magna cum laude*) sa licence, en 1919. Il peut à présent enseigner. Il choisit de le faire dans un lycée germano-hongrois, choix que ses biographes mettent, comme celui d'aller au front, sous le signe de l'orgueil et de la volonté, puisque l'établissement dans lequel il doit exercer, se trouve dans la ville de Timisoara, au sud de la Transylvanie, région roumaine qui vient tout juste de sortir de sous la férule de l'administration austro-hongroise et où cohabitent à côté de la majorité roumaine, des Allemands et des Hongrois. C'est l'époque où il édite une revue trilingue (en roumain, hongrois et allemand) appelée « La Langue roumaine » (« feuille de langue, d'art et de littérature »), où il s'exerce également au journalisme politique (dans le journal « Banatul românesc »), avant de s'exercer à la politique tout court. Mais sans grand succès et pour peu de temps : trop naïf et trop enthousiaste pour la politique politicienne ! L'échec est cuisant, puisqu'il vient de perdre par là son poste de professeur. Retour dans la capitale où l'on joue une de ses pièces : *Âmes fortes* ... quinze fois seulement. Exigeant ou orgueilleux, Camil Petrescu se trouve souvent en conflit avec les directeurs de théâtre ; ainsi ses pièces, *Acte vénitien* (écrite en 1919) ou *La danse des mauvaises fées*, prévues à l'affiche de « Comedia » sont refusées. *Âmes fortes*, écrite en 1922, est suivie de *Mioara* (1923), *Danton* (1924-1925), *Miticà Popescu* (1925-26) et, un peu plus tard, de *Voilà la femme que j'aime* et de *Prof.dr.l'Homme-* vers 1943. S'il est vrai, comme le dit l'auteur, que ces dernières sont la suite d'un projet antérieur intitulé *La maison de Snagov* datant de 1926, nous remarquerons alors qu'il a bien mis en application son programme (« jusqu'à 25 ans j'écrirai des poèmes, entre 25 et 35 ans du théâtre »...)

Il est intéressant de noter que, sous le régime communiste, Camil Petrescu n'écrira plus que deux pièces de théâtre dont le personnage central est, dans chacune d'elle, choisi parmi des individualités historiques ayant vécu à une grande distance des « nouvelles réalités » dont il a dû être le premier déçu, lui qui était un véritable esprit libre; ses personnages sont Bălcescu - bourgeois démocrate qui avait été à la tête de la révolution de 1848 - et Caragiale – le très classique dramaturge roumain, souvent comparé à Molière, (celui-là même dans lequel Eugène Ionesco reconnaît avoir puisé sa force créatrice). Le côté polémiste de Camil Petrescu se manifeste à travers les articles publiés dans les revues et journaux de son temps, activité courante pour tout homme de lettres à cette époque d'effervescence et d'épanouissement publicistes !

Après avoir édité « L'Hebdomadaire du travail intellectuel et artistique » - de 1923 jusqu'au 19 décembre 1925, Camil Petrescu lance « La Cité littéraire » qui va paraître pendant trois ans. Il commence à se faire apprécier par les personnalités les plus marquantes de l'époque et de toute l'histoire des Lettres roumaines, à savoir : Liviu Rebreanu - le grand romancier-, Tudor Vianu et George Călinescu - critiques littéraires réputés - Al. Rosetti - le célèbre philologue. Mais en 1926, avec la première de son drame *Mioara*, se produit le grand échec du dramaturge qu'il voulait être, suivi de moments de crise psychique terribles. Orgueil, naïveté, besoin de reconnaissance déçu ? Pendant un mois et demi, « pas une seconde, jamais, l'idée du suicide ne m'a quitté » avoue-t-il dans ses *Notes quotidiennes* publiées plus tard aux Éditions Cartea Românească, (Bucarest, 1975), qui tournent autour de quelques mots obsessionnels : dégoût, désillusion, découragement - somme d'un désenchantement. Celui de l'homme revenu du front avec la conviction d'une fraternité éternelle, mais aussi, plus prosaïquement, avec une surdité qui ne cesse de s'aggraver. (Un handicap, dit-on, qui lui permit, par la suite, sous le régime communiste, de rester... sourd à des idéologues trop insistants !)

La solution de survie est - comme souvent chez cet assoiffé d'absolu - l'écriture. L'expérience de la guerre, les polémiques de toutes sortes, la vision de la société roumaine contemporaine, lui procurent la matière de son premier roman : *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, qui paraît aux éditions « Cultura Natională » en 1930. Les qualités indiscutables du romancier sont reconnues officiellement, puisqu'en 1931 on lui décerne le Prix National. Au cours de l'année 1932, Camil fait un voyage touristique à Constantinople ; il en résulte un livre : *Rapid-Constantinopol-Bioram*.

L'année suivante (1933) est celle de la parution de son désormais très célèbre : *Le Lit de Procuste* aux Éditions « Cultura Natională Ciornei » qui est devenu, en traduction française, *Madame T.* (pour éviter, d'une part, l'homonymie avec le livre de Léon Daudet, mais surtout pour éviter au lecteur de croire qu'il se trouve en présence d'un essai philosophique ou mythologique) ; comme on le sait, le lit de Procuste servait à ce personnage mythologique de « mesure » : il étirait ses victimes - trop petites - ou il amputait les corps de celles qui étaient trop grandes. La moralité que suggère Camil Petrescu par ce titre est que la société, de par ses valeurs morales imposées et souvent négatives, est un « lit de Procuste », dans lequel meurent les esprits sensibles, exigeants, les assoiffés d'absolu. Pour en revenir à la biographie de notre romancier, il faut voir que, malgré (ou à cause de) ses difficultés financières et ses problèmes de santé, commence - à partir de 1930 - pour Camil Petrescu la période la plus effervescente de sa carrière littéraire.

Sa nomination au poste de rédacteur adjoint (puis en chef) à la « Revue des Fondations Royales », lui assure le confort matériel et l'apaisement nécessaire pour continuer son oeuvre. Toujours aux Éditions « Cultura Natională » sont publiées en 1934 ses *Thèses et antithèses*, recueil d'articles et d'essais. Ses théories sur le théâtre et ses multiples aspects se trouvent réunies dans le volume *La Modalité esthétique du théâtre* (1937). Il y fait montre de ses expériences d'auteur dramatique mais aussi de théoricien de la mise en scène et d'essayiste accompli.

Tant d'écrits sur tant de sujets pourraient laisser soupçonner chez C.P. une activité plutôt laborieuse et superficielle. Il suffit de parcourir quelques articles de la *Modalité*

esthétique du théâtre pour se rendre compte du sérieux de ses recherches pour chaque sujet abordé. Les éditeurs de son oeuvre – conscients de la valeur des essais du théoricien littéraire et conquis par la profondeur et la justesse de l'observation, ont publié un volume impressionnant de *Documents littéraires* (en 1979, aux Éditions Minerva de Bucarest), véritable trésor de données pour le chercheur qui s'intéresse à l'oeuvre de C.P. On peut y trouver des notes relatives aux événements de son temps, au mouvement littéraire et artistique contemporain, tout comme des listes entières d'ouvrages de spécialité qu'il a parcourus pour se documenter avec un sérieux propre à un esprit académique !

Son esprit curieux le pousse vers de multiples domaines: cela se traduit par des articles sur des « sujets » aussi variés que l'actrice Elvire Popesco, la poétesse Hélène Vacaresco, le sculpteur Constantin Brâncusi, l'écrivain Mircea Eliade (qu'il traite de phraseur frénétique et de mystique !) ou Robert de Flers (ami de Marcel Proust). Des sujets plus généraux sont abordés, tels que les dernières parutions éditoriales ; leurs titres sont significatifs de la frénésie du publiciste : « Un problème national : le livre » , « Les écrivains roumains à l'étranger », mais aussi « Les États-Unis d'Europe » ou « Le péril allemand », (en 1936) fait qui mérite d'être souligné.

Il est réceptif non seulement à la vie culturelle nationale, mais aussi européenne et surtout française. En 1927, il doit avoir déjà lu l'oeuvre de Marcel Proust, car il écrit un article intitulé **La Sonate de Vinteuil** (in « Universul literar », du premier janvier 1928,n° XLIV) ; l'auteur de la *Recherche* est également le sujet d'un article de 1932 : **La destinée de Proust** in « Cuvântul », n° 2724, p. 3, année VII – journal où Camil signait souvent aux côtés de son ami, Mihail Sebastian.

La bibliographie de Camil Petrescu n'enregistre, par la suite, qu'un seul roman écrit entre 1953 et 1957, qui est aussi l'année de sa mort : *Un homme parmi les hommes* s'inspirant de la vie du personnage historique Nicolae Bălcescu -le révolutionnaire de 1848 (protagoniste par ailleurs d'une de ses pièces de théâtre). Combattant les complaisances, la tiédeur des idées dans son désir de faire triompher la vérité dans tous les domaines de la vie publique, Camil Petrescu est un polémiste qui engage souvent des duels verbaux et soulève des colères mal contenues de la part de ses adversaires. Il tient beaucoup à ses idées et il veut absolument qu'elles soient connues et partagées. Le désespoir le guette, mais l'ardeur du penseur le pousse vers une solution et une expérience nouvelle. Il se sauve par... la philosophie. Ainsi le programme de jeunesse est-il respecté !

1.LE PHILOSOPHE ET L'INTERPRETE DE M. PROUST

Camil Petrescu commence très tôt des études de philosophie, discipline qui l'accapare tout au long de sa vie. Dès 1915, étudiant en troisième année de philosophie, il expliquait à son camarade Tudor Vianu qu'il envisageait d'écrire un drame et un système philosophique ! Une année plus tard, en effet, en 1916, paraît sa première pièce de théâtre: *La danse des mauvaises fées*. Le système philosophique qu'il ambitionnait d'élaborer et qui sera réalisé sous le nom de **noocratie** (*le pouvoir à l'esprit ! aux intellectuels !*) est axé sur le rôle social et politique de l'intellectuel, l'homme de culture étant, pour simplifier au maximum, le seul capable de diriger un pays. L'essai, publié pour

la première fois dans la revue « Săptămâna muncii intelectuale si artistica » ("La semaine du travail intellectuel et artistique"), sera repris dans *Teze si antiteze*. N. Tertulian, qui s'est penché sur le *Substantialisme de Camil Petrescu*, fixe les sources des recherches philosophiques de notre auteur dans la phénoménologie:

« La volonté de Camil Petrescu de substituer à un monde pragmatique et versatile un autre monde, fondé sur une sélection authentique des valeurs, cette volonté de mettre entre parenthèses le monde donné en faveur d'un monde fondé sur le solidarisme (sic !) social et sur le culte de l'effort intellectuel, pouvait trouver son équivalent spéculatif dans les exigences centrales de la phénoménologie » (in Esseuri / Essais , Bucarest, Éditions pour la Littérature, 1968, p.269).

En effet, **Edmund Husserl** est le philosophe de prédilection du jeune C.Petrescu, qu'il lit et commente (*Husserl. Une introduction à la philosophie phénoménologique*, Editions de la Société de Philosophie Roumaine, Bucarest, 1938) et des concepts tels que : authenticité, intuition, intentionnalité, conscience transcendante, temps, révélation, sont autant de catégories husserliennes qui vont influencer sa propre démarche théorique.

Mais elles ne seront pas les seules. La philosophie française et, plus particulièrement celle de **Henry Bergson**, fait l'objet d'une attention particulière de la part du lecteur avisé qu'est Camil et participe à l'élaboration de sa doctrine philosophique. Aurel Petrescu, auteur de la plus ample étude consacrée à la personnalité de l'intellectuel roumain le plus accompli de cette période culturelle, résume ainsi, lorsqu'il aborde le philosophe (en s'arrêtant plus précisément sur la catégorie de l'intuition), son parcours « initiatique » : « Camil Petrescu croyait, comme Husserl, qu'à travers l'intuition on réalisait un « élargissement du rationnel », ignorant les facteurs affectifs qui la conditionnent, de la même façon que le bergsonisme perdait de vue l'une des catégories fondamentales de la phénoménologie - la signification». D'après ce commentateur, Camil Petrescu trouvera la solution dans la combinaison heureuse des données qu'il puise dans les deux systèmes philosophiques :

« Il n'est point surprenant que notre écrivain ait été obligé, dans ce cas, de la transplanter [la conception de Husserl] dans le climat de la philosophie de Bergson. On ne s'étonnera pas non plus de voir - dans ces mutations qui démontrent la nécessité de perfectionner les deux systèmes – le prélude d'une troisième philosophie qui les dépasse tout en s'en inspirant, sous la forme d'une synthèse formulée d'abord dans *Le Substantialisme et La Doctrine de la Substance* , synthèse qui garde les points de convergence de la phénoménologie de Husserl avec l'intuitionnisme bergsonien. » (in *Opera lui Camil Petrescu* , Ed. Didactică si pedagogică, Bucuresti, 1972, p.362).

Il se forge ainsi une doctrine philosophique propre qui ne sera rendue au grand public intégralement et sous une forme cohérente, que longtemps après la mort de l'auteur, puisque *Doctrina substantiei* (*La doctrine de la substance*), en deux volumes, ne paraît qu'en 1988 aux Éditions Scientifiques et Encyclopédiques de Bucarest, dans la collection « La Bibliothèque de philosophie » (éditée par Florica Ichim et Vasile Dem. Zamfirescu). Tout le reste, journalisme, commentaires sur le théâtre, débats politiques, littérature ou essais en découle. De Bergson, il s'approche pour expliquer des notions telles que *le temps* et *l'intuition* et assoit ainsi sa pensée subjective qui lui permettra

d'expliquer la *Nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust*.

Nous pensons qu'il est absolument indispensable d'en connaître la teneur avant toute analyse sérieuse de l'esthétique camil-petrescienne, c'est pourquoi nous en donnons la traduction en annexe. Ce texte est celui d'une conférence tenue dans les années 30 et publié plus tard (1934) dans le volume d'essais *Thèses et antithèses*. Le traducteur de *Madame T.* et le premier exégète français de C. Petrescu souligne dans un article intitulé *Camil Petrescu interprète de Proust* que « le polémiste bien connu et redouté de son temps développe ici sa pensée mieux que nulle part ailleurs sans viser personne particulièrement » tout en sachant se montrer intransigeant, « réceptif et lucide » à la fois « aussi bien à l'égard des conceptions des autres qu'à l'égard des siennes ». (Jean-Louis Courriol, in « Convorbiri literare », Iasi, 1979).

Aux yeux de Camil Petrescu, depuis presque un siècle, « aucun écrivain n'a plus profondément bouleversé la conscience littéraire du monde et surtout n'a *autant attiré sur lui l'attention de l'intelligentsia contemporaine* que Marcel Proust. » Sa réussite littéraire s'explique par la synchronisation de son œuvre à l'esprit du temps car la littérature narrative précédant Proust « ne s'intégrait plus à la structure de la culture moderne et, par rapport à l'évolution de la science et de la philosophie des quarante dernières années, cette littérature narrative était restée anachronique ». L'idée maîtresse de l'étude de C.P. est que la philosophie n'avait plus une littérature adaptée, et que l'auteur de la *Recherche* est celui qui a su donner une signification aux tendances diffuses de son époque, ramener le roman qui en « était resté à un stade fixé antérieurement » à un stade nouveau, conforme à la nouvelle structure. Pour expliquer ce phénomène, C.P. remonte, trois siècles avant Proust, vers les « grands systèmes rationalistes, préparés eux-mêmes par la Renaissance » et qui ont été le substrat de la littérature antérieure à M. Proust. Occasion pour l'essayiste de considérer le moment Descartes, tout comme Proust, de par son importance, comme *un point phénoménologique* : « le moment où le siècle prend conscience de sa propre signification ». Ce n'est pas « le rationalisme primaire, calophile, se rattachant au bon sens commun de Malherbes » qui l'intéresse ici, mais bien « le rationalisme plus subtil et pourtant mécaniste de la psychologie des grandes tragédies, de l'idée de personnage ». Il élargit l'idée du rationalisme jusqu'à identifier rationnel-logique, conséquence mécaniste (à laquelle la littérature doit la création des « types », des « caractères ») et finit par opposer rationnel à concret, puisque « ni les lyriques purs, ni les nombreux dramaturges ou romanciers excessivement subjectifs ne participent, de par leur manque de lucidité, au concret qu'allait instaurer la révolution proustienne ». Le « contact avec le concret » chez ces auteurs, « notamment dans leurs moments d'authenticité », ne révèle pas leur compréhension complète de sa signification. Lucide et loin de se laisser happer par un « modernisme » excessif, C.P. dénonce « les impostures latentes de l'illogique », comme il dévoile, de la psychologie, « les pièges les plus dangereux et les plus cachés à ceux qui exploitent littérairement la psychologie » !

A l'opposé de l'ancienne littérature (pétrifiée dans sa rigidité désuète et dans ses canons esthétiques se définissant par *l'éloquence* et le *beau style*, par le concept figé de *caractère*), Camil propose la création de Marcel Proust prenant ses sources dans l'intuitionnisme de Bergson. Selon le philosophe français, la connaissance absolue, la connaissance métaphysique est possible, grâce à l'intuition et à son corollaire : le regard

intérieur (ce dernier préconisé par les deux courants philosophiques majeurs de son époque) qui dévoile « un ensemble d'états intérieurs, d'images, de réflexions, de doutes, tout ce qui constitue le matériau de l'imagination et de la pensée » - nous dit Camil, en connaisseur parfait de Husserl. A partir de ce moment, tout familier de l'œuvre de C. Petrescu comprend qu'il parle non seulement des fondements de l'esthétique proustienne mais de la sienne-même : « Cette orientation vers l'intérieur, cette conviction que nous ne connaissons de manière absolue que notre propre moi, ce privilège accordé à l'intuition sur les déductions rationnelles, l'installation du moi au centre de l'existence et l'affirmation que la seule réalité enregistrable est ce qui nous est donné à travers lui, ce *video* analogue au cogito, constitue le terrain commun de la métaphysique de Bergson et de l'œuvre de Marcel Proust ».

La clé qui explique, d'après notre essayiste, « et le fond et les particularités si frappantes de Proust, l'originalité si étonnante de sa structure » se trouve justement dans ce *video*, (« au sens d'intuition complète »). Comme conséquence concrète, « l'artiste raconte le monde vu par lui, existant à travers lui » ce qui nous conduit à la conclusion que « l'artiste ne peut raconter que sa propre vision du monde.» L'effort de dire « ce qu'il y a de plus originel dans sa propre conscience » ainsi que l'« honnêteté suprême de vision » font les délices des lecteurs de Proust, d'après notre auteur. L'originalité de l'écrivain français semble se trouver dans cette « atmosphère d'authenticité hallucinante que l'on ne retrouve chez aucun autre auteur. Le corollaire artistique en est l'unité de l'angle de vision, ce que Robert Curtius appelle le perspectivisme de Proust».

A cet aspect essentiel qui définit la création proustienne, C.P. ajoute celui de la fonction du temps - « modalité caractéristique de la technique proustienne ». Si le roman classique de type Dickens se définit par l'unité d'action et la description des personnages en fonction d'un mode spatial, « il est facile de comprendre que cette voie spatiale ne pouvait produire une technique de la réalité concrète ». La *solution* apportée par Proust et dont il avait saisi la fondamentale importance puisqu'il en a parlé à tous ses amis, prend son point de départ dans l'idée de *l'existence comme pur devenir* (n.s.) « Si l'existence est la durée au cours irréversible, alors elle est toute entière dans le présent, du moment où c'est bien là le terme ultime du Devenir.»

Concrètement, l'objet d'art devrait, par voie conséquente, se limiter à la description du contenu présent. « Je ne peux rien prendre au passé, car le procédé consisterait en une abstraction insolite, et le futur n'est qu'anticipation vide ». Seul le présent offre, selon ce raisonnement, « la plénitude de l'existence absolue ». Mais cela ne veut point dire qu'il faut décrire tout simplement en obtenant une « photographie » à la manière naturaliste ou réaliser une analyse phénoménologique proche de ce qu'a fait « un célèbre romancier irlandais »... Prendre en considération le présent, sa constitution, c'est accepter à côté du flux de la conscience, « dans cet écoulement de pensées, de doutes, d'images, de désirs, d'affirmations, de négations absolues », *les souvenirs . Involontaires* seulement, souligne Camil Petrescu, ceux qui entrent dans le flux de la durée et non pas les abstraits, les volontaires ! Mais comme l'enchaînement des souvenirs involontaires est spontané, non dirigé, il est évident que *notre mémoire involontaire* ne peut pas fonctionner « selon un plan qui coïncide avec les règles, apprises en esthétique, du parfait roman classique » ! Alors, il ne reste à l'écrivain qu'à « donner libre cours au flux de ses souvenirs » quitte à

ouvrir des parenthèses, à recourir aux digressions, même sur trente ou cinquante pages, comme c'est arrivé pour la *Recherche*. Nous retrouverons ces « préceptes », au mot près, dans les « indications » que l'auteur de *Madame T. va prodiguer* à ses personnages ! C'est dire la foi du romancier dans les repères de la nouvelle structure.

Manifestement, l'auteur roumain connaît Proust jusqu'au moindre détail de la vie et de l'œuvre, voir les allusions aux digressions, aux rajouts (qu'il pratiquait lui aussi, véritable terreur pour ses imprimeurs !), à la prolifération de son œuvre- ce qui légitime son admiration profonde. Si Camil déclare que Proust « peut être considéré comme le pionnier d'une ère nouvelle, au même titre que Balzac lui-même » il émet là un jugement qui sera répété, trente ans après lui, par le préfacier de la *Recherche* dans la collection de la Pléiade de 1954, André Maurois. La coïncidence de ces deux appréciations (qui s'ignorent, car il serait trop étonnant que Maurois ait connu l'étude roumaine en question parue en 1934) montre la qualité de discernement de l'écrivain roumain qui, en expliquant la nouvelle structure et la philosophie de Marcel Proust, parle *d'une révolution copernicienne* dont participent les deux grands courants : « le néovitalisme psychologique de Bergson et la phénoménologie de Husserl ». Alors que Maurois observait lui-même que Proust avait opéré « une révolution copernicienne à rebours » ! Dans l'aire roumaine, le critique N. Manolescu remarquait, bien des années après la parution de cet exposé « systématique » et « clair » que ses idées principales, très controversées à l'époque, « étonnamment justes et nouvelles » ont été « presque toutes vérifiées par l'évolution du roman moderne de sorte que nous pouvons voir, sans exagération, en Camil Petrescu, l'un des esthéticiens les plus pénétrants de la prose moderne ». Il était au courant de tout, ajoute le critique, et « il n'a fait qu'une erreur, celle de mettre PROUST dans le titre de son étude en donnant ainsi l'impression de réduire le roman moderne à La Recherche du temps perdu. » (N. Manolescu : *Théoricien du roman*, article, in « România literară », n° 21, 1972).

La *Recherche*, « ce voyage ininterrompu de la mémoire involontaire » comme se plaît à dire C. Petrescu, représente, à ses yeux, une véritable révolution dans l'écriture : « La révolution proustienne qui procédait à l'instauration du concret, signifiait une véritable abolition de la composition classique, pour la plus grande perplexité et l'ébahissement des critiques enlisés dans les formes du passé ». Et l'exemple de Souday vient souligner l'observation de Camil qui conclut ironiquement : « Mais Paul Souday était un calophile, un rationaliste, un amoureux de l'ordre, de la mesure, de l'économie dans l'écriture, un descendant de Malherbe ».

L'admiration de Camil est un signe du temps, si on se souvient, avec M. Raymond que *Les Cahiers du Mois* de 1926, intitulés *Examens de conscience*, relèvent d'un véritable culte des jeunes pour les générations précédentes: Barrès, Bergson, Claudel, Dostoïevski, Freud, Gide, Maurras, Proust, Rilke... « Surtout nous ne pouvions manquer d'être frappé par le phénomène singulier qu'était, après 1919, le tardif mais immense succès de Gide, de Proust, de Valéry, de Claudel... » (*La crise du roman*, p.17).

Par son étude, l'auteur roumain démontre sa parfaite compréhension de la création proustienne fondée sur une philosophie dont il s'est imprégné lui-même et – à elle seule- rendrait cohérente un rapprochement éventuel entre lui et l'auteur du *Temps perdu*. En expliquant M. Proust, il explique Camil Petrescu. Ses réflexions relèvent d'une historicité,

en tous cas d'une logique, qui a d'ailleurs été mise en avant, quelque temps après, par d'autres chercheurs européens comme Auerbach (ses propos en guise de conclusions à *Mimésis* et que nous avons cité à propos de HPB).

2. LE PROGRAMME D'UN ECRIVAIN COMPLET

Écrivain total (complet) par aspiration et critique profond par conviction, comme on le constate à travers sa Nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust, C. Petrescu s'était donné un véritable programme à suivre :

Jusqu'à vingt-cinq ans j'écrirai des vers, car c'est l'âge des illusions ; entre vingt-cinq et trente-cinq ans du théâtre, car il exige quelque: entre vingt-cinq et trente-cinq ans - du théâtre, car il exige quelque expérience de la vie et une certaine vibration nerveuse ; entre trente-cinq et quarante ans – des romans, parce qu'ils demandent une riche expérience de la vie et une maturité d'expression certaine. Et ce n'est qu'à quarante ans que je reviendrai à la philosophie »...

S'il s'est exercé dans tous ces domaines, celui dans lequel il a excellé reste sans conteste le roman. Parce que le roman, chez Camil Petrescu, bénéficie de toutes les connaissances du philosophe, de l'essayiste, du journaliste et du critique littéraire, autant que de la poésie et de la verve du dramaturge. Tout comme pour l'œuvre de Hortensia P.-Bengescu que la critique roumaine a rapprochée de celle de Marcel Proust (pour des raisons que nous avons vues) il se trouve que pour Camil Petrescu, la critique littéraire roumaine contemporaine, à la parution de ses romans, a récidivé, à l'unanimité, dans la comparaison, par le verdict sans appel : proustien ! Unique exception : l'unique Eugène Ionesco, alors simple jeune journaliste littéraire iconoclaste roumain !

Camil Petrescu lui, fait tout – apparemment – pour confirmer. Par l'écriture d'un premier roman (*Ultima noapte de dragoste. Întâia noapte de război/Dernière nuit d'amour. Première nuit de guerre*) et d'un second (*Madame T./ Patul lui Procust*), écrits essentiellement à la première personne, tout comme par la « promotion publicitaire » qu'il accorde à l'œuvre proustienne sur la place publique, lors, notamment mais pas seulement, de sa conférence ci-dessus, devenue manifeste et « ars poetica » à la fois : *La Nouvelle Structure et l'Oeuvre de Marcel Proust* (qui ne fut publiée qu'en 1934).

A la différence de Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu affiche ses affinités et en est fier. Très cultivé et très sensible, il a savouré *La Recherche* et lu tout ce que l'on a écrit sur son auteur jusque-là; homme de théâtre et critique littéraire (par besoin et par nature) il est lié à des hommes de lettres de son époque parmi lesquels Mihail Sebastian. Or ce dernier, comme nous le dévoile son *Journal*, entretenait des liens amicaux durables avec le prince Antoine Bibesco (et son épouse) – ami proche et de longue date de l'écrivain français. Sebastian partage avec Camil le goût de l'œuvre proustienne. Dans les pages du *Journal* de Sebastian, on retrouve souvent les deux écrivains roumains dans une communion d'idées et de sentiments ; véritables amis, ils se racontent tout et il arrive même que « notre » Camil compare affectueusement Sebastian à Ladima (à cause de ses déboires sentimentaux). Tous deux ont écrit sur Proust des articles critiques ou des études. On suppose qu'ils en parlent souvent : on se souvient que vers l'année 1922-1923, Sebastian avouait que Marcel Proust remplissait toutes ses « passions

possibles ».

On comprend aisément qu'ainsi Camil Petrescu se croit tout désigné pour s'approprier Proust. Nous avons, dans son cas, des réponses claires quant à ses goûts littéraires (faites à V. Netea pour l'interview publiée dans « Floarea de foc » (La fleur de feu), I, n°1, de 1932) : *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, *L'enfer* de Barbousse, *Critique de la raison pure* de Kant, *L'examen de la connaissance* de Bergson, quelques notes de Jacques Rivière, *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et, plus tard, *Logische Untersuchungen* de Husserl. »

Un rapide coup d'œil sur son immense production de publiciste, nous montre l'intérêt que ce boulimique de culture française porte à l'œuvre proustienne bien avant de faire paraître l'essai *La Nouvelle Structure* : en 1927, il écrit déjà un article sur *La sonate de Vinteuil* qui sera publié dans « Universul literar » du 1er janvier 1928. L'année d'après, en 1929, il présente *L'Amour veille* de Robert de Flers, ami intime de Marcel Proust. Dans le journal « Cuvântul » (n°. 2724, VII, p.3) de 1932, paraît sous sa signature *La destinée de Proust*.

Ce sont autant de signes extérieurs d'une fébrilité de grand admirateur de l'œuvre proustienne. Il est vrai, comme on le disait, que Proust hantait tous les esprits supérieurs de Roumanie. Critiques et écrivains autochtones rivalisent de commentaires sur Proust. Rien de ce qui est proustien n'échappe à la vigilance valaque ! En plus de l'œuvre on se délecte de la correspondance (le peu qui en est publié à l'époque) de Proust, comme le démontre l'article qui paraît sur le sujet dans « Cuvântul » en 1939, sous la plume de Mihaïl Sebastian.

Mais Camil Petrescu ne s'enferme pas pour le reste de sa vie dans la mouvance proustienne (comme l'avait fait Holban) car il est l'homme de plusieurs expériences, poussé par une irrépressible envie de tout essayé, tout connaître. Son programme déclaré sera en grande partie respecté, après les deux romans écrits en résonance à ses concepts esthétiques (dont le « proustianisme » en est un), il marquera une pause volontaire. Dans les « discussions littéraires » ou les entretiens avec divers chroniqueurs désireux de savoir à quoi travaille Monsieur Camil Petrescu après la publication de *Madame T.*, celui-ci déclare qu'il n'a pas l'intention de donner d'autres romans, tout au plus d'apporter des rajouts au dernier ! En réalité il était préoccupé par la réflexion philosophique et travaillait à sa future *Substantialité*, qu'il n'a pas eu le bonheur de la voir publiée. Le théâtre, par contre a constitué sa préoccupation permanente autant comme création dramatique que documentaire ou critique. Bouleversé lui aussi comme tant de Roumains par le nouveau régime politique d'inspiration soviétique instauré à la fin de l'année 1947 et par le *proletcultisme* - véritable terreur culturelle - il manque un temps d'arrêt sur lequel la critique roumaine s'est beaucoup interrogée ou a fait semblant de ne pas y apporter une réponse et finit par écrire un dernier roman, historique, pour éviter les sujets imposés, sur Bălcescu, le héros des révolutions démocratiques de 1848 - seule concession au pouvoir communiste.

3.DOSSIERS D'EXISTENCES OU DE LA NOUVELLE NARRATIVITE

L'analyse que nous proposons ici est forcément celle du découpage, vue l'immensité de

l'œuvre proustienne d'abord, la méconnaissance de l'œuvre camil-petrescienne ensuite, dont l'absence de traductions est en partie la cause. Ainsi nous arrêterons-nous sur le roman *Madame T.*, traduit et publié en français et, si nécessaire, sur *La dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, (qui n'est pas encore publié en France). Fidèle aux termes-concepts que l'auteur roumain a expressément utilisés, nous aborderons la présentation de ses romans en nous y référant sans cesse, comme *dossier d'existences*, *lucidité*, *sincérité*, *anti-calophilie*, *authenticité*, *substantialité*, etc. Commençons par le premier- qui serait la traduction d'une vision romanesque fondée sur le vécu et sa transfiguration littéraire ; il laisse place à l'idée de « document de vie » mais pas dans l'acception que lui donnent les défenseurs du naturalisme rejeté par notre écrivain.

Esprit bouillonnant, novateur, Camil Petrescu ne peut qu'adorer le phénomène de rupture que représente l'écriture proustienne. Car Marcel Proust, c'est bien connu, a révolutionné les Lettres françaises par l'éblouissante expérience esthétique qui fait de la *Recherche du temps perdu* l'événement le plus remarqué et le plus remarquable de la première moitié du vingtième siècle (comme le dirait Camil, bien avant André Maurois). Son admirateur roumain procède à sa propre « révolution » d'une façon originale : il ne peut pas se mettre en scène comme narrateur (ce serait copier vulgairement le Narrateur), mais il peut être l'instigateur de la narration. Il propose en conséquence à ses personnages de lui écrire leurs histoires vécues. Et pour pousser la mystification, il ajoutera à ces deux chapitres *un dossier* concernant le poète suicidé – Ladima - dossier fait d'articles de journaux, voire de poèmes écrits par Ladima auxquels le lecteur joindra mentalement les lettres lues par Fred dans le lit d'Emilie, la femme indigne aimée par le poète disparu.

Le canular est parfaitement réussi puisque le critique Eugen Lovinescu - de sa voix, qui est la plus autorisée à l'époque en matière de littérature roumaine moderne souhaite une vibrante « bienvenue » dans les Lettres roumaines à cette... romancière encore inconnue dont une revue (il s'agit de *Cetatea literară* -« La Cité Littéraire ») venait de publier un premier fragment sous la signature d'une mystérieuse « madame T. » !

Camil Petrescu se réserve le seul droit d'intervenir dans les notes en bas de page. Fumisterie ? Nécessité, pourrait-il répondre, outil indispensable exigé par une *esthétique de l'authenticité*, terme qu'il impose et qui caractérise sa pensée créatrice. **L'authenticité** est un concept lié, chez Camil Petrescu, au véridique, à l'originel aussi ; les éditeurs de son œuvre, dans une collection des plus soignées, pour les années 1980, ont établi un véritable carnet de bord de l'écrivain où sont consignés d'une façon très succincte, tous les événements importants survenus en 1925-1926, années coïncidant avec le « temps intérieur » de *Madame T.* Ces notes brèves en disent plus long sur sa manière de travailler que toutes les explications de ses commentateurs. Il y a, à côté des titres de spectacles – cinéma ou théâtre -, des vernissages, des conférences, des rencontres littéraires, diplomatiques et politiques, sportives, des accidents d'avion et, généralement, tout ce qui a trait à l'aviation et, pour tous les jours datés, le temps qu'il faisait ; l'auteur préparait ainsi (lui qui a critiqué la « documentation » naturaliste) les « dossiers d'existences », comme il a nommé par la suite les histoires de ses personnages. Celui de Fred Vasilescu : diplomate et fou d'aviation, de Ladima, journaliste d'actualités, poète amoureux d'une actrice sans talent, de madame T., l'amour inaccompli de Fred Vasilescu.

En fait, il se décide à faire de la documentation peu après avoir publié des lettres signées « Madame T. » en deux numéros successifs de la revue « La Cité littéraire » et à la suite du succès qu'elles ont remporté de la part de la critique littéraire de l'époque. Fort appréciées notamment par Eugen Lovinescu, le fondateur du « modernisme », qui s'extasiait ainsi, convaincu de la paternité... féminine de ces lettres, dans un numéro-bilan de fin d'année de la même revue :

« Madame - car je ne pense pas qu'il s'agisse d'une substitution, même si par l'observation incisive et le réalisme des notations vous ressemblez à un homme - Madame, je prends la permission de vous souhaiter la bienvenue, au seuil de votre activité littéraire. Les journaux et les revues ont fait le bilan annuel des écrivains qui répètent depuis vingt ans l'accord mélodique de deux notes simplistes de cigale bucolique, versificateurs de chroniques rythmées, auteurs inactuels ou inactifs passés sous le projecteur de l'admiration coopérative pour - lorsqu'ils écrivent - ce qu'ils ont écrit et lorsqu'ils n'écrivent pas - pour ce qu'ils auraient pu écrire »...

Le critique fait un passage en revue des dernières productions littéraires, celles de Mihaïl Sadoveanu qui « a répété l'histoire d'amour entre la fille du meunier et le vieux ou jeune riche du village et a refait tant et tant de fois le procès de la dissolution des classes opprimantes » ou celles de l'année qui venait de s'écouler « où Rebreanu s'est renouvelé et a tenté de ressusciter avec sa force créative et son souffle épique des civilisations disparues ». Bilan dans lequel on n'oublie personne, ni « le talent satirique de Braescu, ni sa préférée :

« Au terme d'une année où la force d'analyse de Hortensia Papadat-Bengescu nous a donné les introspections de la « Romance provinciale » et la large fresque des « Vierges échevelées » ; au terme d'une année où Aderca a dissocié avec les antennes de son esprit des tentatives expérimentales et a stylisé avec grâce et subtilité (...) ; de toute cette année si riche et si variée, permettez-moi, Dame inconnue, de ne saluer que vous »...

Eugen Lovinescu, en sa posture de critique militant pour la modernité tout en restant objectif, prend bien soin d'expliquer son enthousiasme et son choix :

« Et si je ne salue que vous, Madame, ce n'est pas parce que votre littérature aurait surpassé celle des autres par sa qualité ou par sa nouveauté : dans l'eau nacrée que frappe votre rame était passée depuis longtemps la galère d'une autre romancière grâce à laquelle notre littérature rurale a jeté des ponts en argent vers la littérature de l'Occident et qui, à la lumière de l'analyse, est descendue dans les sombres galeries de la conscience féminine. »

En cette nouvelle prosatrice, le mentor de « Sburatorul » pense découvrir une nouvelle romancière moderne dans laquelle il salue « seulement les doigts de l'aurore dessinés sur les portes de la Vie, je salue là le miracle éternellement impressionnant de l'éclosion du talent. ». C'est une émotion :

« que j'ai certes éprouvée d'autres fois, mais la voilà qui monte à nouveau... Moment impressionnant, chargé d'incalculables possibilités, où l'on ne peut qu'être touché, comme devant la conversion miraculeuse de la matière inorganique en organique. Mon hommage, Madame, ne va pas à l'écrivaine dont je ne connais pas les possibilités, mais à ce moment précis et unique du passage

du talent sur le méridien de la vie. Pour moi il est incontestable, mais la trajectoire de son développement est cachée à l'ombre de l'avenir et de la discipline de votre travail. Voilà pourquoi, j'aimerais que vous lisiez dans ces lignes, non seulement un salut mais aussi une obligation. 31 déc. 1925»

Fidèle à lui-même, le critique encourage toute initiative moderniste, comme il l'a fait pour Hortensia à qui il rend d'ailleurs hommage clairement - en la nommant - ou en le suggérant. Retenons que cela se passe à la fin de 1925 et que le chef d'œuvre qui couronne le cycle *Hallipa* ne paraîtra que deux ans plus tard.

Il semblerait qu'à partir de ce moment, Camil Petrescu se mette à amasser le « matériau » de son futur roman dont il ne se décide à parler publiquement qu'en 1932, année où il dévoile également la paternité des lettres de *Madame T.* (au sein du cercle littéraire même de Lovinescu !) qu'il fréquente jusqu'à la brouille avec le Critique). Il faut remarquer qu'à la date où Camil Petrescu fait paraître les fragments signés par Madame T. dans la « Cité littéraire », il n'est connu dans les Lettres roumaines qu'en tant que dramaturge et poète (en plus du polémiste acerbe !) : en 1923 étaient parus aux éditions Cultura Natională ses premiers poèmes inspirés de l'expérience de la guerre, sous le titre « *L'Idée. Le cycle de la mort* » et deux seulement de ses pièces *Âmes fortes (ou la folie d'Andrei Pietraru)* aux Éditions Casa Scoalelor et *Mioara* aux Éditions d'État. Il avait également écrit les pièces *Danton* et *La danse des mauvaises fées*. Mais de romancier, point d'écho ! Il criait déjà haut et fort que dans une société traditionnelle comme l'était encore (à son goût) la société roumaine, on ne pouvait pas avoir une production romanesque moderne digne de ce nom. Dans un article intitulé « *Pourquoi n'avons-nous pas de roman ?* » publié par « *La Vie littéraire* »/ « *Viata literară* », II, n° 54 du 4 juin 1927, Camil Petrescu laisse exploser une révolte ironique qui est d'ores et déjà son empreinte polémique indélébile : « On ne peut pas faire de roman et pas de littérature non plus avec des héros qui mangent cinq olives en trois semaines, qui fument une cigarette en deux ans, à la buvette d'un hameau de montagne et à la ferme aux trois poules d'un instituteur du fin fond de la Moldavie. La littérature suppose, bien évidemment, des problèmes de conscience. Il est nécessaire en conséquence de pouvoir vivre dans une société où les problèmes de conscience seraient possibles »... On suppose que les problèmes du roman le préoccupent au plus haut point, ces prises de position, dans sa manière de révolté perpétuel, en sont la preuve.

Au fonds Saint-Georges de la Bibliothèque Centrale d'État de Bucarest se trouve le texte manuscrit datant de 1931 où l'auteur présente le sujet de son futur roman avec des personnages dont les noms ne sont pas encore définitifs : « Par un après-midi d'août torride, Fred Vasilescu (le fils du grand industriel Vasilescu-Lumânàru de Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre), ne trouvant pas ses amis chez eux, est tenté d'attendre la fraîcheur du soir dans la chambre à coucher d'une vague artiste, beauté blonde, plantureuse et commune. Après avoir épuisé tout son arsenal technique et n'avoir suscité qu'une impression assez moyenne, la femme essaie de pimenter la rencontre avec l'histoire d'un amour dont elle avait été l'héroïne. »

Si l'on se fiait à cette « courtissime » présentation du sujet, on serait sûrement tenté de croire être en présence du plus classique des romans d'amour (sinon des romans érotiques !) et il est vrai que l'une des nombreuses rééditions que ce roman a connues

s'est faite sous le couvert de la collection « Romans d'amour ».

4. LE ROMAN DE MADAME T.

Le lit de Procuste (titre auquel le traducteur et l'éditeur français ont préféré *Madame T.*, d'abord pour éviter un titre qui existe déjà dans la littérature française), est avant tout, selon l'incontournable définition de son propre créateur, un « dossier d'existences » écrit de la façon la plus sophistiquée. Camil Petrescu l'a affirmé par la suite plus d'une fois et pas seulement pour la beauté de la formule. Le livre comprend quatre parties bien distinctes : en premier viennent les lettres signées par Madame T. ; la deuxième, qui est aussi la plus longue, est l'histoire de cet après-midi du mois d'août que Fred passe dans le lit de la pulpeuse Emilie où il apprend la tragique fin de Ladima ; la troisième partie est constituée par l'épilogue n°1 qui appartient encore à Fred Vasilescu et, enfin, la dernière partie, l'épilogue n°2, « raconté par l'auteur » cette fois, alors que jusque-là, au cours des 359 pages précédentes, il n'a fait qu'intervenir par-ci par-là, et uniquement dans des notes en bas de page.

Dès la première page, le lecteur est averti ! Il n'a pas sous les yeux un roman facile à lire ; après la première phrase de la lettre dont il vient de commencer la lecture, il est déjà renvoyé en bas de page pour la première note de l'auteur. Celui-ci en profite pour donner quelques « éclaircissements » : à savoir comment il a réussi à entrer en possession de ces lettres, qui en est la signataire, quelle est la personnalité de cette dernière, bref un petit roman dans le roman, presque un jeu de poupées russes, très bien mené, si juste que le lecteur ne peut ne pas s'y prêter avec plaisir.

A cette femme fascinante qui n'est autre que Madame T. - être au charme ineffable- notre écrivain demande d'abord de jouer dans une de ses pièces ; lorsqu'elle refuse, par « horreur de l'exhibition », il la convainc de mettre par écrit son histoire pour éviter que ne se perde « tout un univers d'expériences et de beauté que son ineffable délibéré rendait inutile. » Non sans difficulté, car Madame T. continue de se montrer réticente et de mettre en avant son manque de talent d'écrivain. Occasion pour l'auteur (de la note en bas de page !) d'exprimer tout son *mépris pour le beau style* et de déclarer que la seule condition de l'écriture est *la sincérité* du narrateur :

« - Enfin, soyons sérieux, comment voulez-vous que j'écrive ? J'ai senti que je devais me montrer catégorique. -En vous mettant devant un cahier, en prenant un porte-plume et en étant sincère avec vous-même jusqu'à la confession » .« Le beau style, Madame, est le contraire de l'art...Comme la diction au théâtre, la calligraphie dans les sciences. » (M.T.,p.12)

Devant l'air révolté de son interlocutrice, il utilise un dernier argument qui est sa définition (à lui !) de l'écrivain : « C'est quelqu'un qui exprime par écrit, en s'engageant à être sincère, ce qu'il a senti, ce qu'il a pensé, ce qui lui est arrivé au cours de sa vie et ce qui est arrivé à ceux qu'il a connus ou même à des objets inanimés. Et tout cela sans se soucier le moins du monde d'orthographe, de composition, de style ou encore de calligraphie » (p.13)

Madame T. écrira finalement trois lettres représentant une trentaine de pages, malgré son « refus de s'extérioriser », et où elle fait preuve, effectivement, d'une grande sincérité

car elle y dévoile son âme meurtrie par un amour à sens unique pour X. Admirée par tous les hommes pour sa beauté, sa distinction, son élégance physique et spirituelle, sa retenue et son intelligence, ses gestes simples mais exquis, Madame T. souffre « presque mortellement » à cause du mystérieux X, qui apparemment ne l'aime pas ou plus, et elle s'interroge :

« L'amour n'est-il donc qu'un simple jeu de hasard ? Et s'il apprécie vraiment en moi la femme dont le cœur est resté face à face avec le sien, alors pourquoi m'arrive-t-il ce qui m'arrive, pourquoi vivons-nous, lui et moi, dans des milieux si différents, occupés à jouer définitivement notre Vie quand nous avons, invisible et intense, le même cœur, comme deux frères siamois la même poitrine ? »(Madame T. p.30).

Intrigué par le mystérieux X. et par cette relation peu banale, notre auteur finit par le découvrir et par le pousser à écrire, lui aussi, après plusieurs tentatives de diplomatie persuasion. L'auteur devine dans sa personne, comme dans le cas de Madame T., un être d'exception : « non seulement parce que sa conversation donnait cette impression unique d'authenticité », mais aussi parce que « tout ce que je savais de sa vie, de ses relations, de ce qui faisait de lui un véritable représentant de la société roumaine d'aujourd'hui, me donnait le sentiment qu'il pourrait révéler des choses d'un intérêt documentaire peu banal » et :

« C'est seulement lorsque je l'ai connu de plus près que j'ai compris pourquoi Madame T. l'a tellement aimé, pourquoi elle a tellement souffert à cause de lui. C'était moins pour sa beauté virile et sportive que pour une sorte de loyauté et de délicatesse, une certaine manière de vivre la sincérité qui ne séduisaient pas seulement les femmes mais lui valaient aussi l'admiration de leurs maris: ils pouvaient bien souffrir comme elles à cause de lui mais pas le haïr. » (idem,p.39)

Fred Vasilescu (désigné par Madame T sous la lettre X) est le signataire du récit qui forme la deuxième partie du livre, intitulée *Par un après-midi du mois d'août*. A elle seule, cette partie pourrait déjà former un livre, car s'il ne s'agit, dans le temps de la narration, que d'un seul après-midi, son évocation s'étend sur presque 300 pages dans lesquelles nous sont présentées plusieurs vies et... une mort. Rien ne laisse prévoir l'incroyable découverte que Fred va faire par cette journée torride de mois d'août où les amis sont absents, partis en vacances, les rues vides, les rares personnes restées à Bucarest - ville à peine supportable sous la canicule comme toutes les villes de plaine - enfermés chez eux, derrière des portes et des fenêtres calfeutrées de papier bleu foncé, seule manière d'éviter le soleil. Après avoir déjeuné avec deux écrivains et après avoir trouvé porte close chez des amis qu'ils ne tenaient pas absolument à voir, Fred repart d'un pas vagabond dans cette après-midi du mois d'août qui « a la touffeur paisible d'un harem endormi aux heures de la sieste ». Envahi par un désir passager (« je commence à sentir mon corps, je mangerais bien des pêches et j'aimerais pouvoir regarder une hanche de femme bien galbée, à la peau fine et blanche qui vous colle au creux de la main »), il va sonner à la porte d'Emilie, jeune blonde « bien en chair et en os » et actrice médiocre - à certaines heures. Dès les premiers mots de la présentation que Fred nous fait de cette vague actrice à l'attitude « grave et imposante », jeune femme qui « ne met pas plus d'un quart d'heure pour enlever sa robe » (...) cette fille aux cheveux blonds ou plutôt décolorés, grasse et vulgaire... contente de voir Fred, sachant qu'elle pourra lui extorquer au moins

le prix d'une paire de chaussures, nous pressentons un décalage entre le portraitiste et son objet, *décalage* qui est mis en place ainsi pour orienter tout le reste de la lecture.

« Emilie cherche toujours le contact - c'est un mot de son vocabulaire - avec les jeunes gens de la bonne société, parce que ce sont eux qui « lancent » les femmes, c'est à dire qu'ils les conduisent dans les parties de plaisir où elles ont des chances de tomber sur le vieux banquier décrépît qui leur versera ensuite une subvention mensuelle » (p.55).

Sans concession aucune, Fred raconte en détail son intimité avec l'actrice qui vient de lui offrir un échantillon de mauvaise interprétation théâtrale, poussée par Valérie, sa sœur et bonne à tout faire dans cette maison où elles vivent seules.

« Il est comme évident que toute la conversation que nous avons eue jusqu'à maintenant n'a été qu'un épiphénomène et que nous en arrivons au fait » mais Emilie est incapable de modulation (« je comprends mieux combien elle manque de ressources » se dit mentalement le narrateur), elle ne sait pas plaisanter – cela pourrait être une entrée en matière !- ou, pire encore : « elle doit avoir la plaisanterie vulgaire ». Le portrait de l'*artiste* continue dans la note sévère :

« Emilie ne sourit pas car elle est trop grave. Sa beauté calligraphique est décidément injectée, pour rester ferme. En un sens, elle est désarmée car elle ne possède aucune des armes de la féminité, destinées à farder les situations délicates. Ou plutôt non, elle les possède sans aucun doute mais la brutalité que je mets à lui aggraver la situation, la cruauté avec laquelle je me suis mentalement accroché à son masque sévère et à sa sentimentalité de tout à l'heure me font rester amorphe en l'acculant à sa vérité de femme qui se donne sans aucune justification spirituelle, pour des raisons tout à fait étrangères à l'amour. »

On comprend, au travers de ces jugements sévères et de ces réflexions mentales impitoyables sur Emilie que l'intérêt que lui porte Fred ne pourra pas durer. Sauf si elle a la bonne idée d'inventer un amusement supplémentaire : lui parler de ses adorateurs, de son fiancé.

« Je commence à avoir quelque sentiment de mon propre pouvoir... Cette femme qui ment à tous les hommes est sincère avec moi, je veux dire indiscreète, elle ne cause que parce que mon indifférence l'a arrachée à sa routine... Autrement, son mépris pour autrui doit être sans borne car elle est si convenablement robuste et massive qu'elle semble nourrie de son mépris pour les gens »...

Pour tromper l'ennui et puisqu'il est décidé à attendre la fraîcheur du soir avant de quitter cette demeure, Fred feint la curiosité pour les amours passées d'Emilie. Elle lui présente, après l'évocation de son actuel fiancé, toute une « histoire » enfermée dans une boîte « pleine de lettres et de souvenirs en tous genres, coupures de journaux et autres petits riens ». Emilie choisit elle-même une liasse assez massive de lettres, « entourée d'un ruban rose noué en croix », par-dessus lesquelles on avait « disposé avec un soin méthodique une photographie destinée à en indiquer le contenu, comme l'étiquette-réclame que l'on colle sur les paquets de biscuits ». Lorsqu'on apprend, en même temps que le narrateur, qu'il s'agit des lettres envoyées à Emilie par un poète et journaliste – Demetru G. Ladima - qui s'est suicidé (« pour elle » ?) et que notre narrateur connaissait, on mesure tout le bouleversement que cette découverte produit dans l'esprit

de Fred. « Je regardais la photographie avec la stupéfaction et la terreur avec laquelle on examine une feuille d'examen sanguin positif ». Une source supplémentaire de mépris apparaît, malgré les « atouts » picturaux du corps nu d'Emilie :

« Elle a le haut du ventre pris dans un corset de graisse robuste, comme la Vénus de Rubens, et qui ne se détend un peu que lorsqu'elle est sur le dos. Et Ladima aurait pu aimer cette femme à la respiration bruyante qui est près de moi et qui me tient chaud, maintenant, comme un oreiller trop rembourré ? » (MT, p. 85)

III.B) LE MODELE PERDU ET RETROUVE

Le cas littéraire « Camil Petrescu » est dans un premier temps une véritable aubaine pour le comparatiste comblé par le nombre d'allusions de l'écrivain roumain à Proust ; dans un deuxième temps et surtout à l'analyse détaillée de la création camil-petrescienne une évidence s'impose : on est devant un auteur original qui n'a pris chez M. Proust que des suggestions qu'il a transformées, passées au filtre de son talent. Il n'est pas superflu de rappeler qu'à ce point, notre auteur roumain illustre parfaitement le rôle du lecteur actif, celui qui lit et réfléchit en même temps. Jauss disait que « L'histoire de la littérature est un procès de réception et de production historique qui s'accomplit dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain qui produit du nouveau ». Camil cumule les trois fonctions à lui seul illustrant à merveille le bien fondé des propositions d'un comparatiste français comme Yves Chevrel qui, tout en rappelant le sens originaire de *réception* (dans l'aire germanique), a suggéré de réévaluer le terme :

«[Il] est emprunté à l'allemand et doit être dégagé de cette acception, de toute connotation impliquant une absence d'activité ou une attitude attentiste. Rezeption connote en effet une volonté de s'emparer de quelque chose, de le prendre (conformément à l'étymologie « capere ». Il paraît donc indispensable, si on veut garder le terme en français, de le présenter, (de se le présenter) comme renvoyant à une activité d'appropriation. » (Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches in Oeuvres et critiques, XI, 2, 1988 pp.147-160).

Sans refaire une leçon théorique des « influences », nous-nous contenterons de mettre en évidence les segments d'interférence, les tentatives d'approche et de distanciation. Une relation complexe d'appropriation et détournement qui, mise à nu, devrait d'une part permettre de dresser des ressemblances ou des reconnaissances concernant la forme comme la matière des romans en questions et d'autre part de dégager l'unicité de la création de Camil Petrescu et la façon dont il l'organise. Notre analyse est modulée sur le mouvement de va-et-vient que l'écrivain roumain a, lui-même, entrepris dans sa réception de l'œuvre proustienne, se plaçant tantôt dans une posture d'invention, tantôt d'interprétation du modèle. C'est comme si Camil voulait faire chemin ensemble, avec Proust, mais aussi chemin seul...C'est du moins la suggestion que nous voyons dans cette double analyse que fait son héros-narrateur (de lui-même et de Ladima), porteur aussi d'une double souffrance. Applique-t-il ainsi la leçon proustienne explicitée dans les pages de *Du côté de chez Swann* ? On se souvient de ce qu'est l'art du romancier pour Marcel Proust :

« La trouvaille du romancier a été d'avoir l'idée de remplacer ces parties

impénétrables à l'âme par une quantité égale de parties matérielles, c'est-à-dire que notre âme peut s'assimiler. Qu'importe dès lors que les actions, les émotions de ces êtres d'un nouveau genre nous apparaissent comme vraies, puisque nous les avons faites nôtres, puisque c'est en nous qu'elles se produisent, qu'elles tiennent sous leur dépendance, tandis que nous tournons fiévreusement les pages du livre... ? Et une fois que le romancier nous a mis dans cet état où comme dans tous les états purement intérieurs toute émotion est décuplée..., son livre va nous troubler à la façon d'un rêve plus clair que ceux que nous avons en dormant et dont le souvenir durera d'avantage... » (A la Recherche, I, p.83).

1. CAMIL PETRESCU ET LES PARRAMETRES DE SA NARRATION

Ce qui frappe d'emblée dans le roman de *Madame T.* c'est l'aspect fragmentaire du texte, au niveau typographique comme à celui de la narration, aspect dans lequel la critique autochtone a vu surtout un désir affiché de modernité. C'est dans ce sens que l'on a parlé de structure innovante ou de « parallélisme narratif ». Observation tout à fait correcte et justifiée par la formule de « miroirs parallèles » avancée par l'auteur lui-même. Dans une optique comparatiste, il nous semble que le fragmentaire camil-petrescien se présente en résonance du fragmentaire proustien. Nous essayerons d'en dégager les moyens au cours de l'analyse détaillée de quelques découpes pratiquées dans le récit de Fred.

Le personnage focalisateur de *Madame T.* qui est aussi le narrateur du drame auquel sont impliqués les protagonistes du roman, est, en dernière instance, l'auteur du récit destiné à son ami, l'écrivain (c'est-à-dire à Camil Petrescu). Il rend compte, en conséquence, du fait découvert (le drame de Ladima) et de ses répercussions, de son investigation. Pour accéder au *sens* de sa quête il lui faut déployer une certaine tactique. Dans le déroulement du récit, cela se traduit par le jeu qui consiste, de la part de l'homme, à feindre l'indifférence alors qu'il brûle d'impatience de lire toutes les lettres du malheureux Ladima et, de la part de la femme, d'asseoir sa confiance en donnant, au besoin, quelques renseignements supplémentaires à Fred sur les événements et les circonstances de cet amour incongru : « J'allume une cigarette, songeur, en veillant à ce que rien ne paraisse de mon trouble profond et je souris pour donner le change, de peur de trahir un trop grand intérêt ». Intérêt qui n'a rien à voir avec la curiosité malsaine, même s'il en a l'intensité, pour « tout un univers insoupçonné » qui va être dévoilé : « Je pose la lettre sur la table de nuit et j'éprouve la sensation d'avoir gardé sur les doigts comme une poussière de papillon mort ».

Sensation traduit chez le narrateur un malaise qui, déplacé du domaine de la pensée dans celui concret, suggéré par le contact avec la *poussière* des ailes d'un *papillon mort*, est susceptible d'évoquer l'intensité du drame vécu par Ladima.

a) L'ESPACE DE LA NARRATION

L'espace de la narration se confond avec l'endroit de la découverte qui est doublée intimement par la recherche que mène Fred pour apprendre, donc pour connaître, il se limite à ce lit dans lequel Fred fait la lecture des lettres dans l'ordre où elles avaient été écrites (et envoyées) à leur destinataire. Dans une prise en compte narratologique, il faut admettre l'ambiguïté du plan spatial et du plan temporel : s'agit-il de la narration des faits

contés à mesure que le narrateur de CP les découvre lui-même ou bien d'un autre moment, celui où il les relate à l'intention de l'écrivain ? Une première lecture, celle que ferait un public non-averti, permet de comprendre la substance « épique », c'est-à-dire tout ce que l'auteur doit à la tradition littéraire (un certain dramatisme, le soin de rendre le récit vivant, la tentation de typologie : Emilie -la médiocre (tant comme actrice que femme), madame T.- la femme idéale, Ladima -le poète « maudit », etc.

Le lit ou l'après-midi – sont les repères principaux de ce qu'exprime couramment la formule « espace de temps » et que nous indique l'auteur du livre par le titre du roman et par le (sous-)titre du manuscrit de Fred (*Par une après-midi du mois d'août*).

Les « lettres retrouvées »- formule traditionnelle romanesque- sont les accessoires de ce lieu de la narration, une narration pourtant assez statique où le seul mouvement est celui des *intentions* des personnages. Ainsi Emilie, fière d'avoir trouvé le « truc » pour retenir l'amant payant, multiplie ses bonnes volontés (des commentaires, du café et d'autres plaisirs encore!). Le passage suivant est éloquent pour l'attitude de chaque personnage du récit :

**« Je prends une autre lettre et je lui demande en guise d'entrée en matière :-
Quand il t'a écrit celle-là ? - Je sais pas, fais voir. Elle se penche sur moi et la
pointe de son sein me touche l'épaule... Elle cherche, perplexe. « Ma chérie, ma
chérie, Je suis passé chez vous vers onze heures et demie et Valérie m'a dit que
tu dormais encore... Je l'ai priée de ne pas te réveiller car tu avais bien mérité de
dormir. J'ai été si heureux, Emy, à mon fauteuil d'orchestre, surtout après toutes
les émotions de ces derniers jours... Ils ont failli retirer deux fois la pièce... Et
quand j'ai vu, hier soir, après une si belle journée d'automne, qu'il se mettait à
neiger, je me suis senti désespéré, tout d'un coup...Je suis même étonné qu'il y
ait eu cinquante ou soixante personnes. Mais si avec une pareille salle tu es
applaudie en pleine scène comme tu l'as été, ça veut dire que tu es une artiste
exceptionnelle... Il y avait des larmes dans tous les yeux lorsque tu as crié, le
visage grimaçant de douleur, les poing crispés, la poitrine projetée en en
avant... »**

Emilie explique « pleine d'importance mais très calmeet c'est justement ce qui lui donne
cette impression de suffisance »ajoute le narrateur en grossissant le trait : « -C'est quand
j'ai débuté au National dans « *Le secret de Maman* » .

Suffisance alternant ici avec l'explication de Fred, qui, en spectateur, se souvient que
si public enthousiaste il y avait ce jour-là, il était uniquement composé par les amies de
l'actrice. Lorsque Emilie s'empresse d'ajouter« J'avais un manteau de vison... Ill'avait
vu », Fred commente pour nous : « Emilie veut probablement parler d'une imitation en
peau de chien »et reprend la lecture du billet :

**« ... J'ai vu partir A. L.Ciprian et les autres. J'aurais été si heureux de boire un
verre de vin avec toi pour fêter cette soirée que nous attendions depuis si
longtemps... Je souriais tout seul, je souriais intérieurement à cet espoir...
Valérie me dit que tu étais si fatiguée que tu t'es couchée sans même manger.
Chère Emy, je te laisse ici un petit cadeau...C'est une petite croix que je tiens de
ma mère. Je voudrais marquer comme ça cette soirée triomphale...Je ne me
serais jamais séparé d'elle mais à ton cou elle garde toute la beauté du geste qui
m'en a fait cadeau. Maman serait heureuse de savoir que c'est toi qui la portes.**

Je te baise mille fois les mains, G.D. Ladima » (MT,p.140)

Le commentaire de Fred ponctue les fragments épistolaires par des monologues intérieurs, parties d'un tout qu'est la représentation de son *moi* intérieur :

« J'ai senti mes yeux se mouiller...Je suis bouleversé. Mais, tout comme en cas de guerre, lorsque deux citoyens d'un même pays se rencontrent à l'improviste en territoire étranger et doivent, pour ne pas se trahir, garder le silence, garder l'anonymat et s'ignorer, je souris d'un air indifférent pour ne pas éveiller les soupçons d'Emilie. J'ai tant de choses à apprendre... » (idem, p.140)

Les commentaires d'Emilie viennent compléter le dossier mental que Fred utilisera pour coucher ensuite l'histoire sur papier. L'événement évoqué dans le « mot » du poète revient à présent dans l'esprit de Fred et qui se souvient pour lui, mais aussi pour son destinataire (et, pourquoi pas, pour nous, lecteurs) :

« Je l'avais vue moi aussi quelques jours plus tard dans « Le secret de maman ». Ca m'avait rendu malade. Elle était sur scène une souffrance indécente, presque physique, qui est aux yeux d'Emilie ce que l'on fait de mieux au monde, de même qu'un boxeur à la nuque hypertrophiée par les coups croit que ses muscles sont tout, qu'ils représentent l'idéal de toute civilisation... »

Et à nouveau Fred, spectateur converti à la duplicité, remarque l'impassibilité d'Emilie pour ce début de drame et pour son protagoniste:

« Elle tire lentement sur son fume-cigarette en écaille rouge. -Quel tracas j'ai pas eu cette fois-là ! Naé Gheorghidiu m'avait fait savoir qu'il viendrait chez moi entre six et huit, en rentrant de la Chambre ».

Il faut un certain sang froid à ce *spectateur malgré lui* surtout lorsque Emilie raconte ses aventures amoureuses avec des proches de Fred (Guéorguidiou):

« Je suis stupéfait, je tressaille en entendant ce nom mais je me reprends aussitôt sinon je n'apprendrai plus rien. Emilie est capable de sincérité mais seulement lorsqu'elle est obligée de bavarder pour pouvoir retenir, par intérêt, un homme qui ne l'apprécie guère par ailleurs. » (p.140)

b) LE PERSONNAGE FOCALISATEUR

Le récit de cet après-midi passé dans la chambre d'Emilie que l'on pourrait convertir en « espace artistique » (Lotman) se présente comme celui d'un personnage « assumant la description » (Hamon) ou d'un *personnage focalisateur* dont Fred remplit le rôle à merveille. Par son truchement, on obtient du personnage, tout comme dans l'analyse que Ph. Hamon nous propose sur un fragment de Flaubert, une fonctionnalité narrative (c'est lui qui organise les moments du récit, qui organise la mise en scène) ; le lit d'Emilie devient scène de la narration, mais aussi, à un autre niveau, un « opérateur de classement », comme le titre roumain l'indique d'ailleurs (Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, p. 250 et suivantes).

« -D'habitude Ladima (elle les appelait tous par leur nom de famille et cette familiarité avec leur nom social semblait plus pénible encore) ne venait jamais le soir tard... Il venait plutôt le matin ou d'autres fois tout de suite après le repas... La plupart du temps il venait en fin d'après-midi et alors on allait au cinéma ou on restait à la maison... Je te le dis franchement, j'aime pas beaucoup les types qui

se cramponnent. J'y mets vite le holà. Mais j'avais pitié de lui. Il venait justement de se pointer et pas moyen de le faire décamper... C'était déjà six heures et j'étais désespérée, parce qu'on s'attendait à voir arriver Gheorghidiu d'un instant à l'autre. » (idem, p.141)

Actrice médiocre sur la scène, Emilie finit par être convaincante pour son « fiancé », mettant en place une stratégie vulgaire pour se débarrasser de Ladima et qu'elle se fait un plaisir de raconter :

« -Alors j'ai pris les devants et je lui ai dit que nous attendions quelqu'un de Bârlad, le régisseur de notre petit domaine...(elle baisse la voix par manière de parenthèse rouée). Je lui ai dit que nous avions un petit domaine du côté de Bârlad et qu'on devait discuter le contrat... En arrivant, Gheorghidiu a été très agacé de le trouver ici... mais je l'ai fait passer tout de suite dans la chambre et lui, il est resté avec Valérie. Tu vois, la porte est en bois et on n'entend pas à travers... Pour ce qu'on avait à se dire... » (p.141)

Détails scabreux, et menues vulgarités viennent relever le récit d'Emilie à travers lequel le narrateur observe et dissèque sans complaisance la femme en posture de *coupable* et désignée comme telle dès que le seuil de sa porte a été franchi. Gestes, attitudes et langage trahissent la nature du personnage que le narrateur a placé du côté négatif dans une axiologie qui se dessine peu à peu. Le dramatisme de l'histoire racontée supplée à l'immobilité de la scène. En affectant toujours le détachement, Fred continue, en passant de la conversation d'Emilie au souvenir déclenché par un détail surgi d'une lettre, d'un billet ou d'un commentaire d'Emilie, à évoquer mentalement l'autre Ladima, l'homme qu'il a connu sous un autre jour. Nous sommes en présence d'un perpétuel glissement de plans narratifs auxquels correspondent des sentiments contrariés. Une tristesse profonde envahit l'âme de Fred au fil de la lecture des lettres, car il réalise la monstrueuse duplicité d'Emilie face à l'amour sincère que Ladima gaspille pour l'actrice en se rendant ainsi irrévocablement ridicule. Fred se trouve ainsi placé par l'auteur dans ce cas de figure de *personnage délégué à la description*, selon l'appellation de Philippe Hamon et qui caractérise parfaitement ce *voyeur-médiateur*, comme nous venons de le voir dans les nombreux exemples cités. Le protagoniste du roman de Camil Petrescu englobe le « je acteur de son passé » et le « je écrivain » réalisant ainsi, ce que Ph. Hamon appelle « le dédoublement de l'actant » ; il agit, voit/remarque et rend compte : le verbe « voir » (ou « regarder ») appartient au vocabulaire même de Fred :

« Depuis qu'elle a commencé à me raconter ça, elle s'est redressée. Mais sa tête ronde aux traits calligraphiques garde le même air absent. Elle est assise sur le lit. La jambe qui se trouve de mon côté est repliée au genou et soutient son sein gauche tandis que l'autre est allongée sur le drap blanc. (...) j'ai le sentiment qu'Emilie n'a jamais vu un lever de soleil (peut-être que je devrais l'emmener voler un jour, à l'aube), que ses grands yeux tranquilles n'ont jamais regardé une fleur, comme ça, pour rien, (mais je me demande si je l'avais fait moi-même, avant de connaître madame T.). Je la regarde et je l'écoute » (M. T. p.142)

La disproportion entre les deux partenaires (et personnages de ces deux récits parallèles) se creuse à mesure que la narration avance :

« Emilie se donne si facilement qu'il me semble étrange qu'on puisse faire tant de littérature pour aller au lit avec elle. Il est presque intolérable qu'un homme si

sérieux, à l'allure de professeur, qui, tout démodé qu'il était, faisait à tout le monde une impression de réelle distinction, avec lequel on ne pouvait jamais plaisanter, se rend à la typographie, comme un petit fonctionnaire énamouré, dans le seul but de rendre un service à une élève du conservatoire. » (M.T.p.95)

En enquêteur malin, Fred essaie d'obtenir des compléments d'information auprès d'Emilie, même au prix « d'une énormité » que la femme confirme. Le « supplément d'information » l'horrifie :

« J'en reste figé de stupeur. J'ai l'impression d'être en train de tâter de mauvaises étoffes. « Il s'est régalé une fois.» Je la regarde longuement. Emilie a donc conscience qu'elle représente un festin de chair ? Elle a la valeur de son animalité... et elle exploite ça froidement, avec méthode, de manière calculée ; elle s'intéresse à son sexe de façon vulgaire et appliquée, comme un paysan à ses produits et à ses greniers. Même si Ladima ne l'a pas aimée, ce qui est pénible c'est de penser qu'un homme comme lui ait pu écrire à une pareille femme sans songer un instant que cela pourrait se savoir et le compromettre...»

Avec chaque lettre on mesure mieux la descente aux enfers de Ladima qui s'enfoncé inexorablement dans une relation qui ne lui ressemble pas. « Comment cet homme si grave, si pédantesquement bien élevé et si incapable de la moindre familiarité qu'il se levait de table de peur que la personne venue lui parler ne demande à s'asseoir, comment cet homme a-t-il pu être aussi puéril ? On dirait qu'il n'est plus lui-même. »

Les fils de la vie de ce dernier s'entremêlent avec ceux de la vie de Fred ; grâce au souvenir provoqué par la lecture épistolaire, le narrateur sort des ténèbres la silhouette de Ladima, ses péripéties et ses souffrances qui réveillent à leur tour la propre douleur de Fred. Le narrateur se laisse aller au souvenir et, lucide, s'observe et analyse *la mécanique* du souvenir:

« Je fume beaucoup, absorbé dans mes pensées. En moi se réveille, appelée par la vie de Ladima comme s'appellent les spectres, ma propre vie que je comprime avec peine, douloureusement. Lorsque Emilie essaie de m'embrasser sur la bouche, ce que je ne lui ai jamais permis de faire, je reprends ma lecture. » (p.98).

En retraçant le parcours de l'amitié qui le liait à D.G.L., Fred nous fait découvrir la personnalité de celle qui, par les hasards de la vie, a fait se rapprocher les deux hommes, Madame T., ainsi que l'amour hallucinant qu'il éprouve pour cette femme exceptionnelle.

Si nous reprenons les termes de l'analyse de Ph. Hamon, nous pouvons constater que le personnage voyeur, Fred, réalise pendant son récit *une mise en miroir*, formule qui a l'avantage de recouper celle de Camil lui-même : *entre miroirs parallèles*.

Ainsi : la description de la beauté physique et spirituelle de Madame T. est toute aussi forte et riche en images éloquentes que celles qu'il prodiguait pour le portrait d'Emilie, mais dans un registre positif, superlatif ici (voir la description toute en détails, pages 309). Dès leur première soirée où Madame T., engagée comme architecte d'intérieur, lui livre le studio nouvellement aménagé par ses soins, Fred est charmé par la beauté délicate de la femme, par des riens significatifs comme: "sa main, qui sortait de la manchette de batiste blanche, m'a donné à plusieurs reprises l'impression d'un pâle pistil de lys blanc, géant." (M.T.,p, 308). Au premier moment de leur intimité, Fred se sent "profondément attendri" et l'étonnement lui enflamme les joues devant l'image que lui offre

la jeune femme aux "yeux limpides mais néanmoins pleins d'inquiétude qui réclamaient une inutile et puérile compassion" et leur premier baiser, comme dans un roman de convention que sauve la fraîcheur des mots, scelle leur amour: "j'en ai bu toute l'inquiétude et toute la tendresse, comme un destin accepté".

L'effet que la présence de Madame T. produit sur le *diplomate*, l'homme apparemment à l'aise en toutes circonstances, est paralysant, d'autant plus que la jalousie, comme chez le Narrateur proustien, vient grossir, ici, l'amour :

« J'avais l'impression d'avoir de la fièvre, de ne plus être en contact avec les choses. Je n'aurais pas été capable de saisir le moindre objet avec ma main et autour de moi ce n'était plus des gens qui passaient mais des formes qui marchaient... Nerveux comme je l'étais, j'éprouvais le besoin de parler, même au prix d'un effort pénible » (M.T.p,256).

Lorsqu'il se rend à une exposition « d'un groupe de peintres et de sculpteurs d'avant-garde... dirigée carrément contre l'art- même (A bas l'art !) » et qu'il y trouve Madame T. « entourée avec empressement et une sorte d'émotion par tout le groupe d'exposants qui jouaient pour elle leurs rôles d'hôtes bien qu'elle fût plus ou moins considérée comme étant des leurs », du seul fait qu'elle se trouve là,

« la salle tapissée de cartons était devenue pour moi, ce jour-là, le noyau central de Bucarest. Moi qui ne pouvais plus lui parler depuis si longtemps, j'éprouvais, du simple fait de la voir et de me trouver dans la même salle qu'elle, une espèce de fièvre intérieure » (M.T. p, 198)

c) UNE FORMULE NARRATIVE – LE FRAGMENTAIRE

Les personnages se dessinent graduellement, par *fragments*, par débris que le narrateur fait sortir, comme dans une fouille archéologique, des sédimentations de sa mémoire. Ils n'ont pas un contour précis ou préconçu; ils se laissent découvrir, ils surgissent d'une scène à l'autre, remplissant tantôt un rôle principal tantôt secondaire selon l'histoire racontée mais aussi selon l'auteur qui raconte les événements. La narration en acquiert un aspect comme de *bas-relief*, dans un jeu continu d'apparition et d'escamotage, de premier et second plan. Le récit de Fred ne peut échapper au mouvement de bascule que lui imprime la réactivation, par la mémoire, du fait ancien, à cause de l'événement actuel, basculement du présent vers le passé. L'observation est valable, plus encore que pour la totalité du roman, pour l'épisode raconté par Fred Vasilescu qui excelle dans le mouvement de navette entre présent (de l'après-midi de mois d'août) et passé (de sa vie et des autres protagonistes du roman).

Se dessine, au fil de la narration de Fred, un mouvement d'alternances multiples où le narrateur de l'après-midi du mois d'août doit rester présent pour endormir la vigilance d'Emilie et s'absenter, par la pensée, lorsque le souvenir surgit et l'accapare entièrement. Replonger dans le passé est un moment fort, troublant, générateur d'une certaine volupté (en cela, Fred est proche du Narrateur proustien, comme nous le verrons plus loin). Le narrateur de Camil vit, par le souvenir, sa propre vie en alternance avec la vie passée de Ladima. Plusieurs « nœuds » de relations permettent de présenter les acteurs des deux histoires entremêlées. Le mouvement alternatif est décelable au niveau de l'*intime* du narrateur tout comme au niveau du *récit*, c'est-à-dire de ce qu'il vit et ressent tout comme

de la façon de le raconter. Autrement dit, Fred vit (revit !) son passé amoureux et la méditation actuelle de ce passé. Le premier lui procure le délice de le revivre - le temps que dure le souvenir -, le second occasionne l'amère constatation des faits.

Il apparaît plus qu'évident (pour le lecteur familier de Proust, comme de C.P.) que ce procédé de l'alternance se substitue au caractère intermittent et à l'idée de fragmentation proustienne. *D'un bout à l'autre du roman proustien, la ligne segmentée du successif peut constituer un tableau synoptique d'une prodigieuse variété*, remarque Luc Fraisse qui présente, en appui, une liste impressionnante d'exemples relevés tout au long de la *Recherche*. « Fragmentaire, superposé, composite, autant de qualificatifs qui attirent l'objet vers une forme générale, qui s'adresse autant à l'intelligence qu'à l'imagination » (Luc Fraisse, *Le processus de la création chez M.P. Le fragment expérimental*, pp.10-20). Et qui font, peut-être, surgir l'idée de « cercle select » que partagent la plupart des lecteurs de l'auteur roumain comme de l'écrivain français ! Marcel Proust laisse, en effet, toujours croire à son lecteur qu'il est pris pour un interlocuteur intelligent, pour le véritable destinataire de ses messages.

Luc Fraisse, l'auteur de cette analyse fondée sur « le fragment expérimental » se réfère à l'aspect particulier de la narration du *Temps perdu*, mais en égale mesure à toute la création proustienne :

« en un autre sens, l'œuvre est constituée de fragments importés d'autres œuvres qui l'ont précédée (...) Le fragment qui se fait alors parcelle d'analogie, est le signe isolable et tangible qui montre une œuvre nouvelle esquissée chez un artiste différent » (passim, p.367).

Le *discontinu* du récit de Fred nous semble, par ailleurs, s'inscrire dans une logique narrative qui prend en considération la lecture et son ennemi probable : la monotonie pouvant être générée par une certaine *linéarité*. D'autres moyens d'ordre stylistique concourent à cette même logique narrative. Ainsi on ne peut pas parler du récit de Fred sans mettre en même temps en évidence la plasticité de sa langue prolix, parsemée d'images, (selon les conseils que lui avait donnés l'écrivain avant qu'il ne commence à rédiger son récit). Dans les passages cités apparaissaient déjà, de manière évidente, par la fréquence et par la force de suggestion, les comparaisons, les oppositions de caractères et physiques des personnages, l'antinomie continue du couple Ladima-Emilie. Et à mesure que la narration de Fred avance, son propre portrait moral se forge petit à petit, comme surgi d'un dualisme de vision, prend des contours clairs, se précise.

A ces qualités de la prose s'ajoute une tension du récit sans laquelle la narration risquerait de faiblir en intérêt. L'auteur a paré au risque d'une narration à la première personne, susceptible d'ennuyer le lecteur, par quelques réminiscences de roman classique identifiables ici et là, en plus de celles que nous venons d'énumérer plus haut. Significatif, en ce sens, reste l'épisode qui se passe au bord de la Mer Noire, dans une sorte de Saint-Tropez du littoral roumain, Movila. C'est toujours Fred qui raconte, qui se souvient plutôt, profitant d'une courte absence d'Emilie partie chercher des cafés à la salle à manger. Le passage se fait directement, le souvenir est net et clair et son récit plein de détails sur la « société » du coin, qui s'improvise avec une étonnante rapidité :

« C'est en cette année 1926, et en ce mois-là, que j'ai, pour ainsi dire, fait la

connaissance de Ladima, un soir, vers minuit, à l'hôtel Popovici de Movila... C'est là que se rassemble toute la jeunesse, le soir, après qu'elle s'est grillée pendant toute la journée sur la plage étroite et sinieuse. Les femmes, à peu près anonymes le jour, tandis qu'elles sommeillaient, mollement allongées sur des draps blancs, en costumes de bain, toutes pareilles d'une certaine manière, telles des brebis dans un parc à bestiaux, ou semblables, si l'on veut, les unes à de jeunes conscrits, les autres à des « girls » d'opérette, devenaient le soir des « dames ». (M.T., p.105)

Fred, protagoniste de son propre récit, est apparemment le jeune mondain riche, insouciant, roulant dangereusement au volant d'une voiture dont profite toute une bande de copains superficiels à la recherche des plaisirs qu'offre la vie nocturne en bord de mer, lorsque les femmes des plages, le soir venu :

« Habillées, elles reprenaient une silhouette personnelle, une biographie et un nom, généralement très connu, car à cette époque venaient à Movila la plupart de ceux qui faisaient la prospérité et la mondanité de Bucarest... »

Se trouve, au même endroit une femme qui semble suivre Fred comme une admiratrice non-déclarée, motif de taquineries continuelles de la part de la jeune américaine, Mouthy (adolescente écervelée qui cache son âge), de la part des amis qui le traitent de "veau d'or" ou de l'actrice L. C. ; le narrateur joue à l'indifférent, au point de faire croire à son entourage qu'il ne connaît pas cette dame et que sa présence dans les parages l'agace. Il est en réalité la proie de terribles angoisses dès qu'il ne l'a plus sous les yeux, se prête à d'incroyables manœuvres pour pouvoir la surveiller, tremble à l'idée qu'elle va accepter de danser avec des inconnus.

« Je sentais pourtant que si je ne me maîtrisais pas bien j'allais provoquer un scandale qui m'épouvantait d'avance car je ne sais jamais m'en tenir à un simple duel de répliques... (...) Je suis devenu plus pâle encore, non que son insulte m'ait touché... C'était sa façon de faire et personne ne le prenait au sérieux... Il y avait même parfois dans ses insultes une nuance d'admiration, comme cela arrive entre amis. L'expression « le petit veau d'or » était naturellement une allusion à ma richesse et, si l'on veut, à ma prétendue beauté ; en fait, un soupçon venait de me traverser l'esprit en un éclair puis s'était répandu dans mon sang comme le liquide d'une piqûre. J'ai fermé les yeux car mes mains s'étaient brusquement crispées ».

Invitée à danser par un des amis et membres de "la bande", la femme (Madame T.) ravive les tourments du narrateur qui se lance, par la même occasion, dans une nouvelle digression sur la danse.

La parenthèse digressive interrompt la linéarité du récit tout en s'y rattachant. Elle s'intègre ainsi à l'idée de fragmentation, au même titre que le procédé similaire décelé chez l'auteur de la *Recherche*. Dans ce fragment se loge un autre, de découpe en découpe, qui est celui de la description de madame T., de son corps dansant d'abord, de son visage ensuite, pour finir sur les yeux, le regard- chose ultime et essentiel du personnage.

« Elle n'a pas tout à fait le style à la mode, mais lorsqu'elle est sérieuse ses traits sont un peu durs, ce qui fait qu'elle semble parfois laide... Mais lorsqu'elle sourit - toujours d'un air vaguement douloureux - on dirait qu'elle passe à l'autre

extrême, elle devient alors d'une féminité sans égale... Ses yeux bleus, presque violets, lorsqu'elle est joyeuse, couleur de prune veloutée d'autres fois, brillent tout d'un coup en même temps que le blanc de ses dents d'en haut, car elle a la bouche grande... Elle a un sourire qui se voit de loin dans une foule et l'individualise. »

C'est bien la description d'un homme séduit autant par les attraits physiques que spirituels d'une femme peu ordinaire. D'un homme qui aime d'un amour fou, aux réactions aussi inexplicables que bouleversantes, à la limite du pathétique. En anticipant un peu sur notre analyse nous faisons remarquer que Fred se place ici en position de l'Artiste décrivant son objet et dont l'éloignement (la distance) accroît la netteté de la vision.

« Mouthy s'est versé un whisky et m'en a versé un aussi. Après quoi j'ai dansé avec elle, uniquement pour pouvoir changer de place en revenant... Les gens des tables voisines nous regardaient d'un air indulgent et amusé, trop heureux, probablement, de pouvoir, le lendemain, sur la plage, en raconter « une bien bonne » de la bande de noceurs à Fred Vasilescou (ou de Fred Lumânàrou, si vous préférez) et convaincus, assurément, que de telles distractions ne manquaient pas d'élégance. Moi, je souffrais. »

Le narrateur de *l'Après-midi du mois d'août* ne semble éprouver aucune gêne en faisant des affirmations directes, pathétiques, comme ici. Se conforme-t-il ainsi aux « préceptes » que lui avait avancé l'auteur de notre livre (rester vrai, être sincère) ? Apparemment oui, puisque le dévoilement de son *soi* semble être le premier souci du personnage-narrateur qui se laisse porter par le flux de ses souvenirs comme nous le montre cet extrait :

« Peu de temps après, ils sont rentrés par le portail de bois aux barreaux délabrés, tous les trois. Lorsqu'ils sont revenus s'installer, de très bonne humeur, à leur table, madame T. s'est assise en face de moi... Je l'ai regardée avec fureur, droit dans les yeux, et alors elle s'est mise à trinquer ostensiblement avec les autres... Aucun de ses gestes ne m'échappait...

Le caractère dramatique de la scène révèle autant le dramaturge que le romancier qui parfait ici, dans le plus pur style « classique » le profil du personnage aux sentiments forts, prêt à se battre pour une histoire d'amour...

« Tout le monde avait remarqué, maintenant, de quelle manière pleine de défi je regardais, à califourchon sur ma chaise, les coudes posés sur le dossier, ceux de l'autre table. J'aurais voulu qu'un des deux hommes soit tant soit peu impudent pour pouvoir le gifler »...

au caractère loyal et à la sensibilité profonde qu'il cache soigneusement sous de trompeurs dehors d'homme du monde. L'incident, tout en tension, fini par exploser et la scène se termine sur un mode plus calme par l'apparition inattendue d'un personnage absolument étranger aux événements, seul homme courageux et *loyal* de cet endroit., « quelque chose comme un musicien ou un docteur, à moustaches d'adjudant et manchettes tuyaux de poêle amidonnées ». L'homme, que Fred n'avait jamais vu avant : « m'a regardé avec dureté dans les yeux et m'a dit, d'une voix sifflante et forte, en me menaçant de l'index: - Monsieur vous êtes un goujat... Et si vous n'étiez pas soûl, je vous giflerais ».

L'affrontement finit, évidemment, par une provocation en duel. Le romanesque de la situation met en évidence l'anachronisme de ce personnage aux attitudes de don

Quichotte, mais aussi, bien sûr, les sentiments hors normes que Fred éprouve pour la mystérieuse dame. Le duel n'aura pas lieu, grâce à l'intervention de Madame T. ; ainsi l'auteur nous épargnera-t-il un lieu commun :

« C'est comme ça que j'ai connu George Demetru Ladima dont j'ai appris alors par la même occasion qu'il était journaliste à Bucarest et maintenant, sous la photographie attachée par un ruban sur cette pile de lettres, j'ai l'impression de le découvrir dans sa tombe. Penser qu'il a aimé Emilie, les imaginer ensemble m'est aussi difficile qu'il me l'était, à l'école, d'additionner des chevaux et des oies. » (p.125)

Le passage illustre parfaitement ce qu'il nous semble être un *récit en cascade* : la narration chute d'un plan à l'autre, d'un personnage à l'autre, induisant une certaine fluidité à cet ensemble fragmentaire. De la soirée en bord de mer on revient à Ladima, du sentiment du narrateur amoureux et jaloux à celui du camarade lucide (qu'il s'auto-découvre devant la photo du poète disparu). On peut y voir - avec Ph. Hamon- une délégation de fonctionnalité narrative : le *personnage délégué*, en occurrence Fred, a toutes les compétences exigées par l'auteur à réaliser *l'organisation du récit*.

d)« ENTRE MIROIRS PARALLELES » ET NARRATION OPPOSITIONNELLE

L'évocation de Fred continue sur le mode cruel de la mise en regard d'Emilie et de Ladima, opposant d'une manière si flagrante deux destinées. Et deux passions, celle de Ladima, mais celle de Fred également, en réalité deux drames dont les héroïnes sont, elles aussi, présentées en variantes féminines radicalement contraires. Cette situation narrative que l'on pourrait appeler *oppositionnelle* se réalise par de fréquents glissements de pans à l'intérieur de la propre narration de Fred. Avec quelques intrusions de l'auteur en appui. La vigilance du lecteur seule permet l'identification des « acteurs », la distribution des rôles pour une lecture optimale. Le lecteur est continuellement sollicité, entre les deux plans de la narration : l'actuel, où Emilie accompagne, neutre,

(« j'ai peine à croire qu'elle pense ou qu'elle s'ennuie car je sais qu'elle a atteint son but du moment que j'ai trouvé quelque chose d'intéressant chez elle »)

et celui du passé, un passé double, puisqu'il s'agit de suivre à travers la narration de Fred autant la vie de Ladima que la sienne. Aux plans multiples de narration correspondent, finalement, plusieurs « passés », une véritable stratification de verbes qui tout en ayant une forme grammaticale identique – le passé composé - se réfèrent à des tranches temporelles bien différentes. Le fragment suivant est riche de glissements entre réalités temporelles diverses sur un axe du présent ("aujourd'hui"), articulées par des excroissances temporelles se référant à "plus tard", "alors", etc. que nous aurons soulignées, se retrouvant finalement au carrefour de cette "date bien précise") : comme lorsque Emilie, commentant une des lettres qu'elle avait reçues de Ladima et qu'elle vient de relire avec Fred, s'exclame, énervée par le fait que son chevalier servant n'avait pas réussi à lui procurer un nouveau rôle : «- Des sonnettes ! On était à la Saint-Dumitru que j'étais pas encore montée sur scène pour la moindre répétition. » (Date aussi importante que l'est le 15 Août pour un Français, car dans la tradition roumaine, les fêtes du calendrier orthodoxe sont strictement respectées, dépassant en ampleur, les anniversaires).

« La Saint-Dumitru »...Il se forme à nouveau dans mon esprit comme un amoncellement de nuages. Si je pouvais penser, je me sentirais peut-être mieux, comme après une saignée » (n.s.)

Pouvoir penser ou se laisser porter par le flux des souvenirs, aller de parenthèse en digression, goûter à nouveau au bonheur d'un amour qui n'est plus ?

« Mais non...un autre billet ! « Chère Emy, Hier j'ai rencontré au théâtre l'auteur des **« Âmes fortes »** qui m'a dit qu'il ne te connaissait pas, mais qu'en principe il n'avait pas d'objection à ce que tu remplaces madame Filotti... Je lui ai demandé de m'écrire deux mots pour le metteur en scène, de lui dire que tu es faite pour ce rôle. Je sais que les auteurs ont le droit de choisir leurs interprètes...Par conséquent, tu joueras sans aucun doute après la Saint-Dumitru. » (...) Elle m'explique le plus naturellement du monde, en me faisant signe de ne pas me déranger : - C'est Valérie qui nous apporte le café. (p.131)

Les nombreuses intrusions dans la narration représentées par les commentaires d'Emilie, par les dialogues ou, comme ici par la présence concrète de sa sœur, derrière la porte, suggèrent un dysfonctionnement. Dans la « chair » du récit, car il casse la linéarité à peine rétablie, comme dans l'entité des relations entre les protagonistes de la narration. Ces intrusions rappellent périodiquement la divergence des mondes qui se dessinent sous nos yeux, de ces vies qui restent parallèles sans jamais fusionner. Dans une approche plus technique on pourrait associer ces « découpures » aux « arrêts du personnage focalisateur » (de Hamon) nécessaires pour l'organisation du « système logique d'opposition » dans une logique générale du *discontinu* (*ibidem*, p.185 et suivantes).

« Emilie a mis ses babouches, elle a serré son kimono rouge sur ses hanches rebondies et elle a entrouvert la porte. Je me suis couvert jusqu'au menton. Elle a pris le plateau avec les tasses et les verres d'eau, puis elle est sortie. J'ai allumé une cigarette et je me suis demandé comme ça, bêtement, si Ladima s'est jamais imaginé de pareilles scènes." (M.T.p., 132)

Les oppositions en plan narratif se retrouvent dans le plan strictement temporel ; ici, la même date revient comme une ouverture au souvenir :

« La Saint-Dumitru »...Je l'ai rencontré de nouveau plus tard mais sans rien savoir de ce que je sais aujourd'hui . Qu'il me semble étrange de rattacher mon existence passée à une autre et de les voir s'entrecouper, à une date bien précise ! [...] Voilà donc ce que faisait Ladima qui sortait pour moi du néant le 26 octobre , en ce jour où les fils de nos vies se sont une nouvelle fois entrecroisés. Il courait après les metteurs en scène du National."(c'est nous qui soulignons).

Seul le cinéma, par ses moyens spécifiques, pourrait s'avérer aussi opérationnel que ce récit qui balade/balance son lecteur d'un personnage à l'autre, d'une vie à l'autre :

« J'étais allé au fossé avec ma « guimbarde », à la hauteur d'un terrain vague, à l'une des extrémités du parc Filipescu, du côté de l'avenue Dorobanti, bien après minuit. (...) Je pleurais – un coude sur le volant – la tête posée sur le dossier du siège. Quelqu'un s'est approché de moi et je me suis arrêté de pleurer mais sans relever la tête. » (p.132)

C'était l'homme de Movila avec lequel Fred s'était battu en duel...A présent, l'homme, « on

aurait dit un fantôme détaché de ce monde ». La mémoire de Fred garde intacte les détails de leur rencontre, selon une loi qui veut que les moments les plus forts de la vie affective ne s'effacent jamais : « ...Je ne saurais dire quelle joie m'a saisi, quelle sérénité stellaire s'est faite en moi à l'arrivée de cet homme qui m'avait déjà fait, à Movila, une impression de bravoure et de loyauté...»

Dans l'homme qui vient « de nulle part », comme il le dit lui même (« Je vagabonde comme ça...des fois, la nuit je rôde dans les faubourgs comme un spectre, pendant que tout le monde dort... », (*idem* pp.132 -134), dans le poète aux allures de somnambule, Fred a le sentiment de découvrir « *un frère* plein de bonté »(n.s.). Il s'ensuit un dialogue de phrases courtes, minimalistes et fortes, à l'image de l'amitié de ces deux hommes dont la souffrance est le point commun. Ladima apprend avec stupeur, à son tour, que Fred surveille dans la nuit, la fenêtre de « la dame de Movila ». Devant la surprise de Ladima :

« J'ai souri et j'ai éprouvé une lourde volupté au goût amer de médicament et d'absinthe à dire à cet homme dont je devinais qu'il avait une âme hors du commun, une âme de confesseur laïc, à lui déclarer pesamment, distinctement et ostensiblement : - Je l'aime depuis quatre ans. Depuis quand je veux en arriver là, à cette confession vieille de plus de deux ans !.... Aujourd'hui, après avoir lu ces lettres, ça m'est plus facile » (p.135).

L'observation de certains critiques roumains selon laquelle *l'Après-midi du mois d'août* aurait très bien pu être publié indépendamment du reste du roman est confirmée par ce passage dans lequel on retrouve toute la substance de l'écrivain : personnages peu ordinaires, sentiments authentiques, relations inextricables dans un jeu narratif séduisant. On y trouve encore des clés pour le comportement des protagonistes que l'auteur traite en personnages tourmentés :

« J'aurais voulu, de toute mon âme, que cet homme me pose d'autres questions... Il était le seul au monde auquel j'aurais confié le secret que mes parents eux-mêmes ne connaissaient pas, cette terrible chose qui est le cancer de ma vie et qui me fait fuir une femme que j'aime.(n.s.) Pouvoir raconter à quelqu'un toute ma souffrance m'aurait peut-être soulagé, comme une épuration du sang.(n.s.)

Fred devine dans le non-dit de Ladima une coïncidence d'amour non-partagé qui font de ces deux êtres deux malheureux confondus dans la souffrance, des frères, des semblables. La fraternité souligne en Ladima un possible double du narrateur.

« J'aurais voulu lui dire que depuis un an et demi ma vie est une vie d'espion et de condamné... J'aurais voulu le supplier de me demander de lui raconter tout ça car, bien qu'il fût lointain et silencieux, je le devinais capable d'une grande amitié... » (p.135)

Si amour impossible il y a pour Ladima (et Emilie) et ce pour des raisons que l'on a vite comprises en lisant le commentaire de Fred, pour ce dernier le sens commun se mue en perplexité : Madame T. aime Fred d'un amour unique et total qui n'a d'égal que celui de Fred pour elle... Pourtant cet amour ne peut pas se réaliser, il est voué au domaine de l'impossible. La protagoniste en souffre, on l'a vu, *mortellement*, en pensant qu'elle n'est pas aimée, tout comme Fred, qui donne l'impression d'un héros de cinéma américain brûlant inconsciemment sa vie.

« Quand je ne peux pas me représenter en réalité le cadre de son existence, la vie qu'elle mène... quelque chose s'enflamme en mon esprit, en moi tout prend feu... » avoue Fred. « Depuis deux ans, ma vie est une suite de stupides contradictions, de grandes décisions et des gestes courageux alternant avec des actes gratuits et des erreurs mesquines, infâmes, d'une inconscience qui me glace et me réduit tout à néant » (M.T. p, 267).

En réalité il semblerait qu'un obstacle majeur empêche Fred de vivre son amour. Il ne pourrait pas être d'ordre physique puisque le début de la relation de Madame T. et Fred se passe le plus naturellement du monde. Et sans trop de préambules. Est-ce parce que Fred n'était pas – à cet instant - très attaché à la femme qu'il trouvait fort belle, fine, distinguée mais qu'il ne connaissait pas encore assez (leur relation n' en étant qu'à son début) pour ne pouvoir l'aimer autrement que superficiellement, comme toutes les autres ? L'amorce de confession à l'intention de « l'homme de Movila » semble confirmer cette hypothèse. *Il fuit ce qu'il aime*. C'est la seule certitude qu'il a et qu'il donne à son lecteur.

Des **certitudes**, les héros de Camil Petrescu en veulent, par-dessus tout. Ils les trouvent en se questionnant, en analysant leurs sentiments. En passant à la loupe les faits et gestes de l'être aimé, comme dans le cas de Fred, obligé de vivre « une vie d'espion et de condamné.» Observer la nuit la fenêtre de madame T., découvrir qu'elle est seule et qu'elle fait le même geste – de fumer une cigarette à la fenêtre - c'est avoir la certitude de son amour intact :

« ...la coïncidence des cigarettes m'a fait frémir, c'était un peu comme si elle avait su de quoi nous étions en train de parler, comme si elle était venue des coulisses pour intervenir dans notre scène... Elle était habillée d'un kimono de soie blanche qui brillait dans la lumière et qui lui moulait obliquement le buste. La lune avait disparu..., l'aube approchait et l'obscurité avait maintenant quelque chose de duveteux et de brumeux... Il lui était impossible de nous voir dans ce fossé... Et pourtant j'avais envie de hurler de mon trou, de hurler « je t'aime » avec fureur et de fuir ensuite dans la nuit... Emilie est revenue et elle me demande, tout étonnée, pourquoi j'ai laissé refroidir mon café. » (passim, p. 137)

Le passage d'une histoire à l'autre est tout aussi brusque que le passage du souvenir à la réalité plate et - maintenant que l'on a découvert la véritable nature des personnages- cruellement vulgaire. Par leur soudaineté brutale, ces passages suggèrent et annoncent un évident déséquilibre des relations dans lesquelles se trouvent enlisés les protagonistes du roman. Une scission de mondes incompatibles. Les héros vivent dans des univers incommunicables. Emilie fait manifestement des efforts pour retenir Fred, situation que l'on peut assimiler à une communication momentanée. L'homme à son tour s'efforce de faire semblant de communiquer avec elle, et s'y applique surtout pour que la femme lui *communique* des renseignements concernant le poète dont ils lisent les lettres. Poète qui meurt parce que sa communication avec Emilie s'est avérée impossible au plus haut point ! Madame T. seule communique avec les Autres grâce à un *fluide* d'intelligence qui lui est propre. Pourtant, Fred ne maintient pas la relation – la communication. Serait-ce parce qu'il n'arrive pas à entrer complètement dans l'univers ineffable de cette femme, univers tout empreint de haute spiritualité ? Serait-ce parce que *seule la perception grossière et erronée place tout dans l'objet, quand tout est dans l'esprit* - comme le

remarquer Proust ?

e) DU DECALAGE A LA SOUFFRANCE

Disproportion de sentiments, inharmonie des protagonistes formant un couple, personnes mal assorties, impossibilité d'adaptation aux situations réelles, sont autant d'éléments qui appellent la censure d'un *lit de Procuste*. C'est peut-être là que réside la dramatique impasse de ces existences et qui font d'elles des univers imperméables les uns aux autres. Camil a la vocation de la souffrance. Seule une sensibilité aiguë comme celle de notre auteur aurait pu transmettre autant de sentiments dévastateurs: ses personnages en sont les victimes et les observateurs; ils se voient souffrir, mot d'une étonnante fréquence chez un auteur moderne comme Camil, (avec ses très nombreux dérivés); ils marquent l'érosion néfaste: les entités "s'effritent", se désagrègent. La douleur s'empare, telle une maladie, des corps. « En cette après-midi chaude, la douleur s'accumule en moi comme un caillot se formerait dans le cœur. » (p.103). Fred voudrait confier à Ladima (le seul qui le mette en confiance) "tout ce qui avait fermenté en moi et me brûlait l'âme dans cet isolement où je n'avais pas droit à la parole" (p.137)

Les personnages de Camil, *sentent* et *voient* plus que le commun des mortels. Cette faculté d'observation suivie par celle d'enregistrement enrichit l'esprit mais charge l'âme de souffrances. La dernière lettre de madame T. où elle évoque la scène qui se passe dans le train qui l'emmène vers la petite ville des Carpates, pour y passer ses vacances de Pâques est, en ce sens, révélatrice. La souffrance provoquée par la trahison (dans le même train et dans le même compartiment s'installent Fred et sa dernière maîtresse) ressentie comme une douleur physique concrète :

« Je suis restée stupéfaite, bouche bée, le cœur palpitant comme un oiseau qui veut s'envoler et se débat vainement dans la main de quelqu'un. La contraction de ma gorge m'empêchait de respirer. (...) C'était une douleur que je ne pouvais plus maîtriser, qui me broyait le corps comme un courant de voltage trop fort le fait d'un appareil »

se souvient-elle, dans la lettre écrite à l'intention de l'auteur, sous l'emprise d'une forte mélancolie qui se nourrit de l'analyse douloureuse d'un amour défunt :

« Maintenant il partait de nouveau avec une autre femme, il rééditait – comme le ferait un chauffeur, par fonction – un voyage qui était dans ma mémoire un refuge unique pour ma joie d'autrefois, celle de ces trois jours passés, du temps de mon amour, dans le petit bourg saxon à l'aspect médiéval avec sa citadelle, et que je jugeais incomparables dans sa vie et dans la mienne. Après un examen détaillé qui m'avait amenée à détacher cet épisode de tout ce que mon ex-ami pouvait rééditer avec d'autres femmes à Bucarest, j'avais extrait du passé ce voyage, comme, des ruines d'un incendie, on retire un meuble resté intact. »

La situation devient encore plus dramatique pour madame T. lorsqu'elle voit entrer dans le même compartiment « un ami à moi, à X. et à vous » (n.s.), qui assiste à « cette pénible rencontre comme à un drame vulgaire » et qui doit faire « mentalement des hypothèses sur mes sentiments ». La tension est évacuée par un cadeau inattendu : peu avant le départ du train, « un garçon de courses grisonnant, grand, à courte moustache ourlant une bouche fripée et que je connaissais depuis qu'il m'apportait des fleurs de la part de

D., est entré dans le compartiment, tenant dans ses bras un vase regorgeant de violettes, une sorte de jatte, comme une fleur de tournesol bleue, sertie d'émail. Sur une carte blanche, D. m'écrivait qu'il pensait que mon voyage serait plus agréable avec cette touffe de fleurs. » C'est un de ces gestes délicats dignes du Narrateur qui n'aurait pas manqué d'apprécier « le vase au bleu tendre qui rafraîchissait autant la respiration que le regard et la pensée. » Il remplit aussi la fonction de maigre revanche pour la signataire de la lettre et l'héroïne d'un amour impossible : « Et puis ce cadeau venait, en apparence, du monde de tous les possibles et il impressionnait. Je savais au moins, maintenant, que je n'étais plus objet de pitié. » (M.T.pp.36-37)

La maigre consolation que cherche madame T. au cours de l'analyse qu'elle fait de son échec amoureux semble se rapprocher de celle du Narrateur une fois passée sa passion pour Albertine :

« J'ai senti la vanité de toute illusion mais ce n'est que plus tard que j'ai pu me sourire à moi-même et ce sourire m'a rassurée, comme un orateur, gêné d'avoir perdu le fil de son discours, l'est par une formule heureuse qui lui permet de conclure. » (M.T., p.37)

Sentir la *vanité de toute illusion* c'est souffrir, mais *sourire* c'est donner un sens à cette souffrance, voire la transfigurer en langage poétique (la »formule heureuse «), préfigurer peut-être le livre à venir..., le récit de cette souffrance. Chez Marcel Proust, et surtout dans le *Temps retrouvé* les consolations des chagrins s'expliquent par leur apport essentiel à l'œuvre d'art :

« Mais à un autre point de vue, l'œuvre est signe du bonheur, parce qu'elle nous apprend que dans tout amour le général gît à côté du particulier, et à passer du second au premier par une gymnastique qui fortifie contre le chagrin en fait négliger sa cause pour approfondir son essence » (TR, p.905).

Dans une situation de décalage parfait, Fred souffre à son tour et ce qui semble une « réédition » n'est qu'une mise en scène, probablement, puisqu'il tient à être vu en compagnie des femmes. Dans son récit qui ressemble à celui d'un aventurier de la conscience, il avoue qu'il doit tout à Madame T.

« Cette femme est le compagnon qui m'a fait m'arrêter en chemin, tout simplement parce qu'elle voulait voir quelque chose et depuis lors, j'ai commencé à voir, moi aussi, une foule de choses. Je me dis que sans madame T. il n'y aurait jamais eu de Ladima dans ma vie et l'événement qui vient de se produire maintenant, qui me glace et qui me semble, dans ce crépuscule si chaud et dans cette chambre, gros de souffrances, n'aurait pas retenu mon attention plus longtemps qu'il n'en faut pour fumer une cigarette. » (p.173)

Peuvent être encore décelées des similitudes relatives à la nature des personnages ou à leur changement de comportement ; dans son livre sur le roman proustien, Ramon Fernandez faisait à propos de Swann cette judicieuse remarque : « l'évolution des sentiments modifie l'être assez complètement pour qu'il en vienne à changer son mode d'appréciation du monde...on verra Swann, le plus élégant des bourgeois et qui prenait plaisir à cacher ses relations élégantes, changer de milieu, s'improviser d'autres goûts mondains ou se détacher du monde sous l'influence d'Odette, puis subir l'évolution que Proust subira lui-même, c'est-à-dire transformer le monde en objet de contemplation esthétique et intellectuelle » (chapitre *La vie sociale*, p.161) Ladima, lui, persistant tel un

aveugle, dans l'idée de l'amour d'Emilie, ne peut évoluer que vers une fatale « appréciation du monde » ; le jour où il *comprend*, où il réalise qu'il a fait une erreur d'appréciation il met fin à sa vie. Ladima se comporte en excellence personnage décalé car il n'est à sa place nulle part, il ne s'adapte pas au milieu (le milieu non plus à lui !). Sa souffrance atteint le plus haut point : elle anéantit le héros. Le Narrateur, malgré le doute générateur de souffrance, réussit à dépasser les moments critiques peut-être parce qu'il a la force et l'intelligence de transformer tout en art, par l'écriture.

« La notion de normal ne peut me venir que de la comparaison entre ma vie avant la rencontre avec madame T. et celle d'aujourd'hui. Je distinguais moins de couleurs, seulement quelques nuances, je voyais moins de choses, j'avais d'autres plaisirs... je ne soupçonnais même pas tous ces sens qui me sautent aux yeux depuis. » (p.173)

C'est un décalage ou plutôt un hiatus entre deux façons d'exister, de vivre, sentir, voir, bref une transformation complète du héros. Une transfiguration, pourrait-on dire, qui fait que la réalité du narrateur ne puisse à présent être qu'une réalité de nature subjective:

« Je vis une vie dont aucun événement n'a plus de signification toute simple... Il me faut tous les mettre en relation, comme dans le rêve, avec d'autres situations, et les faits se prêtent les uns aux autres des sens nouveaux.(...)...les signes ne correspondent plus à leur contenu établi, les faits ont d'autres causes que celles que je leur connaissais (...) Je sais bien qu'une telle évolution est chose normale pour d'innombrables êtres humains mais ce qui ne l'est pas c'est cette transformation que je subis, moi, le pilote automobile et l'attaché de légation Fred Vasilescou. » (p.172)

L'évolution spirituelle du personnage est évidente (et pour le lecteur et pour le héros). « Est-ce que mes sens se sont aiguisés ? » est plutôt une réponse qu'une question, une constatation du « devenir » du personnage. Fred doit tout à madame T. L'héroïne échappe de par son idéalité à la typologie de femme qui fait volontairement souffrir les hommes (ce n'est pas une Emilie ou une Odette, mais elle n'est pas non plus une Albertine). Elle est censée dispenser l'amour et prête à offrir le bonheur à Fred.

Notons au passage que tout autre est l'optique du Narrateur de la *Recherche*, même si Proust reconnaît la nécessaire souffrance qu'implique l'amour:

« Une femme est d'une plus grande utilité pour notre vie, si elle y est, au lieu d'un élément de bonheur, un instrument de chagrin, et il n'y en a pas une seule dont la possession soit aussi précieuse que celle des vérités qu'elle nous découvre en nous faisant souffrir. » (C.S., p.7)

Le personnage de Madame T. peut se prévaloir de cette qualité supplémentaire puisqu'elle devient pour le narrateur camil-petrescien un prétexte de souffrance et finalement d'écriture ; elle *se fait discours*.

2. UNE POSTURE D'ECRITURE FONDAMENTALE : ENTRE AUTHENTIQUE ET FICTIONNEL

Il est évident que toute analyse de l'œuvre de Camil Petrescu aspirant à l'objectivité doit procéder du concept d'authenticité d'où émanent les intentions narratives et où convergent les réponses aux questions que soulève la lecture. Camil nous met, en effet,

en présence d'un *discours* plus que d'un *récit* (suivant les termes que nous suggèrent les analyses de Genette), parfois dans un mélange sophistiqué des deux. Mais d'abord *discours* : la narration de Fred est, à la première personne, (il le proclame haut et fort dans la *Nouvelle structure* : «pour éviter ce qu'il y a d'arbitraire à prétendre deviner ce qui se passe dans la tête des gens, il n'y a qu'une solution : décrire ce que je vois, ce que j'entends, ce qu'enregistrent mes sens, ce que je pense, moi ...C'est la seule réalité que je puisse raconter. Je ne peux parler honnêtement qu'à la première personne ») tout comme celle de Madame T., les lettres du poète disparu, les propres interventions de l'auteur, en bas de page ou dans l'épilogue.

Le discours a le caractère subjectif du fait, alors que le récit, étant pure relation des faits, revêt un caractère objectif. Sans nous éparpiller dans une nouvelle leçon théorique connue nous essaierons de révéler le *subjectif* des éléments constitutifs de la narration dans les romans de Camil Petrescu. Il est probable que ce biais nous permettra de rejoindre l'aspect subjectif de l'œuvre de Marcel Proust et d'étayer la suite de notre analyse comparative.

Il faut rappeler que l'écrivain roumain avait déjà affiché son choix en publiant un roman entier écrit à la première personne en 1930 : c'était la *confession* (terme incontournable !) de Stefan Gheorghidiu de *Ultima noapte*, et qu'avec *Madame T.*, il ne fait que récidiver. Persister c'est croire. Et édifier sa confiance sur le bien fondé des idées d'authenticité et de leur corollaire, la sincérité. Camil se concentre à travers ses personnages sur les événements intérieurs, ces *univers de l'âme* comme les appelait Ibrăileanu. Ses héros ont besoin de se comprendre, la connaissance de soi étant essentielle, dans la conception de Camil, pour la conscience. « *Les événements propres à la conscience* », dit Stéfan, le philosophe de la *Dernière nuit d'amour...* « pour moi, qui ne vit qu'une seule fois dans le déroulement du monde, ont compté bien plus que les guerres pour la conquête de la Chine, que les dynasties égyptiennes, que les collisions des astres dans l'infini de l'univers »

Fred lui-même avouait à l'auteur que d'écrire, de mettre au propre ses sentiments et sa vie passée, lui procure une jubilation insoupçonnée auparavant : « Je tire les choses au clair pour moi-même et...vues ainsi, même les souffrances du passé y gagnent une sorte d'adoucissement qui les rend supportables » ou « C'est étrange comme d'écrire m'aide à penser » (MT., p.246)

Les deux protagonistes semblent, dans un tel discours, les destinataires de leur propre message, le public de leurs propres narrations. Les notations de Stefan (« je me rends compte, encore et toujours, que tout ce que je raconte n'a d'importance que pour moi ») sont éloquentes. Ne cherchant à s'adresser qu'à soi-même, le narrateur est supposé se manifester dans une totale sincérité ; il ne cherche pas à masquer ou à manipuler, à escamoter ou à présenter des choses contrefaites ; le narrateur est pressenti comme crédible. Lui, et tout ce qu'il touche. Les personnages deviennent, grâce au naturel du récit que nous en donne Fred, si viables, si touchants, que l'on oublierait pour un instant qu'ils ne sont que des êtres fictifs. Le lecteur - s'il était assez méfiant - se rendrait compte qu'il est manipulé par deux fois au long de sa lecture :

- pour **croire** à la *réalité romanesque* (rappelons la note en bas de la page 131

contenant la lettre dans laquelle Ladima écrit à Emilie que :il a bien demandé à l'auteur des *Âmes fortes* de lui donner un rôle dans sa pièce qui existe, réellement sous ce titre et dont l'auteur n'est autre que notre Camil Petrescu ! « En réalité, confirme ce dernier en petites lettres, nous ne nous étions pas rencontrés au théâtre mais à Capsa et il m'avait supplié, d'une manière presque humiliante à force d'insistance, d'accepter ce remplacement. » Ajout infime au poids énorme du jeu que se livre la fiction et le véridique : il renforce l'impression de réel, de concret que suppose le véridique, mais en même temps, il rappelle au lecteur qu'il se trouve en présence d'un texte littéraire (de fiction) puisqu'il transforme les données réelles ;

- pour adhérer à *l'idée ambiguë de fiction* de l'auteur (voir la note en bas de la page 187) ; il s'agit d'un épisode remémoré par Fred sur les attaques menées par le journal « Le Siècle » que dirigeait Ladima, engagé par un politicien auquel Fred l'a présenté (politicien corrompu et avide de pouvoir, chose dont Ladima se rendra compte un peu plus tard et il démissionnera, fidèle à ces principes de liberté de pensée, de loyauté, de Justice) :

« Trois semaines après la campagne du « Siècle », si féroce dans le ton, on ne trouvait plus la moindre allusion à son nom dans le journal qui l'avait tellement sali. Échauffé, bouillant, quelque chose de mauvais dans l'expression, Ladima s'en prit alors à la classe dirigeante toute entière... Seul Mateevici publiait dans le journal des articles de louange qui avaient toujours pour objet, naturellement, les sympathies et les arrangements de Naé. Le même Mateevici attaquait encore, toujours sans signer, évidemment, car c'est Ladima qui répondait de tout, les dirigeants de la jeunesse libérale. Ils étaient agressés avec une hargne de chien, harcelés individuellement, certains carrément démolis... « Le Siècle » semait surtout la terreur - et c'est ce qui m'a beaucoup surpris – dans le parti libéral... Au club, dans les réunions, Naé Gheorghidiu était maintenant craint et écouté... »

L'ambiguïté entre réel et fictionnel est maintenue par des références à des personnes concrètes liées aux personnages du roman, entre le père de Fred (personnage fictif) et Brătianu, le célèbre homme politique ayant réellement existé :

« ...D'autant plus que mon père avait obtenu de Ladima la promesse de ne pas attaquer personnellement la famille Brătianu (en alléguant une dette sentimentale remontant à la guerre) ni non plus le parti en tant que tel (ce parti qui avait réalisé l'Union, etc...). Ces attaques étaient en effet, chose bien connue, les seules que les Brătianu ne pardonnaient jamais. » (M.T.,p.187)

Et en bas de page, en guise de note, cette explication surprenante: « Il est superflu de rappeler que tout ce roman est fiction pure. Même si certains événements, anonymes ici, sont nés, par suggestion, d'autres événements qui se sont réellement produits, en revanche, tous les vrais noms, écrits noir sur blanc, que se soit celui de l'auteur ou ceux de gens connus, s'insèrent dans une trame narrative strictement imaginaire. Ce « dossier d'existences », cela va de soi, est entièrement fictif et seules des considérations d'ordre purement conventionnel, inspirées par les nécessités de l'impression, nous ont amené à lui donner une forme qui peut tromper ». (n.s.)

Dans l'espace typographique de la page, la note se trouve à la suite de la deuxième partie de la note précédente, commencée sur la page antérieure, au risque de passer inaperçue ou d'être simplement ignorée par le lecteur pressé. Mais nous savons que notre

écrivain accorde trop d'importance à tout détail, même lorsqu'il semble anodin, pour que l'on croie à un simple hasard ou à une inadvertance quelconque. On est amené à se demander si cette justification est le fait de l'honnêteté du journaliste qui dort en Camil Petrescu - qui craint provoquer dans l'esprit du lecteur un amalgame entre le personnage historique, vénéré par les Roumains et les histoires politiques les plus déplorables (d'autant plus que le polémiste Camil avait fini par s'en prendre, dans ses articles, même à Brătianu!) - ou bien si elle suggère ici une intentionnalité narrative. Ce ne serait, une fois de plus, qu'un tour de passe-passe que nous joue l'auteur de ce canular ? Après avoir tout mis en jeu pour nous convaincre de sa bonne foi, de sa fameuse sincérité ?

Un commentateur de Camil s'arrêtait également, dans les années 80, à ce détail qu'il mettait sur le compte de l'emportement de l'auteur qui craindrait d'être pris plus pour un simple « exposant » de dossiers d'existences que pour un véritable romancier (O. Crohmăniceanu, in *Cinq prosateurs* ...)

Nous pensons qu'il faut tout simplement interpréter ce détail à la lumière de l'honnêteté qui est, en effet, dans la vision de C.P., la donnée et la valeur intrinsèque de l'authenticité. De ce point de vue, l'auteur nous semble procéder à une mise en garde contre les subtiles relations qui se tissent entre lecteur et écrivain, au terme de la lecture : il ne faut surtout pas suivre l'auteur – journaliste par ailleurs - mais bien le narrateur qui n'est que le personnage de Fred Vasilescu. Que le journaliste (l'auteur) puisse détester le politicien nommé est une chose extérieure au récit, ce qu'il faut prendre pour argent comptant c'est la narration actuelle.

La primauté que le romancier roumain accorde à la crédibilité à travers ses concepts s'inscrit dans une recherche propre au roman des années 20, à en croire Bourget (celui des *Notes sur le roman français* de 1921) qui indiquait *la crédibilité* comme une des quatre vertus (cardinales !) du genre, à côté du don de présence, de l'importance du sujet et du *naturel du style*. Nous avons souligné deux de ces qualités requises de la narration de C.P.

La sincérité est la seule vision que suggère l'auteur. « Il s'agit là d'une posture d'écriture fondamentale » pourrait-on dire en empruntant l'heureuse formule de Jean-Yves Debreuille, en commentateur de Jean Tardieu. Elle éclaire ainsi toute la structure de son roman. Lorsque l'auteur demande, à madame T. et, plus tard, à Fred Vasilescu d'écrire leur histoire c'est qu'il a senti qu'il se trouvait en présence de deux êtres exceptionnels, qui avaient des choses à dire et surtout une façon de les avoir assimilées et transformées en vécu, un vécu qui valait la peine de passer au stade supérieur de l'écrit. Autrement, le passé de ces deux personnes (personnages) risquerait de devenir celui que Proust critiquait chez tout « mortel » : un passé « encombré d'innombrables clichés qui restent inutiles parce que l'intelligence ne les a pas développés ».

3. ENTRE ADHESION ET DISTANCIATION

Rapporter l'œuvre de Camil Petrescu à celle de Marcel PROUST, dans un premier temps, un exercice séduisant et justifié par le fait que l'auteur roumain nous a lui-même fourni des pistes. Sont-elles vraies, sont-elles fausses ?

D'emblée, il faut remarquer que par son adhésion publique, l'écrivain roumain se

définit comme intégrant la famille spirituelle de Marcel Proust, dont le rapproche, beaucoup moins que la vision d'ensemble, une certaine idée de la conception de l'œuvre, la technique narrative.

L'entreprise de mise en regard de leurs créations se heurte à l'immensité de l'œuvre de Proust et à la quantité d'études qui lui ont été consacrées en comparaison avec l'œuvre romanesque de l'écrivain roumain, de surcroît peu connu dans l'aire française. Nous avons donc été condamnée à faire démarrer notre analyse à partir des romans de Camil Petrescu dans lesquels nous avons découpé des séquences d'abord spécifiques de l'écriture camil-petrescienne, ensuite, des séquences que nous jugeons similaires, par la signification, par la méthode ou tout simplement par le choix des motifs, à des segments de l'œuvre proustienne. Nous essayons également de contourner l'obstacle majeur rencontré par tous les analystes de Marcel Proust : le choix entre interprétation biographique ou interprétation synchronique, en utilisant lorsque cela est vraiment nécessaire, quelques données fournies par la vie de l'écrivain, uniquement lorsqu'elles permettent une meilleure compréhension de l'œuvre ou lorsqu'elles éclairent l'hypothèse du rapprochement. Car il ne faut pas oublier, comme l'a remarqué si judicieusement Serge Gaubert dans son *Proust ou le roman de la différence* que « la création, elle aussi, a connu des intermittences, que les modifications de l'œuvre écrivent la biographie du romancier plus que l'œuvre ne le décrit... La façon dont le romancier analyse et ordonne dans le livre la relation entre individu et le monde social n'est-elle pas marquée, déterminée, plus encore que par l'expérience « mondaine » de Proust, par son expérience d'écrivain et d'écrivain jusque-là à la recherche de sa différence ? » Le problème a été abordé dans l'air roumaine, et notamment dans une étude d'E. Simion que l'on peut lire en français : *Le retour de l'Auteur* (chez l'Encrier Editeur, 1996).

La perspective initiale de la mise en parallèle de nos deux auteurs doit se faire du point de vue imposé par la "nouvelle structure" (et de ce qui en découle), structure qui est donnée, comme nous l'explique Camil, par la psychologie et la science de l'époque et qui, comparée à la littérature contemporaine, était en avance d'un siècle. Le retard de la littérature qui doit être « synchrone à la structure », en principe, fait que l'écriture originale de Proust prend l'importance d'une véritable révolution. Au choc de la *nouveauté*, permettant d'ouvrir la voie à la modernité, s'ajoute, aux yeux de Camil, le mérite de la *sincérité* de l'auteur, principe que le Roumain met au-dessus de tout : Si Proust, affirme-t-il, n'a pas bâti une véritable doctrine [comme l'avait fait l'auteur de ces assertions], « *il a vécu et il a découvert avec sincérité la vie* » et a emprunté à Bergson « bien plus que la méthode elle-même, cette intime et immédiate sincérité, le reste venant justement de soi, telle une preuve littéraire de la philosophie de l'intuition, imposée par la réalité après bien des tâtonnements ». (n.s.)

Vingt ans après la publication du dernier tome de l'œuvre proustienne, Philippe Van Tieghem, auteur d'une *Histoire de la littérature française* (publié en 1949 chez Arthème Fayard), remarquait qu' « avec Proust plus qu'avec aucun autre de ses prédécesseurs, un pas énorme a été fait dans la conquête de la vérité humaine » (n.s.)

L'interprétation que nous allons essayer de faire de Camil Petrescu et de la création proustienne va prendre appui sur la lecture que l'écrivain roumain a fait lui-même de Proust à la lumière de la philosophie de Bergson ; on se souvient que selon la conception

de ce dernier, la connaissance métaphysique, la connaissance absolue, est possible; cette *connaissance* est de nature psychologique et son instrument, nous rappelle Camil, est *l'intuition*. Or, en simplifiant, [vue l'étendue de l'œuvre proustienne nous serons contrainte, fatalement, de réduire au maximum les références à l'auteur français, en partant de la prémisse qu'il est, obligatoirement, plus connu que nos écrivains roumains] on peut dire que l'auteur de la *Recherche*, essaie, dès les premières pages de son œuvre, de pénétrer les mystères de l'existence, d'accéder à *la connaissance de l'Être*. La connaissance de soi préoccupe l'écrivain roumain au point d'en être obsédé à vie et de bâtir toute une doctrine philosophique sur « la conscience substantielle. »

Notre analyse est vouée à évoluer à partir des termes clé que la création de Camil Petrescu a imposés, comme : *authenticité, sincérité, connaissance, lucidité, conscience, soif d'absolu, substantialité* et en parallèle, à prendre en compte les interprétations convergentes de Proust.

Nous allons également nous servir de quelques études proustiennes (on l'aura compris !) pour mettre en lumière des approches nouvelles entre les deux auteurs qui pourront, peut-être, ouvrir d'autres perspectives comparatistes.

a) ESTHETIQUE ET ECRITURE

Du point de vue des techniques narratives, Camil Petrescu offre plus de points de prise que H.P.-Bengescu pour être rapproché du Narrateur, premièrement parce que, en parlant publiquement de Proust, il en a fait montre d'allégeance ou du moins il a laissé champ libre aux supputations. Il revenait à la critique de positionner l'admirateur devant le sujet admiré et de trouver les points d'interférence entre la création émergente de l'un et la création finie de l'Autre, du « modèle ». Quels sont les points d'appui d'une telle mise en regards et combien sont-ils vérifiés par la littérature romanesque de l'écrivain roumain ?

En principe organisateur, l'esthétique va poser, de façon comparable, le problème de l'esthétique théorique et de sa mise en application.

Si on reconnaît, (avec Camil), à Proust *une véritable esthétique* - édiflée en même temps qu'il écrivait son œuvre pour le besoin de l'expliquer (et de se l'expliquer) - et que l'on peut lire en tant que telle dans les quelques soixante pages que forment le chapitre *L'Adoration perpétuelle* du *Temps Retrouvé*, on serait moins en droit de lui attribuer une véritable « idéologie ». Son esthétique littéraire s'est dessinée petit à petit, d'abord à la suite de la traduction de Ruskin (véritable école d'écriture pour le futur Narrateur) et s'est constituée en un corpus d'articles publié dans des revues et journaux, réunis ensuite dans *Pastiches et mélanges*(1919), *Contre Sainte-Beuve*(1954), ainsi que dans le volume *Essais et articles* publié en 1971.

Chez Camil Petrescu, philosophe de formation, on pourrait dire que les éléments constitutifs de son esthétique précèdent l'œuvre romanesque (et théâtrale, qui ne fait pas l'objet de cette étude), dans la mesure où il est l'auteur d'une thèse de doctorat intitulée *La modalité esthétique dans le théâtre* ou de *l'Addenda au faux traité*, qu'il publie une quantité impressionnante d'articles dans des revues et journaux de son époque, réunis en volume en 1934, sous le titre *Thèses et antithèses*. S'y ajoute la pratique de cette critique

appelée par Thibaudet « critique de soutien » ainsi que de la « critique appliquée », selon la formule roumaine, qui pourrait être similaire, chez Proust, à la critique « annexe ». Sans oublier l'impressionnante correspondance de Proust, dont la publication (commencée sous la direction de Philip Kolb) a été arrêtée en 1993, année où paraissait le 21^e volume. Les chercheurs de l'œuvre proustienne puisent continuellement, dans ce véritable trésor que représentent les milliers de lettres écrites par Marcel Proust, de nouvelles données, de nouveaux éclaircissements. Un ouvrage assez récent sur « *L'Esthétique de M. Proust* » signé par Luc Fraise (Editions SEDES, collection « Esthétique », 1995) met en lumière - sur les traces d'Anne Henry - deux esthétiques « qui se superposent et se concurrencent : l'esthétique originale, mise en œuvre par Proust romancier, et l'esthétique générale, dévoilée par Proust théoricien » phénomène qui est en parfait accord avec la conviction de l'auteur de *La prisonnière* selon laquelle il voyait les écrivains « travailler comme s'ils étaient à la fois ouvrier et juge » et tirer « de cette auto-contemplation une beauté nouvelle, extérieure et supérieure à l'œuvre » (*L. P.*, p.160). Cet aspect de la création proustienne avait déjà été relevé par ses commentateurs depuis longtemps et ces dernières interprétations, faites à partir de positions différentes, ne font que conclure sur une vérité définitive. Gaëtan Picon par exemple n'hésite pas à dire que "la *Recherche* est même le roman d'un roman" (*Lecture de Proust*, p.58).

Ce qui semble séparer, à notre avis, l'auteur roumain de l'écrivain français c'est le moment de la gestation de leur esthétique tout comme celui de la mise en pratique conséquente. Camil applique ses concepts théoriques au roman - puisqu'ils le précèdent - ce qui a permis à la critique roumaine de se conforter dans son idée du « proustianisme » organisateur de son écriture - alors que Marcel Proust trouve, à mesure que son œuvre avance, des explications de nature esthétique à son écriture. Le sens de son œuvre était pressenti, mais il n'en acquiert l'éclaircissement nécessaire qu'à la fin de la *Recherche* et le fait qu'il mette le point final à son œuvre au moment où il le comprend, *a posteriori*, en est la preuve absolue. Tant qu'il n'a pas eu une idée directrice de son œuvre, il n'a pas eu envie de la dévoiler, ce qui explique pourquoi il n'a pas (voulu ?) publié son « *Jean Santeuil* ». Son esthétique a ceci de particulier qu'elle présente une dualité qui correspond aux deux volets de son œuvre : au *temps perdu* à regarder la vie pour s'en imprégner et pour pouvoir l'analyser et au *temps retrouvé* où le Narrateur est arrivé enfin à saisir le sens de sa recherche, « la vocation invisible dont cet ouvrage est l'histoire ». Elle a permis la genèse d'une seule œuvre (une œuvre immense, il est vrai) qui à son tour lui a permis de se consolider comme corpus théorique identifiable dans une osmose unique et parfaite. Idée commune à plusieurs analyses consacrées à l'œuvre de M. Proust.

Dans le chapitre *La naissance du chant* Gaëtan Picon, en plein exercice de lectures de Proust, trouve que, partant de la musicalité de la phrase *Longtemps, je me suis couché de bonne heure*,: "Ces premiers mots ouvrent le plan de l'œuvre: non point qu'ils en contiennent le plan au sens de schéma préconçu mais, d'emblée, avec une soudaineté magistrale, ils la situent sur un plan qui est celui de sa possibilité". Il ajoute : "le mouvement de projet a été, dans la vie, un mouvement autonome: dans l'œuvre il n'est qu'un moment illusoire, porté par le mouvement rétrospectif." (*Lecture de Proust*, pp.51-53)

Le système esthétique de Camil Petrescu est plus (édifiant et) édifié, plus étendu, plus théorique et, de par la formation philosophique de son auteur, plus scientifique peut-être ; propriété qui ne lui insuffle pas une quelconque froideur, car par l'idée d'authenticité et de sincérité, ces œuvres atteignent une qualité qui les rend profondément viables. Signalons comme un paradoxe camil-petrescien que malgré les positions fermes de sa jeunesse, il écrira plus tard un roman historique centré sur le personnage de N. Bălcescu (homme de lettre et révolutionnaire de 1848) pour lequel il ne respectera plus ses concepts théoriques, comme l'a remarqué le critique E. Simion dans son *Sciitori români de azi (Écrivains roumains d'aujourd'hui)*.

L'explication du projet esthétique ou la mise en application de celui-ci occupent des places différentes d'un auteur à l'autre. Si Proust ne le fait qu'en fin de « récit » (dans le *Temps retrouvé*), Camil l'esquisse, par un subtil renversement, tout au début de son roman, en intervenant en tant qu'auteur (en bas de la page, tel un commentateur de l'œuvre) et non pas à travers le personnage du narrateur.¹³

Tout en étant proches, leurs conceptions esthétiques restent très originales par leurs éléments constitutifs. Ainsi, les (derniers) spécialistes français en la matière s'accordent-ils à identifier les sources philosophiques de l'esthétique proustienne dans les premiers romantiques allemands (le cercle de Léna, dont les représentants les plus connus sont : Schelling, Schiller et Novalis)) avec lesquels le futur romancier s'était familiarisé du temps de sa licence de Lettres et Philosophie (obtenue en 1895) et, aussi, dans Schopenhauer. Le philosophe Camil prend Schopenhauer à témoin – on s'en souvient – pour souligner que la connaissance se « trouve à l'intérieur de nous-mêmes » formule qui n'est pas loin de l'équivalent proustien : « le sens artistique, c'est-à-dire la soumission à la réalité intérieure » du *Temps retrouvé*.

L'idée générale de leur œuvre, par contre, éloigne nos auteurs : s'il est convenu que le « roman » de Proust est l'histoire d'une vocation artistique, sa prospection et son dépistage ; que la recherche de continuel éclaircissements de cette vocation occupent toute la *Recherche du temps perdu*, et que de là découle sa propre nature d'œuvre complète, cyclique, « ronde » (Jean Ricardou), tout autre est le cas de Camil. Nous devons souligner ici les nécessaires guillemets, puisque l'auteur du *Temps perdu*, c'est bien connu, a toujours hésité à appeler son œuvre "roman" tout simplement et, par un jeu très subtil, Camil Petrescu a toujours donné des sous-titres littéraires à ses essais!

L'écrivain roumain n'a pas eu à déchiffrer la genèse d'une vocation artistique, il est préoccupé par l'essence humaine, par les avatars de l'esprit, sa quête est celle de l'absolu et elle exige des certitudes. Son narrateur n'occupe pas cette place ambiguë dans le récit qu'a celui de la *Recherche*, qui fait que son lecteur balance entre les termes d'une interprétation biographique-fictive ; il est un personnage *choisi* par son auteur. L'écrivain roumain dépasse, du fait, l'existence individuelle pour la généralité humaine. En un mot, Camil analyse la conscience humaine et son article-pamphlet (*Pourquoi n'avons-nous pas de roman ?*) sur l'absence de roman véritable dans la littérature

¹³) L'esthétique de Camil Petrescu et notamment son « anti-calophilisme » peut être rapprochée de la condamnation de la conception hédoniste de l'art divertissant, condamnation suggérée dans la critique proustienne des pratiques artistiques dans le clan de Guermantes et Verdurin.

roumaine instaurait déjà la conscience comme condition nécessaire à la création romanesque. Analysant l'âme et la conscience de ses personnages, Camil ne fait que mettre en valeur leur supériorité spirituelle, leur essence – but ultime du romancier - à la façon d'un *philosophe de la vie*, pour paraphraser Julien Benda.

La transformation du vécu par l'écriture - est le but recherché par l'auteur roumain qui sait que la personnalité créatrice est bien différente de la personnalité humaine, ce problème ayant été mis en discussion dès 1894 en Roumanie, par le critique Mihail Dragomirescu (1868-1957).

b) L'HUMANITE ROMANESQUE DE C.PETRESCU

A première vue, les œuvres de ces deux écrivains que nous mettons en regard ici présentent des similitudes plus qu'évidentes quant à leur **humanité romanesque**, à la nature des personnages (remarque que nous faisons également pour l'œuvre de H. P. Bengescu). On n'est pas obligé d'être un adepte de la critique sociologique pour penser que l'analogie s'explique par la relative proximité (dans le temps) des époques évoquées par les deux auteurs et que la société roumaine, reflet de son temps, est inévitablement proche par ses habitudes culturelles et ses valeurs morales de la société française de Marcel Proust. « Proust a observé le snobisme dans le monde où il se trouvait vivre, et qui était celui des Guermantes et des Verdurin, mais les lois du snobisme sont à peu près les mêmes dans toutes les classes et dans tous les pays » remarquait André Maurois, en ajoutant : « Dès lors, peu importe le groupe social sur lequel Proust a fait ses recherches ; ses conclusions, en leur appliquant les coefficients et indices convenables, prennent une valeur universelle » (*A la recherche de M.P.*, p.301).

L'auteur roumain n'opère pas un même choix, la classe dans laquelle il place ses protagonistes est plutôt celle des intellectuels, le choix est moins déterminé par le caractère social que spirituel. Il ne dépeint pas la haute bourgeoisie, comme Proust ; les hautes sphères qui l'intéressent sont celles de la spiritualité, de la conscience. Ainsi, les héros de Camil sont proches plus du Narrateur que du monde environnant de celui-ci. Autant Marcel Proust que l'écrivain roumain mettent en avant l'homme et, plus exactement, *l'intellectuel* - (non pas celui qui occupe des fonctions publiques, chez Camil, mais) l'homme qui pense, celui dont Musil disait « Il n'est malheureusement rien d'aussi difficile à rendre, dans les belles lettres, qu'un homme qui pense » (*L'Homme sans qualités*, I, p.166). Une parenthèse s'impose tout de suite pour faire une petite distinction entre les connotations différentes du terme *d'intellectuel* dans les deux langues : en roumain le mot est généreusement plus englobant (il désigne les individus cultivés, instruits - tout comme les penseurs et philosophes) que le mot français qui s'applique strictement aux penseurs (de préférence « agitateurs », qui prennent des positions, qui sont « engagés ».) Le Narrateur, en est incontestablement un, le premier: c'est une personne cultivée, un fin connaisseur d'art, de peinture notamment, de musique, d'histoire. C'est même (ou finalement) un artiste qui comprend que le véritable but de la vie humaine doit être l'œuvre d'art - signe du passage des mortels sur cette terre. Et même lorsque Marcel Proust nous parle à la troisième personne, en relatant l'histoire de Swann, il prête à son personnage la qualité d'intellectuel. Swann est, à la différence du Narrateur, un dilettante, il est vrai, mais il est (toujours !) en train d'écrire une étude sur la

peinture. A ce personnage on peut ajouter Bergotte ou Bloch qui *sont des écrivains* ou Elstir, le peintre – un autre artiste.

Du côté de Camil Petrescu, *Madame T.* est l'histoire tragique d'un *poète et journaliste*. Les autres personnages du roman, madame T. elle-même et Fred Vasilescu sont des êtres raffinés, cultivés et qui, poussés par l'auteur, finissent par *écrire*. Ils sont accidentellement des avatars de l'écrivain. Ici *l'écrit est un témoignage versé aux dossiers d'existence que l'auteur ambitionnait d'établir*. Mais on peut dire que ce qui sépare tous ces individus qui écrivent (auteurs confondus) c'est *l'intentionnalité de l'écriture*. Les personnages de Camil le font sur l'insistance de leur ami écrivain ; avec beaucoup de réticences – comme madame T.-, avec un appétit qui s'accroît... en goûtant aux plaisirs de l'écriture ; comme Fred :

« -Je ne sais pas si cela vous sera vraiment utile, mais je suis impatient de me retrouver chaque jour dans ma pièce de travail, à ma table... C'est une véritable volupté (...) Il y a longtemps que je n'ai pas été si heureux. » (M.T., p.362)

Et deux pages plus loin, dans ce même dernier épilogue, l'auteur (car il s'exprime lui aussi, quoique fort peu !) nous confirme et développe l'aveu que Fred venait de faire :

« Les quelques conversations téléphoniques que j'ai eues avec lui m'ont fait comprendre quelle étonnante découverte a constitué pour lui la possibilité de se libérer par l'écriture . Pour lui qui refoulait depuis des années un mystère pareil à un germe destructeur dans ses profondeurs organiques, pour lui qui s'était enfermé en lui-même avec son secret comme s'il eût été incarcéré en compagnie d'un dément, la possibilité de s'exprimer prenait le sens d'une évasion » (n.s.) (M.T.,p.364).

En effet, Fred avoue, au cours de sa narration, que se confesser le soulage « comme une saignée ». Lorsqu'il rapporte la discussion sur la mode avec Ladima, le fait qu'il n'ait pas pu trouver les paroles pour convaincre son ami poète pour le faire changer d'avis et d'habits (de façon à ce que sa personne extérieure s'harmonise sur l'être de qualité qu'il est), Fred constate que ses idées sont devenues plus claires en écrivant :

« Quand j'écris, maintenant, il en va autrement. C'est étrange comme d'écrire m'aide à penser. Je dis bien « à penser ». Le temps de coucher une phrase sur le papier, une autre se forme d'elle-même en mon esprit, venant approfondir la première ». (p.246)

Comment ne pas penser que l'écrivain roumain avait présente à l'esprit la fameuse remarque du Narrateur du *Temps retrouvé* sur *la vie réellement vécue* ?

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature; cette vie qui, en un sens, habite à chaque instant chez tous les hommes aussi bien que chez l'artiste » (Le Temps Retrouvé, p.895)

L'ingrédient qui transforme la réalité brute en œuvre d'art c'est, nous dit Marcel Proust : *la vision*; « car le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. Il est la révélation, qui serait impossible par des moyens directs et conscients, de la différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde, différence qui, s'il n'y avait pas l'art, resterait le secret de chacun. »

Le Narrateur de M. Proust essaie de se convaincre qu'il doit écrire, le narrateur de C.

Petrescu est convaincu par une conscience extérieure à la sienne. On peut y voir un choix « différentiel » qu'aurait opéré l'écrivain roumain, pour s'éloigner du « modèle ».

Écrire procède de la connaissance de soi, du besoin d'éclaircir les choses. « Écrire pour connaître son rapport au monde » formule que J-Y. Debreuille appliquait à un poète est valable également pour nos deux écrivains. Fred déclare à l'ami auteur qui attend son récit que, depuis qu'il s'est mis à écrire, il en éprouve une véritable jouissance :

« C'est un plaisir que je ne peux pas décrire... Je tire les choses au clair pour moi-même et... vues ainsi, même les souffrances du passé y gagnent une sorte d'adoucissement qui les rend supportables... Une douleur racontée est une douleur non pas diminuée mais harmonieuse, comme une sorte d'opération avant laquelle on vous donnerait de la cocaïne. Le plaisir de l'écriture est plus fort encore que l'héroïne même. (Et j'ai senti dans sa voix, au téléphone, qu'il se brisait, comme un homme que l'on poignarde). Ah, si on pouvait tout raconter... (passim, p.365)

c) L'INTELLECTUEL ET SES EXIGENCES

Nombreux sont les écrivains du XXe siècle qui se trouvent dans l'écriture un allié de taille contre le désespoir, le mal de vivre, pour rendre la vie supportable. Il est intéressant de constater que celui qui « démolissait » l'auteur de *Madame T.* reprend, des années plus tard, l'idée que si l'écrit n'éloigne pas complètement le désespoir de l'écrivain, il le fait « tomber dans les lettres » (Eugène Ionesco, *Journal en miettes*, p.114)

L'écriture apparaît ainsi comme une purification, comme un antidote, comme une auto-thérapie, pourrait-on dire. C'est probablement la raison pour laquelle madame T. a accepté d'écrire ses quelques lettres pour son ami l'écrivain. Gilles Deleuze n'affirma-t-il pas: « La Littérature est une santé » dans *Critique et clinique* où il rapportait ce mot d'un écrivain contemporain (Le Clézio) : « Un jour on saura peut-être qu'il n'y avait pas d'art, mais seulement de la médecine » ?

L'écriture est pressentie *comme catharsis*. Elle permet à celui qui la pratique de transcender sa condition. C'est une chose sous-entendue chez Camil, évidente chez Proust. Lorsque le Narrateur, se heurte au pavé inégal dans la cour des Guermantes qui, par le dé clic de la mémoire involontaire, ressuscite la journée vénitienne, il en tire la signification de sa vocation dans un mouvement qui fait dire à un de ses chercheurs: « Cette scène finale est en réalité le germe de l'œuvre, si bien que l'œuvre, dès les premiers mots, la présuppose, s'explique par elle selon une causalité téléologique, semblable à celle qui rend compte de l'univers par les desseins de Dieu. » (G.Picon) L'homonymie parfaite (à la majuscule près), en roumain aussi, entre auteur-créateur et la divinité, contenue dans le substantif *creator* a donné fort souvent lieu à des analyses au développement similaire chez les critiques roumains qui se laissent aller plus facilement à dispenser des qualificatifs élogieux que leurs confrères français, plus sobres.

De même, la *Recherche* peut, comme le fait Jean-Yves Tadié, être considérée comme une allégorie de la création du monde et de la création littéraire, car "le récit baigne dans la nuit et le sommeil, et en sort comme un continent de la mer"; son écrivain est donc un *créateur* sur le point d'acquérir la majuscule! Le sommeil, terme qui apparaît 214 fois sous sa forme exacte et 216 (d'après le même auteur) sous la forme de divers

dérivés, est l'instrument de cette transmutation, l'allégorie de la création littéraire, et la résolution prise par le Narrateur du *Temps retrouvé* de ne travailler que la nuit le confirme clairement, selon l'exégète de Proust, qui appelle *A la recherche du temps perdu* - un roman onirique (J-Y.Tadié, *Proust*, p.100).

Point d'éléments similaires chez les romanciers roumains qui font l'objet de notre étude, sauf quelques rares moments d'une tension nerveuse telle qu'on lui accorde un adjectif "hypnotique" ou « somnambulique » ici et là. Tout au moins à première vue ; ou à première lecture. Pourtant on devrait s'interroger sur le choix de cette chambre à coucher dans la quelle se trouve confiné Fred devenu le narrateur d'un après-midi et l'écrivain d'un manuscrit destiné à l'auteur du livre. Chambre obscure, aux fenêtres calfeutrées, pour empêcher la lumière/l'existence diurne de l'investir. Le narrateur s'y cache, ne s'expose pas au grand jour, il est au lit, lieu du sommeil (en principe), s'assimilant à la nuit. C'est en tous les cas, un milieu favorable au recueillement, à la ressouvenance (surtout lorsque Emilie se tait ou quitte la pièce), à la manière dont la vie nocturne est favorable à l'écriture par le retrait de la vie diurne. Car *les vrais livres*, nous dit le Narrateur, *doivent être les enfants non du grand jour et de la causerie, mais de l'obscurité et du silence* (TR, p.898). Ce qui incite Dominique Julien à faire remarquer dans son étude sur *Proust et ses modèles* : « L'insistance sur la naissance nocturne de l'œuvre enrichit la réalité biographique proustienne d'une justification esthétique qui fait de la nuit, non le milieu favorable au recueillement seulement, mais le symbole de la descente en soi. » Explorer son moi profond permet au Narrateur des découvertes définitives :

« Alors, moins éclatante sans doute que celle qui m'avait fait apercevoir que l'œuvre d'art était le seul moyen de retrouver le Temps perdu, une nouvelle lumière s'est faite en moi. Et j'ai compris que tous ces matériaux de l'œuvre littéraire, c'était ma vie passée...Ainsi toute ma vie jusqu'à ce jour aurait pu et n'aurait pas pu être résumée sous ce titre : une Vocation. » (TR, p.899)

Celui qui écrit est, par ailleurs, doué d'un extraordinaire pouvoir d'enregistrer, d'observer. Il voit autrement que le dernier des mortels. Il aperçoit des détails, des couleurs, des lumières, à la façon d'un peintre. Il voit des faits et gestes que d'autres ne remarqueraient pas. Ou qu'ils n'interpréteraient pas de la même façon. Fred nous fournit d'innombrables exemples dans sa narration, des plus poignants aux plus cocasses, comme cette scène au restaurant, en plein été, où il mange en compagnie de deux écrivains fort peu attentifs aux nourritures terrestres, à leur état de fraîcheur, à leur qualité, alors que lui, il *voit tout*, peut-être même trop :

« ...Mais voici que commence pour moi un véritable drame. Dans l'assiette de l'autre écrivain, au beau milieu de la sauce, ou, pour mieux dire, du jus, dort, à moitié dissimulée sous les tranches de chou, noyée dans la graisse, une mouche. Jamais, ni pendant la guerre où j'ai commandé de solides patrouilles de cavalerie, ni lorsqu'on m'a confié, comme tant de fois, la mission de guider des hôtes de marque à travers le pays, ne s'est posé à moi un problème d'une urgence aussi inquiétante et si apparemment insoluble. Quant à attirer l'attention de cet homme, écrivain si réputé mais que, personnellement, je ne connaissais pas depuis longtemps, et qui était justement en train de m'expliquer un manifeste littéraire, il était un peu tard car il avait déjà mangé la moitié du contenu de son assiette. Et, de plus, mon vieil ami ingurgitait (c'est le mot) le même plat »...

Le narrateur de la scène a le sentiment que, « tout en me remerciant, ils en auraient éprouvé quelque énervement et que, tout comme dans je ne sais quelle philosophie où la réalité naît de l'acte même de connaître, ils m'auraient rendu responsable, moi qui remarque trop les choses, [n.s.] coupable de l'existence du petit animal décédé dans la graisse de l'assiette » . Il se sent intimidé « comme un élève qui n'oserait pas faire remarquer à son professeur qu'on lui voit un trou au talon de sa chaussette, au-dessus du soulier. » Il prend la décision d'attendre, et lorsqu'il comprend qu'il va assister « à l'instant inévitable » où son compagnon de table avalerait la mouche :

« j'ai pâli, je crois que mes lèvres sont devenues blanches. Alors, interrompant leur passionnante discussion sur le programme de leur groupe, l'écrivain blond, vigoureux, et plein de bienveillance, m'a demandé si je ne me sentais pas mal. C'est à peine si j'ai pu murmurer une réponse tout en lui montrant la mouche, exténué, du bout de mon couteau. Il a souri et d'un geste accessoire, comme il aurait mis une parenthèse, il a extrait la mouche avec sa fourchette, l'a jetée par terre et a dit à mon ami, comme en passant, d'un ton d'indulgente ironie : « Monsieur est délicat ». Puis il a proposé que leur manifeste soit tiré sur du papier de luxe, avec des dessins modernes. » (M.T.p.45-46)

Nous venons de citer là un extrait un peu long, mais remarquable de justesse pour le portrait moral de Fred et pour la manière d'écrire de Camil, où la comparaison entre en compétition avec la digression culinaire (ailleurs, il en sera de même sur la mode ou sur le style des meubles, sur le cubisme, sur la danse, sur l'urbanisme) pour rendre les significations plus intelligibles, plus accessibles. Ce fragment présente en égale mesure l'intérêt de mettre en relief une manière d'écrire originale et *proche, à la fois, de la substance proustienne par les connaissances étendues* et les remarques subtiles du narrateur, même lorsqu'il s'agit d'éléments anodins de la réalité qui lui permettent des conclusions essentielles, mais aussi cette avancée périlleuse à la frontière et la conjonction, à la fois, du tragi-comique. Quelques lignes plus loin, au moment où Fred se sépare de ses deux amis, il met de nouveau les pieds dans le plat, il est de nouveau en discordance avec l'éthique générale :

« Nous nous sommes quittés de la manière la plus cordiale devant le restaurant et je leur ai demandé de m'envoyer la revue qu'ils voulaient publier. Je crois que j'ai encore commis une suprême impolitesse car, non seulement je leur ai demandé comment je pouvais régler mon abonnement, mais j'ai même porté la main à mon portefeuille. C'était par simple précipitation mentale. Moi qui passe, dans notre milieu, pour un modèle d'aisance et d'assurance, parce que je me considère toujours comme au moins l'égal de ceux avec qui je parle, même si je ne suis pas forcément du même monde qu'eux, je suis timide et gêné aux entournures devant les gens que j'admire » (M.T., p.47).

Et il refait, tel un professeur, la scène, avance ce qu'il aurait du faire, tout en expliquant pourquoi il a agi ainsi et pas autrement ; il conclut que dans de pareilles circonstances, c'est à dire lorsqu'il se sent mal à l'aise, il ne trouve « ni l'explication que (je) cherche désespérément ni l'équilibre que (je) (m)'acharne à atteindre.» Situation confuse qui suscite de (trop) longues d'analyses et qui n'est pas sans rappeler des situations similaires de la *Recherche* et tout un comportement typiquement proustien. Il y a dans ces phrases une clé possible (ou demi-clé) du mystère qui entoure son impossible amour pour

Madame T. personne qu'il *admire* [qu'il aime] et qu'il ne perçoit pas comme une personne de son *monde*, ce monde snob qu'il fréquente habituellement. Il présente une évidente parenté avec Swann que Serge Gaubert caractérise ainsi d'une formule fulgurante dont il a le secret, formule qui conviendrait parfaitement à Fred : « Swann, revenu de ses illusions, n'en reste pas moins le prisonnier du monde » (in *Proust ou la différence*, p. 150).

Le *snobisme* – terme incontournable pour la critique proustienne- a généré de nombreuses analyses (comparatives) au sein de la critique roumaine, notamment celle qui se pratiquait sous la vigilance marxiste. Lorsque l'auteur de *Madame T.* choisit Fred comme exposant de l'histoire imaginée, il le fait d'abord pour ses qualités humaines, spirituelles, mais aussi pour la valeur documentaire qu'un tel « exemplaire social » suppose. L'œil critique de Fred qui enregistre la foule des bourgeois mondains en bord de mer ou de ceux qui fréquentent les théâtres et les expositions par snobisme plus que par curiosité intellectuelle est celui d'un raffiné qui juge et non pas d'un sociologue qui critique de manière combative. Il observe les apparences sous lesquelles il devine l'essence des êtres. Ainsi il finit par mieux cerner son propre être et son amour. L'analyse de Fred est l'analyse d'un esthète aux goûts sûrs. Au bord de la mer Noire, à Movila, par exemple :

« se rassemblait toute la jeunesse, le soir, après qu'elle s'était grillée pendant toute la journée sur la plage étroite et sinueuse. Les femmes, à peu près anonymes le jour, tandis qu'elles sommeillaient, mollement allongées sur des draps blancs, toutes pareilles d'une certaine manière, telles des brebis dans un parc à bestiaux, ou semblables, si l'on veut, les unes à de jeunes conscrits, les autres à des « girls » d'opérette, devenaient le soir des « dames ». Habillées, elles reprenaient une silhouette personnelle, une biographie et un nom, généralement très connu, car à cette époque venaient à Movila la plupart de ceux qui faisaient la prospérité et la mondanité de Bucarest...(…) La hiérarchie sociale, après l'anarchie et la promiscuité de la plage, se rétablissait ici...Les noms à patine aristocratique et parfois princière se regroupaient à part. Les hommes et les femmes qui avaient joué au bridge toute l'après-midi, après la sieste, en costumes blancs ou pull-overs de couleur, se retiraient à la fin du dîner qu'ils prenaient tôt »...

Phrases qui font baigner le lecteur dans la quiétude et les lumières d'une atmosphère proche de celle de la salle à manger de l'hôtel de Balbec où siégeait le Narrateur. L'automobile, objet de luxe, permet de fréquentes escapades ; les rencontres se font d'une manière plus rapide, d'une manière moins surannée que celle qui caractérise le monde proustien, plus éloigné dans le temps ; les boissons et la danse alimentent une jeunesse roumaine plus proche des goûts de l'avant-(deuxième)-guerre. (A roman moderne-« sujets » modernes !) Le « diplomate », surnom de Fred Vasilescu, roule en Austro-Daimler, mondain parmi les autres mondains, en compagnie d'une bande qu'il juge (tout en se jugeant lui-même) rétrospectivement, sans complaisance. L'analyse d'Antoine Compagnon s'applique parfaitement à ce dandy que l'on peut intégrer à la série Manet, Blanche, Baudelaire et Proust qui

« se sont heurtés à d'autant plus d'incompréhension que le dandy demeure lui-même toujours partagé, hésitant entre un vœux d'intégration et un désir de distinction, rêvant d'être à la fois dedans et dehors, entre deux » (Proust entre

deux siècles, p.30).

La dualité du personnage de Fred n'apparaît que lorsqu'il écrit sa confession. La manifestation de son « moi social », tout comme chez le Narrateur, donne de lui une image peu flatteuse. Son « moi profond » est celui d'un homme qui se débat dans ses propres contradictions. Il aime madame T., mais il la fuit. On dirait qu'il l'aime plus, absente, que présente. « Les liens entre un être et nous n'existent que dans notre pensée »...nous dit le Narrateur dans *La Fugitive*, accablé par l'amour pour Albertine ressenti (à ce moment) comme une raison d'être :

« Et j'aurais eu si peur, si on avait été capable de le faire, qu'on m'ôtât ce besoin d'elle, cet amour d'elle, que je me persuadais qu'il était précieux pour ma vie. » (L. F., p.450).

D'innombrables d'autres points communs comme, par exemple, le *refus de la vulgarité*, devraient rapprocher les deux protagonistes formant ce couple exemplaire qui habite le livre de *Madame T.*. On se souvient du dégoût quasi physique de madame T. pour le trop insistant D., vulgaire dans le ton comme dans l'intention, qui pose des questions stupides, signe qu'il ne « fonctionne » plus, « tel un appareil détraqué » et qui ne comprend surtout pas que cette femme protège une zone où elle voudrait « être inaccessible aux autres, à tout le monde... » (M.T.p.32)

Pendant un essai de pilotage, Fred aperçoit, tout à fait à l'écart de sa famille et des autres proches, dans une voiture, la silhouette de Madame T. venue, malgré leur brouille, assister à l'événement ; après l'envol que le narrateur évoque d'une manière qui fait penser à Antoine de Saint-Exupéry, le pilote remarque qu'à travers la plaine, court derrière son avion « comme un roquet derrière une automobile » la voiture de madame T.

« Je la reconnais et cela me donne un frisson qui s'ajoute à celui qui me cause l'air froid... A partir de ce moment, je vais être seul entre ciel, la terre et l'eau comme la colombe qui a survolé le monde après le déluge. Jour et nuit. La solidarité qui s'est établie entre cette femme et moi est comme l'envol de deux âmes dans l'infini » (M.T.p 280-281).

L'impression d'authentique, d'originel, est suggérée par l'image du *monde après le déluge* ou de la formule (exagérée ailleurs, mais pas chez Camil !) de ces *deux âmes dans l'infini*. Se dégage ici un sentiment proche de celui, vertigineux, que procure parfois la lecture de la *Recherche*, lorsque le Narrateur réalise des associations de l'être profond avec les Autres tout comme avec l'essence des choses. On remarquera que la communion, « la solidarité », que l'on pourrait convertir en *communication* se fait à distance et non pas dans la proximité des protagonistes.

d) TRANSCRIRE LE VECU

Les héros de Camil, tout comme le Narrateur, sont à la recherche du sens de la vie. A commencer par la recherche d'eux-mêmes, grâce au regard tourné vers soi, le regard intérieur, par un besoin de refaire le parcours d'une sensation pour mieux en saisir le décodage chez Proust, qui y est conduit par un instinct profond de la connaissance. Les exemples où le Narrateur veut *rééditer* le moment où telle ou telle sensation s'est révélée pour la revivre et pour la disséquer, moment qui équivaut à un plongeon dans le passé, sont trop connus pour que l'on y revienne. Disons seulement que l'écrivain français

pratique ainsi, comme le remarque l'auteur de la *Nouvelle Structure* et son admirateur, *une analyse du concret vécu psychologiquement*. Si Camil l'affirme sur un mode si péremptoire, l'on est en droit de s'imaginer qu'il la pratique lui-même. En racontant, Fred - le narrateur de *Madame T.* - revit le temps; le temps de son aventure amoureuse, de sa vie. Il essaie, toujours pour mieux comprendre, pour toucher au significatif, de refaire le concret vécu de Ladima aussi, avec moins de chance, puisque, justement on ne peut connaître que de l'intérieur! On a pourtant le sentiment que l'auteur roumain se substitue plus intimement à ses personnages que l'écrivain français (lorsqu'il parle à la troisième personne !); des scènes comme celle où Fred raconte les souffrances dues à son amour impossible et les contradictions de son existence, ou celles qui sont racontées par madame T. sont d'une « hallucinante » vérité... pour reprendre un de ses adjectifs fétiches.

Dans les mains de l'auteur, le cahier contenant l'histoire écrite par Fred palpite de vie: **« Ce tas de feuilles qui tenait enfermées deux existences encore toutes chaudes de leurs tourments, me donnait un vague frisson dû, aussi, à cette coïncidence qui avait voulu que Fred Vasilescu s'écrase au sol le lendemain du jour où il en avait terminé avec lui... » (M.T.,p.368)**

Serait-ce la conséquence de cette fébrilité toute spéciale à Camil et de son écriture à chaud ? Les lettres de madame T. ont eu une genèse fulgurante (faute d'article promis par Rebreanu pour la revue de Camil, celui-ci combla « le vide » avec la confession qui provoqua un grand émoi dans le monde littéraire roumain) et datent d'une époque bien antérieure à la confession de Fred. Autre signe de fébrilité (ou d'inspiration?) - les rajouts en marge du texte à corriger, qui étaient, comme dans le cas de Marcel Proust, la terreur de l'éditeur ! Ce qui diffère de la manière proustienne c'est encore - à notre avis - cette espèce de « préparation », de « mise en condition » du lecteur (un peu à la manière du roman classique) que l'auteur roumain déploie avant de transmettre la *sensation* vécue par le personnage (encore que "sentiments" correspondrait mieux que "sensation", terme à l'usage exclusif du Narrateur de la *Recherche*).

Les exemples que nous avons donnés, relativement longs, tenaient compte, dans notre choix, de ce fait. Le Narrateur prend bien son temps avant d'arriver à l'idée essentielle qu'il veut nous communiquer, mais il lance d'abord son avertissement (« comme on le verra plus tard », etc.). Il revient sur une scène qu'il n'a quittée que le temps d'une parenthèse ou d'une digression longue de quelques pages parfois, si ce n'est un chapitre ! Il privilégie la vision au *télescope*, on le sait... L'épisode du cadeau de fin d'année que le protagoniste du roman de C. P. veut faire à Madame T. confirme cette observation. (Il n'est pas interdit d'assimiler ce procédé à une rhétorique traditionaliste !)

Avant d'arriver au moment central de l'épisode, on nous raconte des détails somme toute peu significatifs en eux-même, mais révélateurs de l'affectivité du protagoniste et, implicitement, de la nature profonde de sa relation amoureuse : l'attente devant la boutique, la surprise de la femme et sa joie nerveuse de revoir l'homme aimé revenir, le jeu du cadeau reçu-rendu - le brin de mimosa acheté par madame T. qu'elle accroche à la mentonnière de Fred - le stratagème d'accepter pour pouvoir lui offrir élégamment un cadeau de grand prix qu'elle aurait pu refuser:

« Le regard malicieux, j'ai enlevé mes gants épais de cuir et je me suis écrié avec une feinte énergie: -Ah, non... Qui est-ce qui offre ici, toi ou moi? Elle est devenue si pâle qu'il n'y a plus eu la moindre tache de rouge dans tout son visage en dehors de sa bouche et elle s'est appuyée à la vitrine... Il s'est produit en moi, à l'instant où j'ai compris, un déclenchement fluide... »

L'explication arrive rapidement : sans y penser, *machinalement*, Fred avait « paraphrasé une de nos plaisanteries les plus intimes, les plus sensuelles » :

« Elle disait souvent: "Mais après tout, qui est-ce qui aime, ici?" lorsque je la tenais enlacée, exaspérée de désir et que je lui interdisais tyranniquement, sadiquement, le moindre mouvement, de sorte qu'elle restait en attente, le corps tout entier allongé, crispé, tendu. J'ai transpiré par tous les pores de ma peau comme si un court-circuit venait de se produire dans mes artères et ce n'est qu'au bout d'un moment que j'ai pu parler, pas à elle, car entre nous tout était épuisé, comme après la possession..." » (p.258)

La réaction physique déclenchée par la formule intime fait de cette scène la plus proche – nous semble-t-il - de la manière proustienne de la résurrection du *souvenir par la mémoire involontaire*. Le déclic se produit d'une *manière inattendue* sous l'impression provoquée par un *événement imprévisible* (ici la petite phrase de Fred). Tout au début de la narration de Fred, lorsque l'actrice se met à étaler ses nombreuses « conquêtes » avec photos à l'appui, le protagoniste de la scène est brusquement traversé par un souvenir d'adolescence :

« Sollicitée par mon regard, Emilie me renseigne avec le soin qu'elle mettrait à faire les présentations : « C'est mon fiancé. » Je suis instantanément envahi par un sentiment oublié, qui me pénètre tout entier, comme une éruption qui s'étend sur toute la peau... Je me rappelle le temps où, avec mes camarades de lycée, je fréquentais les bordels les plus misérables, sales et misérables comme seuls peuvent l'être les bordels d'une capitale orientale. (...) Eh bien, j'ai souvent vu, dans ces chambres, des cartes postales illustrées et des photographies dont j'ai longtemps cru qu'elles avaient été ramassées dans la rue ou volées à leurs destinataires dans le seul but de décorer la chambre de la femme et de lui donner l'illusion d'une vie de famille. Mais j'ai découvert un jour que ces cartes postales étaient bel et bien adressées aux femmes chez lesquelles je venais et contenaient d'authentiques faits de famille »...(MT, p.79)

Le souvenir fait revivre, par superposition, deux moments différents dans le temps, grâce à la mémoire involontaire. Ailleurs, il s'agit de prolonger et de maintenir le souvenir, tous les autres moments de ressouvenance étant à mettre sur le compte d'un mécanisme plus complexe où la mémoire est aidée par un effort intellectuel. Le récit est, chez Camil Petrescu, en une étroite relation de dépendance avec le souvenir.

La seconde partie du roman qui couvre un seul après-midi où Fred reste confiné dans la chambre d'Émilie, pourrait souffrir d'un caractère statique si le protagoniste principal de cette scène ne procédait à la *remémoration* de la personne du poète disparu, des moments qu'ils ont passés ensemble – puisque, en réalité, ils se connaissaient très bien et, implicitement, de sa propre vie et de son ineffable amour pour Madame T. Des lettres citées en entier alternent avec des pans de la vie de Fred. Rien ne paraît trop long au lecteur, car tout est bien dosé et l'intérêt magistralement entretenu, jusqu'à la fin.

Remémorer permet d'organiser le récit.

D'une façon générale, on est amené à penser, en lisant Camil Petrescu, qu'il a fait lui-même l'expérience de ces sentiments forts qu'ils met sur le compte de ses personnages. Et le "je" qu'il leur prête ne fait que renforcer cette impression du vécu transfiguré. Pourtant, à la grande différence de Proust, Camil n'utilise pas exclusivement *le monologue*, (à part le monologue intérieur); bien au contraire, de nombreuses scènes sont ordonnées *en dialogue*, fait qui insuffle beaucoup de dynamique au récit et *qui l'apparente à l'écriture théâtrale*. Mais la présence continue du narrateur et de l'auteur, en doublure, (éventuellement son intervention) crée un liant indestructible entre les fragments du récit. L'impression de profondeur, de vie authentique, domine la narration et implique pleinement le lecteur conquis à l'idée de véridique.

Les comparaisons mêmes font appel, dans l'écriture de Camil, à des réalités ou des concepts que l'on ne peut pas exclure de son expérience personnelle. Très jeune encore, Camil vit les mots et les idées comme si c'était des faits palpables. Dans ses *Thèses et antithèses*, (p.151) une simple référence à son ancien professeur de philosophie de l'Université, P.P. Négoulescu, qui avait exercé sur lui une influence considérable, il est vrai, prend la forme enthousiaste suivante : « Ses exposés austères demeurent parmi les souvenirs les plus étrangement sensuels de mon expérience intellectuelle. J'éprouvais des sentiments de vertige, de vive inquiétude et d'admiration qu'éprouve probablement l'apprenti pilote lorsqu'il est, pendant ses dernières leçons, emmené par son maître à de hautes altitudes, au rythme de jeux d'ailes et de culbutes acrobatiques, dans des glissades et des redressements vertigineux. »

Les inconditionnels du comparatisme trouveront là un nouveau terrain d'entente pour les deux écrivains, celui de l'aviation ! Car au-delà d'une simple comparaison qui prend l'un de ses termes dans le domaine de l'aviation, reste le choix que l'auteur roumain opère à l'intérieur du même domaine pour faire disparaître son attachant personnage, Fred. En effet, l'auteur de *Madame T.* apprend, comme tout le monde, par les journaux, pourquoi son ami et personnage, si ponctuel d'habitude, ne viendra pas, le soir, au rendez-vous fixé pour débattre de ce qu'il avait écrit, sur les instances de l'écrivain.

« L'automne qui se prolongeait était encore beau mais il y avait ce jour là une lumière jaunâtre, brumeuse et un ciel effiloché et bas qui ne laissait pas monter les fumées ni l'odeur d'essence des voitures. Il ne faisait pas froid... à peine un peu humide. A la hauteur du boulevard de la Reine Maria, plein de vacarme et de véhicules de toutes sortes, les vendeurs de journaux criaient une édition spéciale... Malgré l'abus que certains petits journaux en ont pu faire, lorsqu'un des grands quotidiens d'information sort une édition spéciale, on ne peut réprimer un frisson, comme à l'annonce d'un événement d'une dynamique parfois incalculable dont la continuité de la vie et la volonté sont effleurées comme par de grandes ailes invisibles. Quelques lignes seulement, en lettres grosses comme des noix sombres dont l'encre vous collait aux doigts. »
(M.T./p.366)

Après l'annonce complète de l'accident d'avion dans lequel s'est tué Fred Vasilescu, annonce reprise à la lettre près, l'auteur s'emploie à nous expliquer tout le programme (entraînement, record à battre, etc.) que Fred a entrepris, les échos de sa disparition dans la presse, l'enterrement, le tout accompagné de remarques qui donne une impression de

formidable sincérité :

« L'idée brutale, âpre, que je ne reverrais plus Fred Vasilescou, tout le fer de l'univers dût-il se briser et dussent tous les soleils tomber, m'écrasait et m'épouvantait comme l'infini devenu sensible. Fred Vasilescou ne soupçonnait pas qu'il était lui-même – et en ce qu'il avait justement de meilleur – voué à être « censuré par la mort ». (p.366)

C'est bien l'auteur du livre qui s'exprime ici : « la censure » renvoie forcément à la métaphore du « lit de Procuste »- le titre roumain, mais est à mettre en rapport également avec l'acte d'écrire : « C'était comme si cette mort avait été repoussée jusqu'au moment de l'achèvement de ce moyen de se perpétuer »...(n.s.) L'explication de l'auteur plus que l'événementiel pourrait être interpréter à ce propos comme un « emprunt » proustien, voire comme une ressemblance : la mort de Bergotte (pas avant de revoir le pan du mur jaune...la fin du *Temps retrouvé* : prendre le temps de finir l'œuvre !). Le récit que laisse Fred c'est le fruit de son amour. Amour impossible pour madame T. – seule à avoir su réveiller en son partenaire les qualités nécessaires à l'écriture (savoir regarder, transfigurer l'objet) -et devenue, de ce faite, la génitrice, en égale mesure de ce « fruit » qu'est le récit de Fred. Au delà du « tragisme » du personnage, on serait tenté de voir dans ces mots une analogie avec la fin de l'auteur du *Temps perdu* dont on sait qu'il est mort pratiquement après avoir fini son cycle romanesque même s'il n'a plus eu le temps de le revoir...Une fièvre habite le personnage de Camil qui n'est pas étrangère à l'écrivain Marcel Proust, et qui était propre à l'écrivain roumain – d'après ceux qui l'ont connu. En miroir parallèle, Camil dit de Fred : «La frénésie avec laquelle il transposait dans ces pages ce qu'il y avait de communicable dans son existence, me faisait frémir... » (p.368)

Nul doute que l'écrivain roumain exploite quelques filon biographique. On ne peut pas s'empêcher de penser que l'auteur a été touché, par un événement semblable, ne serait-ce qu'à travers un ami proche, tout comme le lecteur de la *Recherche* ne peut s'empêcher de faire quelques connexions entre Proust et des épisodes racontés, lorsqu'il est au courant des quelques événements de sa biographie. Les éditeurs des œuvres complètes de l'écrivain roumain, dont il faut relever une fois de plus les mérites, ont donné, à la suite de sérieuses recherches, des témoignages d'écrivains qui ont connu Camil de près et quelques clés pour une interprétation optimale du roman. Nous les rapportons dans un souci de mise en valeur des jalons qui participent chez notre auteur du concept de véridique. Ainsi, d'après les annuaires de l'Aviation roumaine de la période 1920-1933, on découvre le nom de Camil Petrescu parmi les personnes qui ont assisté aux essais des nouveaux avions de fabrication française ainsi que le nom de George Valentin Bibesco qui, par ailleurs, a eu un terrible accident d'avion à Saïgon dont les journaux (« Le Progrès » compris) ont parlé. Par le biais de ces détails nous retrouvons l'épouse du prince, Marthe Bibesco, figure énigmatique qui aurait fait une telle impression sur l'auteur lorsqu'il l'a connue, qu'il avait accroché dans son bureau un portrait imaginaire de madame T. (rappelant les traits de la princesse), réalisé par G.M. Cantacuzino, l'architecte même qui avait supervisé les travaux de restructuration du palais des Bibesco à Mogosoia...

Mais Camil, à l'instar de son confrère français, n'a jamais voulu donner le moindre indice pour «l'identification » de ses personnages. Au contraire, (pour mieux nous

embrouiller ou par délicatesse) il fait semblant de donner des conseils d'écriture à madame T., qui doit passer, aux yeux du lecteur, pour une novice, alors que le « modèle » était un auteur à réputation déjà établie à l'époque. Ce qui nous paraît le plus extraordinaire – c'est le lien qui, à travers Marthe Bibesco, nous ramène à Marcel Proust. La princesse, femme d'une rare beauté et d'une intelligence appréciées, l'une comme l'autre, par les plus grands de ce monde (voir la liste de ses nombreux « admirateurs » dans l'impressionnante biographie que lui a dédiée G. De Diesbach), a connu Marcel Proust grâce à ses cousins par alliance, les Bibesco. Emmanuel avait été chargé de porter un des livres de Marthe -*Les Huit Paradis* - à Marcel qui lui répondra, à sa manière habituelle par « une de ces lettres excessives » citée par le biographe : « La tristesse de savoir que vous êtes partie pour longtemps est plus grande maintenant que je vous ai revue, que vous m'avez longuement parlé, que j'ai lu ce livre... » Lettre non moins flatteuse : « Vous êtes un écrivain parfait, Princesse, et ce n'est pas peu dire quand comme vous on entend par écrivain tant d'artistes unis, un écrivain, un parfumeur, un décorateur, un musicien, un sculpteur, un poète »... (*La Princesse Bibesco*, p.143). Dans le chapitre *Proust et ses modèles* de cet ouvrage, l'auteur mentionne également la fameuse rencontre au bal de *l'Intransigeant* qui permettra à Marthe Bibesco d'évoquer la figure lugubre de l'écrivain français (« Le corps perdu dans une pelisse trop vaste, il avait l'air d'être venu avec son cercueil », « ainsi vêtu, il jetait un froid comme un sorcier jette un sort ») dans son livre au titre prometteur : *Au bal avec Marcel Proust*. Nous arrêtons ici les confrontations au « biographique » qui ne sont justifiées qu'en tant que support à une certaine démonstration.

e) LE « JE » DES JEUX NARRATIFS

Depuis le *Contre Sainte-Beuve*, nous savons avec quelle véhémence Marcel Proust s'est élevé contre la critique biographique, car *un livre est le produit d'un*

« autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-même, en essayant de le récréer en nous que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces ». (C.S-B.p.222)

Il touchait ici à la dualité de l'artiste qu'il a exemplairement incarnée, il faut le souligner, mais dont il a été conscient. Il a réussi magistralement à substituer au moi social, frivole, le moi profond, de sorte que l'habitué des salons, le snob que Marcel fut dans sa jeunesse se transforma en un génial créateur, par cet effort, justement, qui - après le temps perdu à contempler la société, à travers des expériences multiples - a pu retrouver le temps de l'écriture, transformant le premier en matière romanesque, en Art.

Le Narrateur a toujours dissocié les deux **moi** composant son dédoublement : la personnalité sociale de l'artiste est différente du moi créateur, elle est même nuisible puisqu'elle empêche l'acte créateur ; la fameuse scène finale (à laquelle nous sommes obligés de nous référer souvent !) du *Temps retrouvé* (la réception chez la princesse de Guermantes), lorsque tout à la joie d'une illumination, consécutive à une nouvelle expérience de mémoire involontaire, au lieu de consigner ce qui vient de lui traverser l'esprit, ce qu'il vient de découvrir (« capitalissime » pour lui), le Narrateur doit y renoncer

pour des obligations mondaines :

« Étant résolu aujourd'hui à trouver la réponse, j'entrais dans l'hôtel de Guermantes, parce que nous faisons toujours passer avant la besogne intérieure que nous avons à faire, le rôle apparent que nous jouons et qui, ce jour-là, était celui d'un invité » (T.R., p.446)

Pourtant, il est tout aussi vrai que l'artiste a besoin de se mouvoir dans un monde qui, par sa riche collection de spécimens humains, permet à celui qui sait voir d'en tirer des observations fertiles et des significations profondes ; il faut savoir développer les clichés que la vie offre généreusement et en tirer la substance : « le génie, même le grand talent vient moins d'éléments intellectuels et d'affinement social supérieur à ceux d'autrui, que de la faculté de les transformer, de les transposer », souligne le Narrateur, dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. ... et deux phrases plus loin :

« de même, ceux qui produisent des œuvres géniales ne sont pas ceux qui vivent dans le milieu le plus délicat, qui ont la conversation la plus brillante, la culture la plus étendue, mais ceux qui ont eu le pouvoir, cessant brusquement de vivre pour eux-mêmes, de rendre leur personnalité pareille à un miroir, de telle sorte que leur vie (...) s'y reflète, le génie consiste dans le pouvoir réfléchissant et non dans la qualité intrinsèque du spectacle reflété », déclare la Narrateur (la Recherche, I., p 554-555).

Chez Camil Petrescu romancier, le problème de la dualité ne se pose pas dans les mêmes termes. Ses romans ne sont pas des autobiographies transfigurées, "romancées", cachées, etc. (comme il est permis de voir *A la recherche du temps perdu*). De manière latente quand ce n'est pas explicite, le "jeu" du Narrateur transparait tout au long de la *Recherche* et des commentateurs précis ont su le mettre en lumière (voir dans ce sens l'étude de Serge Gaubert intitulée *Le jeu de l'Alphabet in Recherche de Proust*, Ed. du Seuil, coll. Points, 1980.)

Les romans de Camil Petrescu ne peuvent être tout au plus que des récits romanesques élaborés à la lumière de l'expérience de l'auteur. Le jeu des pronoms "moi" et "je" est fonction des rôles que joue l'écrivain. Premièrement - il est le "je" de l'auteur du livre et se représente en intervenant en bas de page (du début jusqu'à la fin des récits de ses personnages; il est le même "je" de l'auteur (normal!) de l'épilogue de la fin du roman. Mais il est aussi le "je" des deux signataires-personnages: de madame T. comme de Fred Vasilescu. Et, bien évidemment le "je" du poète disparu dont certains vers ont été publiés sous la forme d'un cycle portant le titre *Poèmes de Ladima/ Din versurile lui Ladima* par Camil Petrescu. Il est par conséquent plus qu'évident qu'il nous invite ainsi à un jeu où nul n'est dupe. Sauf que s'il a bien établi les règles (du jeu) avec et à l'intention de ses personnages, il ne l'a pas fait très clairement avec nous, lecteur. Il va jusqu'à nous dire: ceux qui parlent sont les protagonistes de ce roman que j'ai choisis parce que...etc. Il se rend compte, très tard, qu'on peut le prendre à la lettre et il se dépêche de nous prévenir : attention, il s'agit d'une fiction! Sans pour autant venir carrément sur scène et prendre la place du romancier omniscient!

En note en bas de la page 220 de son roman, l'auteur nous présente l'article sur *La mauvaise circulation* écrit par Ladima, journaliste au « Siècle ». Or, les connaisseurs de Camil Petrescu savent que cet article avait été écrit par l'auteur et publié dans le journal

« Omul liber » (numéro 21-02-1930) !

Dans l'espace typographique de *Madame T.*, il n'apparaît en tant qu'auteur (à la manière « classique », car autrement il n'arrête pas d'intervenir en « doublure » dans les notes de bas de page, un peu à la manière du dramaturge et auteur de didascalies qui effrayaient les interprètes de ses pièces !), qu'à la fin du livre et, même à ce moment-là, il n'est qu'un témoin qui va porter le manuscrit de Fred à Madame T.! Il faut donc que nous refassions - tel Fred qui refait l'existence de Ladima ou le portrait de madame T.- avec des morceaux collés - la pensée de Camil. Ou la quintessence de ses *je*. Tout comme Marcel Proust qui a fait le choix du *je* en la personne du Narrateur pour s'exprimer tout au long de ses seize volumes, l'écrivain roumain s'est senti obligé d'utiliser la seule forme pronominale qui permet « de parler honnêtement ». George Călinescu, l'avait remarqué dès la publication de *Patul lui Procust* en identifiant dans Madame T., Fred, Ladima et l'auteur du livre « la tête multipliée du romancier » !

Il faut souligner que l'unité du livre est donnée par le *raccord stylistique*, dirions-nous, en empruntant la formule de J. Ricardou qui, analysant *La Recherche*, plus amplement, dans le chapitre "La métaphore d'un bout à l'autre", démontre que le texte de Proust *s'enroule selon un dispositif hélicoïdal : l'un à partir d'un raccord syntaxique; l'autre à partir d'un raccord métaphorique, un ensemble de similitudes diverses induisant la lecture à actualiser un rapprochement multiplement programmé (Nouveaux problèmes du roman, p.138).*

L'unité de style permet d'intégrer les « histoires » dans une narration que Todorov appellerait de l'*enchâssement*. Sauf que l'intention de l'auteur roumain a été moins de l'ordre de la structure formelle que narratologique, car il visait l'*introspection* : parler de soi en descendant dans l'âme d'un autre ou refaire les univers de vie de Fred et de Ladima en mettant beaucoup de *soi*. En reprenant l'analyse des personnages de Camil, nous constatons qu'ils passent beaucoup de temps à regarder, comme d'ailleurs le Narrateur - enfant ou adulte- selon sa formule, à « voir l'univers avec les yeux de cent autres »; des pages entières parlent dans *La Recherche* de la force du regard (celui d'Elstir donnant « l'impression de la mobilité, même fixe », la « suprême œillade de Charlus » ou le regard de Swann qui semble *capturer, emmener le corps et l'âme avec lui*. Pour ce genre de personnes, *voir c'est intégrer*, dans le sens premier de *intelligere* et, finalement, souffrir (même s'il y a des moments d'*émerveillement* ou de *surprise*, voir Picon, Fernandez, etc). Qu'il s'agisse d'une connaissance métaphysique permettant d'atteindre le général, la substance humaine ou d'une connaissance individuelle permettant d'acquérir des certitudes et d'asseoir les cadres d'un sentiment, le chemin parcouru semble avoir trouvé des obstacles analogues dans les deux oeuvres.

Parmi toutes les facultés, la vue est la plus développée par Camil. Irina Petras, auteur d'un petit livre sur C.P., publié en 1994, trouve là une explication selon la loi de la compensation, car l'écrivain roumain avait été privé de l'intégralité du sens de l'ouïe pendant la guerre. (Peu d'odeurs et de parfums, point de musique dans les romans de Camil !) Ainsi Fred a appris, grâce à la femme aimée à regarder, à voir:

"Est-ce que mes sens se sont aiguisés? Avant je ne voyais rien, comme lorsqu'on passe, en se promenant, à côté d'un arbre, sans même le voir, non qu'on soit distrait, mais pour la simple raison qu'il ne nous vient pas à l'idée qu'il

puisse y avoir quelque chose à voir dans un arbre On ne se pose même pas le problème. Mais lorsque notre compagnon s'arrête pour le regarder et que nous nous arrêtons aussi, nous découvrons alors d'innombrables faits et d'innombrables formes » (p.173)

Fred doit tout son *devenir spirituel* à cette femme qu'il sent dorénavant dans tout ce qui l'entoure :

« il subsiste quelque chose de son existence, immatérielle, comme dans chaque organe vibre, si insensiblement que ce soit, l'énergie de l'ensemble. Et rien ne peut plus être autrement, de même que la rivière ne peut remonter son cours. Surtout depuis ce terrible coup (qui m'a amené à lire tant de livres et à chercher tant d'explications), c'est à travers une loupe que je vois le monde (s.n.) aujourd'hui et tout imprégné de la pensée de l'existence de cette femme, de même que tous les objets baignent dans un vague vert lorsqu'on met des lunettes vertes. » (p.174)

Les héros de Camil se trouvent dans ce cas de figure qui les rapproche des personnages de la *Recherche* et, en dernière instance, du Narrateur. Par le biais de l'amour non accompli, l'amour source de souffrance, nous arrivons à un parallélisme presque parfait. Toutes les facettes de ce sentiment sont exposées chez nos deux auteurs. L'amour absolu, l'amour imaginé, désiré, possible. Impossible, ensuite puisque l'homme est trompé. Selon Proust, on le sait, l'amour ne peut pas offrir le bonheur ! Il n'offre qu'angoisse, jalousie et donc souffrance. (Le remarquable livre de Nicolas Grimaldi a disséqué à souhait le problème de la jalousie, élément essentiel de « l'imaginaire proustien », de l'amour). Pour Camil, également, il n'est que source de souffrance. Rarement d'exaltation, de joie : cet amour-là caractérise le couple de Madame T. et Fred (à certains moments). C'est un amour trop beau pour exister. Fred quitte la femme qu'il a aimée le plus dans sa vie pour une raison qui nous reste obscure même à la fin du roman. Fred Vasilescu donne une explication (« le cancer de ma vie ») qui n'en est pas une, car elle est trop vague. Il se sent "l'âme altérée par ce sentiment de l'irrévocable", et il n'est que le piéton de ce va-et-vient d'un jeu amoureux qui peut se révéler destructif, entre exaltation et désespoir profond: "le simple fait de la regarder était pour moi un plaisir, je l'examinais comme un tableau... C'est cette femme qui au début ne me semblait même pas belle qui m'a fait découvrir la beauté"(p.259) dit-il, un peu à la façon (contraire) de Swann, qui a été amoureux d'une femme qui n'était même pas « son style ». Mais l'héroïne de Camil continue d'envoûter Fred-le-narrateur même après la rupture:

"En de pareils instants, comme lorsqu'elle était habillée pour une soirée ou pour un bal, sa beauté avait quelque chose de surnaturel et de transfiguré et cela expliquait pourquoi tant d'hommes parlaient d'elle avec une sorte d'émotion..." (p.260)

Ce couple unique de "condamnés à la volupté", selon la propre formule de Fred, est un des couples romanesques les plus rares, fidèle image des deux protagonistes, héros exemplaires comme les voulait l'auteur. Les personnages des romans de l'écrivain roumain ont des gestes « forts » comme chez Dostoïevski, dont René Girard disait « les faits et gestes rassemblés par le narrateur dostoïevskien sont toujours ceux dont le lecteur a besoin pour parvenir à une connaissance pleine et entière de ce personnage. » (*Mensonge et vérité romanesque*, p.83)

Il y a dans *Madame T.* autant que dans *La dernière nuit d'amour* ... des pages admirables sur l'amour, qui ne perdent rien de leur fraîcheur, malgré les années et la récurrence du thème, général et pourtant unique – de par la façon de le dire. A l'image de ce monologue de Stefan Gheorghidiu, le héros de *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre*, tout au début de leur relation amoureuse:

« Je sentais que cette femme était à moi en un exemplaire unique ainsi que mon ego ou que ma mère, que nous nous étions rencontrés tous les deux dès le commencement du monde par-delà le devenir, et que nous allions disparaître aussi tous les deux, ensemble, un jour. »

Trompé, dans l'amour comme dans ses certitudes d'homme lucide, le héros fait, au bout de son expérience amoureuse, cette remarque qui n'est pas loin de rappeler, par son expressivité autant que par la force du constat d'échec, les remarques du Narrateur :

« Il arrive que des experts d'art découvrent, après plusieurs nettoyages sous le paysage banal d'un vieux tableau, une Madone peinte par un maître de la Renaissance. Par une douloureuse ironie, je découvrais, moi, petit à petit, derrière une Madone que je croyais authentique, l'original : un paysage et une tête étrangère et vulgaire. »

Situation que l'on peut mettre en parallèle avec celle de Swann qui est obligé de se rendre compte qu'il a partagé tant d'années avec une femme qui ne lui plaisait pas, « qui n'était pas son genre.» D'ailleurs Stefan - le philosophe marié à la blonde Ela - avoue que, étudiant, il était amoureux d'une camarade brune, car il n'aimait pas les blondes ! Dans les deux romans roumains, tout comme dans la *Recherche*, ce sont les femmes qui trompent (Ela ou Emilie : coïncidence d'initiales, à la manière des coïncidences phonétiques proustiennes relevées par S. Gaubert dans l'étude citée?)

Les analogies, comme nous le constatons, peuvent être de fond comme de forme. La nature *citadine* par excellence des romans de Camil, attire des thèmes spécifiques à la *vie moderne et mondaine* de ses héros. Ils fréquentent des lieux culturels spécifiques de la grande ville : théâtres, salles de conférences, rédactions de journaux, expositions. Les lecteurs de Proust auront remarqué la référence à la peinture, plus précise encore dans *Madame T.* où Ladima écrit une fois à Emilie que la veille il l'avait beaucoup admirée car sa tête lui rappelait celle de Lavinia, fille du Titien portant un plat rempli de fruits. Swann ne se trompait-il pas lui-même (ne s'autosuggestionnait-il pas) en élevant Odette au rang d'une figure de Botticelli ? Ou était-ce une façon de se "blanchir" de la faute d'aimer une femme si vulgaire?

On trouve souvent dans *Madame T.* - roman moderne traversé par des personnages frottés d'art - des allusions à la peinture : sur les murs tout nus de la chambre de madame T. il y a, en face du lit, un seul tableau, « Les coquelicots » de Luchian, (1858-1916, peintre roumain de grande valeur, très apprécié même en dehors de son pays) d'un rouge ardent contrastant avec le blanc des murs, choix raffiné et affirmation du goût de l'héroïne, transposition stylistique, par le contraste des couleurs (le blanc, symbole de pureté absolue, le rouge de passion totale) du concentré de la personnalité de madame T. Ailleurs, Fred n'accorde à la vulgaire Emilie que l'attrait de la robustesse d'une Vénus de Rubens (p. 85).

Dans les deux univers romanesques, les héros se laissent aller avec une évidente

volupté aux comparaisons picturales : rappelons-nous la scène où la figure d'Odette, regardant une gravure apportée par Swann, frappe ce dernier par sa ressemblance avec la figure de Zéphora « la fille de Jéthro, qu'on voit dans une fresque de la chapelle Sixtine. » (*ibidem*, p.222). Ladima, lui, trouvait la destinataire de ses lettres semblable à un modèle du Titien.

Fred avoue également que l'attrait d'Emilie est explicable – pour lui tout au moins – par les associations picturales :

« Emilie a pour la peinture, elle qui ressemble, sans le savoir, aux robustes modèles des modernistes, le mépris d'un cuisinier pour la pâtisserie. Je crois même que si je suis venu chez elle et que si j'y viens encore c'est sous l'effet de je ne sais quelle espèce de curiosité que provoque en moi son excitante ressemblance avec les nus pleins et altiers de certains peintres qu'un collègue du Quai d'Orsay me menait voir dans les expositions à scandale des nouveaux peintres. Je pense surtout à Picasso et à Favory. » (M.T., p.92)

Relevons, outre les références à la peinture, la mention (anodine, à première vue) de ce collègue du Quai d'Orsay qui peut renvoyer à Proust ou au personnage de Swann. Si Fred est l'alter-ego de l'écrivain, le collègue de ce dernier ne peut être qu'un écrivain du pays où se trouve le quai d'Orsay ! En poussant, on peut établir des analogies séduisantes entre les couples Swann-Odette et Ladima-Emilie et leur rituel amoureux. Une allusion florale comme « faire catleya » peut soutenir la mise en rapport avec la formule que Fred et Madame T. sont seuls à connaître : « Mais qui est-ce qui aime ici ? » L'emploi de ces formules dans un registre intime (et, forcément, restrictif), a pour les protagonistes une valeur de clé ouvrant un univers exclusif, connu uniquement d'eux. Quelque chose comme la sonate de Vinteuil, cet « hymne national (de leur amour ») des personnages proustiens mais inexistant chez Camil Petrescu. Chez lui, le sens tactile occupe exclusivement l'observation ; il ne reste plus de place pour les odeurs ou la musique, éléments constitutifs de la sensibilité proustienne. Si Camil est resté indifférent à la leçon musicale et olfactive du Narrateur, il a retenu, par contre, le rôle majeur que M. Proust a accordé *au regard* et à la peinture en particulier.

Il y a chez Camil Petrescu tout comme chez Marcel Proust des couples mal assortis tel celui de Saint-Loup et Rachel qui rappellent le couple roumain Ladima - Émilie par le malentendu des sentiments croisés : l'amour fort, absolu de l'homme en opposition avec l'amour intéressé, calculé de la femme vulgaire, cas de figure classique d'ailleurs ! Ou bien celui qui occupe tout le *Côté de chez Swann* et la relation qui lie Fred à Émilie : Swann cherche le plaisir charnel auprès d'Odette tout comme Fred Vasilescu le cherche cet après-midi de mois d'août, auprès d'Émilie, alors que, par l'intelligence et la sensibilité, il serait mieux assorti à Madame T.

« Swann, lui, ne cherchait pas à trouver jolies les femmes avec qui il passait son temps, mais à passer son temps avec les femmes qu'il avait d'abord trouvées jolies. Et c'était souvent des femmes de beauté assez vulgaire, car les qualités physiques qu'il cherchait sans s'en rendre compte étaient en complète opposition avec celles qui lui rendaient admirables les femmes sculptées ou peintes par les maîtres qu'il préférait. La profondeur, la mélancolie d'expression, glaçaient ses sens, que suffisait au contraire à éveiller une chair saine, plantureuse et rose. » (A la Recherche, I, p.192)

Camil a-t-il pris à la lettre cette explication lorsqu'il prête au personnage de Fred Vasilescu l'impossibilité de s'épanouir dans l'amour pour madame T. alors qu'il reste maître de la rusée Emilie ?

Madame T. est, de l'avis de l'écrasante majorité des commentateurs de l'œuvre de C.P., le personnage féminin le plus accompli de la littérature roumaine. Elle possède tous les atouts de la beauté féminine illuminés par une vie spirituelle exceptionnelle. Beaucoup de critiques ont tâché de comprendre pourquoi l'homme qui a eu le bonheur de l'aimer et d'en être aimé la quitte. Et ils se sont essayés à des explications aussi multiples que séduisantes. Signalons que le seul qui tourne cet aspect en dérision est le très jeune Eugène Ionesco d'ailleurs (et le dramaturge inoubliable d'après !) Le reproche majeur du critique de l'époque (et dramaturge de toujours !) se porte sur cette idée de "mystère" que l'écrivain roumain aurait voulu entretenir. Il faut dire que la chronique incriminée est « l'œuvre d'un adolescent en colère » comme le reconnaissait son auteur, des années plus tard, lorsqu'il était devenu Ionesco ! [Nous n'avons ni la place ni le temps de l'analyser ici, mais nous recommandons la savoureuse lecture du livre *Non* d'E. Ionesco, paru en traduction chez Gallimard, en 1986, avec une préface de l'universitaire roumain, Eugen Simion]. Or, il faut voir là une concession au romanesque pour mieux faire passer l'innovante technique narrative mise au service d'une oeuvre écrite – apparemment - par ses propres personnages. Nous pouvons aussi interpréter ce "mystère" comme un refus d'explication délibéré. Si l'on ne prenait en considération que *La Nouvelle structure...* on identifierait vite dans cette impossibilité de pénétrer la vérité le caractère subjectif de la connaissance.

Dans l'optique de Camil Petrescu essayiste, procédant de Husserl mais aussi de Bergson, la connaissance est possible, elle est de nature psychologique et, donc, subjective, le sujet réfléchissant étant le "moi" seul. Le mystère de Fred Vasilescu lui appartient, lui seul le connaît, il a failli le dévoiler (faire connaître sa vérité) au seul homme qui en valait la peine: Ladima. Nous, lecteurs, étrangers à cette vérité, nous ne pouvons pas accéder à son essence et l'auteur non plus; car il n'est plus l'auteur omniscient, il n'est pas le créateur de Fred V. qu'il ne fait que pousser en scène. Voilà la leçon de Camil Petrescu.

4. AUTANT DE LUCIDITE, AUTANT DE DRAME

"*Autant de lucidité, autant de passion, donc de drame* ", (*Addenda au faux traité*, in *Teatru*, III, Editions :Fundatia pentru literaturà si artà, 1947, pp. 513-516) formule chère à Camil - dont tous les lettrés roumains se sont emparés comme on l'a fait de la madeleine proustienne- est le principe qui semble régir l'univers de sa création.

Le personnage « supérieur » (par culture, par sensibilité) se trouve souvent en position d'être inadapté au milieu social ou tout simplement à des situations concrètes: tel est le cas de Ladima le poète sensible et journaliste intègre, à l'âme délicate, qui ne réussit ni sa vie sociale ni sa vie sentimentale par trop de pureté. C'est un *idéaliste* se nourrissant de rêves en tous domaines (social, amoureux, intellectuel). Véritablement sincère, Ladima, est coupable de trop se laisser aller à imaginer la vie bien plus belle qu'elle ne l'est. Poète, chez lui, le rêve est une ambiance naturelle. Lorsqu'il quitte le rêve

pour devenir un lucide, sa lucidité le perdra... Chez madame T., la sensibilité est présente dans tous ses faits et gestes : elle est signe d'intelligence, de grande capacité d'approfondir les significations. Une femme lucide et sensible mais non pas sentimentale. Sa souffrance est consécutive à la connaissance des faits ; lucide, elle est condamnée au drame. Fred, qui l'a le mieux connue, fait le résumé de sa personnalité authentique, lors de l'épisode du vernissage (p. 201-205) ; lui-même, considéré par ses amis comme un dandy, un type superficiel puisque riche et de bonne famille, mondain, amateur de voitures et d'aviation, homme à femmes, est prêt à souffrir pour les « riens » de la vie, ses aveux de timide incurable, chaque fois qu'il se trouve face à des personnes qu'il admire (p. 47) le démontrent. L'auteur a su lire en lui « loyauté et délicatesse » et trouve que sa personne vit « de sincérité ». Lorsque, en narrateur, il découvre, la vie de supplices qu'a endurée Ladima, l'amour malheureux et la fin tragique qui en découle, en lisant les lettres que le poète avait envoyées à l'ingrate Émilie, Fred Vasilescu en souffre « comme un chien blessé ». Comparaison qui, d'une étonnante banalité à première vue, et par-là même d'une force saisissante, extraordinaire, en parfaite corrélation avec les "conseils" techniques donnés par l'écrivain à son personnage-narrateur. Fred est-t-il un idéal dans lequel l'auteur s'est projeté ? Il semble, en tous cas, faire fonction de « doublure », comme dans le théâtre, à la manière dont Proust se sert du Narrateur pour faire passer ses idées.

Le choix des personnages n'est pas un acte anodin. Fred et Madame T., sont des êtres d'exception que seul l'auteur du livre est capable de pressentir par des signes qui échappent au sens commun. Ainsi, de Madame T. :

« Plus tard, après de longues conversations, l'après-midi, entre trois et cinq, dans son refuge aux meubles de formes géométriques et vernis de l' « Art Décoratif », j'ai eu très souvent le sentiment que le refus de s'extérioriser, chez cette femme qui, à ses heures de loisir, préférait lire ou « vivre », tout simplement, et très paisiblement d'ailleurs, pour elle-même, faisait se perdre tout un univers d'expérience et de beauté que son ineffable délibéré rendait inutile. » (n.s.)

L'auteur de la note du bas de page et l'ami de cette femme qui est, au moment de notre lecture, déjà son héroïne, insiste : « seuls doivent écrire ceux qui ont quelque chose à dire » en espérant flatter peut-être l'intelligence de cette femme. Mais il n'obtiendra pas grand chose d'elle :

« Ni la manière brutale dont j'ai publié plus tard, avec quelques retouches, et à son insu, sans son autorisation, dans une revue à faible tirage, ces lettres qui n'étaient destinées qu'à moi seul et que j'avais reçues quelques mois plus tôt, ni la bienveillance dont certains critiques ont fait preuve à leur égard, ne l'ont fléchi. Son horreur de l'exhibitionnisme, même psychologique, avait été la plus forte » (M.T., p.14).

Une fois de plus, le lecteur du roman est renvoyé à l'extériorité du livre : l'écrivain avait bien publié en trois numéros successifs dans la revue « La Cité littéraire » les lettres signées par une mystérieuse « Madame T. » et qui avaient soulevé l'enthousiasme des critiques, à commencer par Lovinescu ! Mais au moment de la lecture, elles sont devenues les pages d'un livre et les épisodes d'un roman !

Dans les quelques trente pages qui représentent les trois lettres que madame T. aura écrites pour notre romancier, elle sera d'une parfaite sincérité, malgré son évidente

horreur de s'exhiber, puisqu'elle racontera son amour malheureux pour X, ainsi que les concessions sans apparente justification faites à D., ce personnage aux traits peu flatteurs, ancien camarade d'école et qui l'a aimée désespérément. Maria T. Mănescu que l'on appelait T. tout simplement pour la différencier d'une autre camarade qui portait le même nom, à une initiale près, celle du père (et qui s'interpose entre le prénom et le nom, selon une habitude roumaine), mariée, ensuite divorcée, avait toujours été poursuivie par l'assiduité de D. auquel elle ne reconnaissait qu'un seul geste délicat : ce bouquet de violettes offert par l'intermédiaire d'un commis, geste somme toute banal mais d'une extrême importance pour madame T. parce qu'il arrive à un moment « de crise ». Et c'est en racontant cet épisode que l'héroïne dévoile toute la tragédie de son amour pour X, que nous identifierons par la suite dans la personne de Fred Vasilescu, dont l'auteur dit :

« Je l'ai pressé plusieurs fois d'écrire, non seulement parce que sa conversation donnait cette impression unique d'authenticité, mais aussi parce que tout ce que je savais de sa vie, de ses relations, de ce qui faisait de lui un véritable représentant de la société roumaine d'aujourd'hui, me donnait le sentiment qu'il pourrait révéler des choses d'un intérêt documentaire peu banal » (p.39)

Relevons ici le terme d'*authenticité* en toutes lettres qui sert de support à toute analyse de l'œuvre camil-petrescienne, à côté de « véritable » « révéler des choses », « intérêt documentaire » (la définition complète figure in *Teze si antiteze*, p.176). La réaction de Fred, on la croirait calquée sur celle de Madame T. : ce n'est pas pour rien qu'ils sont les deux « acteurs » de cet amour aussi impossible qu'idéal ! Au premier refus catégorique, l'auteur oppose un intérêt d'écrivain qui finira par convaincre Fred :

« J'ai fait sur lui l'essai d'un moyen de pression qui ne rate presque jamais avec le profane.

Ca pourrait me donner envie de l'écrire ce roman, puisque tu trouves que c'est si intéressant »...

« Si tu veux vraiment m'être utile, raconte-moi tout par écrit. Et ce qui m'intéresserait, plus que l'affaire elle-même, qui ne peut pas être plus extraordinaire qu'une guerre, quoi que tu en dises, ce serait les détails, le cadre, l'atmosphère, la matière première de toute histoire... Après, moi, je transformerai tout ça en un roman (et je mentais en lui disant ça car je n'ai vraiment pas l'intention d'écrire un roman.) »

Dans une lecture au deuxième degré, on pourrait lire dans les mots que nous venons de souligner une autre allusion à Proust qui déclarait à qui voulait l'entendre que la *Recherche du temps perdu* n'était pas un roman !

C'est, (à en croire l'auteur de ces lignes), Fred lui-même qui a tout déclenché lorsqu'il aperçoit, un jour, dans la rue, une femme qui n'est autre que l'actrice avec laquelle il a passé cet après-midi de mois d'août inoubliable :

« Il est devenu livide. - Tu la vois celle-là, cette femme en robe rouge ? Et il s'est retourné. J'ai fait aussitôt de même. J'ai haussé les épaules, avec l'air de ne pas comprendre, mais je ne lui ai pas dit que je la connaissais, dans l'espoir d'obtenir un secret dont je n'aurais peut-être pas eu la confiance autrement. - Non, pourquoi ? Il est resté songeur, troublé, et, dans l'agitation du souvenir, il ne m'a

pas répondu lorsque j'ai répété ma question... »

(La scène n'est pas loin de celle où quelqu'un montre dans la rue la silhouette d'Odette au Narrateur en guise de préambule à ses confidences, en ajoutant un détail historique, la mort de Mac Mahon, pour rendre l'aveu plus véridique.)

Du point de vue du jeu avec les personnes verbales, dans le cadre d'une technique narrative « entre miroirs parallèles », cette scène est à analyser de près et peut comporter des résultats gratifiants ; dans un ouvrage sur le *Langage artistique roumain au XXe siècle*, Mihaela Mancas parle d'un « parallélisme narratif » qui est visible du point de vue graphique (le texte de Fred est commenté par la note de l'auteur) autant que du point de vue narratif, puisque nous lisons deux « textes » ; une liste des formes verbales dressée pour chaque plan narratif vient souligner le parallélisme annoncé.

Le récit de cet après-midi du mois d'août est un autre « dossier d'existences » qui va s'étoffer sous l'œil du lecteur, à mesure que Fred, nu, dans le lit d'Emilie, refait mentalement toute l'existence malheureuse du poète Ladima, journaliste intègre et amoureux impénitent d'une demi-mondaine qu'il croit une créature angélique. La *nudité* du narrateur peut renvoyer à l'idée d'état *originel*, dans la sphère de l'authentique. Emilie, actrice médiocre qui essaie d'obtenir des rôles au moyen de ses charmes, qui couche avec tout le monde, oppose, par calcul, une résistance trompeuse à Ladima. La naïveté de celui-ci, qui n'a d'égal que sa probité, le fait longtemps croire désespérément à un amour qu'il s'est inventé; le jour où il comprendra toute la vérité (moment où le héros se montre en *lucide*) il mettra fin à sa vie. Fred commente mentalement, après avoir eu un *soupçon dérisoire* :

« c'est probablement à cause d'elle que Ladima s'est suicidé, à cause de cette femme dénuée de tout mystère intérieur sur laquelle il avait projeté toute son imagination comme sur une toile blanche. » (M.T.p. 322)

L'après-midi torride s'achève sur un air quelque peu dramatique si le geste de Fred n'était commandé par la conscience d'un *lucide*.

« Après avoir ramassé les lettres sans se presser, Emilie leur a remis leur ruban rose en croix avec la photographie par-dessus, comme une étiquette sur un paquet de biscuits; elle les a rangées dans la boîte et elle a mis la boîte dans la commode, dans le tiroir du bas. C'est là que je prends ce paquet lorsqu'elle va, sur ma prière, dire à Valérie de s'habiller. Puis, je le fourre dans la poche arrière de mon pantalon, la seule que l'on puisse dissimuler. » (p.330)

Il y a là quelque chose du roman policier: le vol des lettres de Ladima, pour qu'au moins, dans sa mort, l'image du poète ne soit plus salie par Emilie qui offre à ses visiteurs payants cet amusement supplémentaire, pendant vulgaire de la souffrance atroce d'une intelligence et d'une sensibilité hors du commun.

De même nature semble la recherche que Fred entreprend dès le lendemain à travers journaux et témoignages sur la fin tragique de Ladima. (Ce sera, d'ailleurs, la matière du premier épilogue). Du roman policier pourrait tenir aussi l'artifice auquel Ladima a recours pour faire croire qu'il s'est suicidé, non pour la vulgaire actrice, mais pour Madame T. : il a glissé dans la poche de sa veste, avant le geste fatal, une lettre adressée à cette femme admirable, tout comme il a essayé de faire croire, par la somme qu'il avait empruntée auparavant à un ami, pour qu'on la retrouve sur lui ensuite, que ce

n'est pas à cause des difficultés matérielles – ajoutées à celle du cœur - qu'il s'est supprimé. Le personnage de Ladima a fait couler beaucoup d'encre au sein d'une certaine critique obligée d'intégrer les préceptes de l'idéologie communiste. Ainsi, le plus avisé des commentateurs de Camil (à qui il faut reconnaître une remarquable recherche qui a pris corps dans une somme critique intitulée, tout simplement, *L'œuvre de Camil Petrescu*) déclare que Fred, en détective, « découvre que c'est la société qui est plus que coupable » de la tragédie de Ladima. « Fred Vasilescu appelle à la barre en même temps que ses souvenirs sur celui-ci [Ladima], la société entière avec ses compartiments les plus importants, la presse, le théâtre, la justice, la vie politique, etc. Ladima est situé au milieu de la scène et autour de lui se joue toute la comédie de la vie bourgeoise » (*Opera lui C. P./L'œuvre de C.P.*, p.200).

En ce rôle de détective privé, Fred mène l'enquête le lendemain suivant la soustraction des lettres de chez Emilie : c'est la matière du premier épilogue. Il passe au peigne fin les revues et les journaux de la semaine pendant laquelle Ladima est mort et qui parlent du poète disparu comme d'un génie. Tantôt sur un ton de pudeur, tantôt sur un ton dithyrambique ou sentimental : « Un des plus grands poètes de notre époque...nourri de fiel et de dégoût pour ses contemporains ; il a porté en silence le canon froid sur son cœur brûlant et hébété et il l'a apaisé en le faisant éclater. Bonne nuit, poète honnête et insensé. » (Il est amusant de remarquer ici comment l'écrivain se plaît à caricaturer le style journalistique, lui qui a gagné souvent sa vie en écrivant des articles pour nombreux journaux et revues fondés par lui ou par d'autres. On pourrait encore y voir un clin d'œil à Proust en fonction de pasticheur.)

A la recherche de certitudes, Fred était allé voir en premier le procureur qui s'est occupé du « cas G.D. Ladima » et dont le narrateur nous dit : « j'ai d'ailleurs compris qu'il était poète lui aussi, mais que, plus prudent que Ladima, il avait également fait des études de droit » (M.T.,p.334) Selon la version de ce dernier, Ladima se serait suicidé à cause d'une femme, une femme intelligente, belle et qui tient un magasin de meubles (dans laquelle Fred reconnaît immédiatement son âme sœur, Madame T.) Le stratagème de Ladima (la lettre pour Madame T.) avait réussi ! Par la suite de son investigation, Fred rencontre également l'ami de Ladima, Cibànoïou, grâce auquel il complète le « dossier » du poète disparu. Il apprend que Ladima a eu, effectivement, la révélation de la véritable nature d'Emilie, a essuyé ensuite les moqueries d'un ami cynique (Bulgàran) et a été ébranlé dans sa confiance en l'Art son ultime planche de salut.

Autant de coups qui sont imputables à la société en tant que pluralité d'individus détestables, dont l'émanation est indépendante de l'idéologie. Car des femmes qui trompent et des hommes qui mentent ou qui exploitent la souffrance – ce qui est une autre manière de tromper - on peut en rencontrer dans tous les pays et à toutes les époques. Le cynisme, l'envie, les désillusions, tout comme l'amour, la générosité, la recherche de l'idéal sont un ensemble de réalités propres à n'importe quelle forme sociale, et pas seulement à celle qui fait l'objet de la prose de Camil Petrescu. Mais ce serait là un sujet d'étude sociologique et telle n'est pas notre ambition ici. Camil, qui proposait *la noocratie* (le pouvoir aux intellectuels !) n'aurait convaincu aucun idéologue communiste de son pays! Il est vrai qu'il fut, surtout dans sa jeunesse, un écrivain engagé, notamment comme journaliste, suscitant des polémiques sur les sujets les plus

variés ; Ladima, l'intransigeant reporter du journal *Le Siècle* possède beaucoup des traits de son auteur. D'ailleurs le post-scriptum de Fred, porte-parole de l'écrivain, à la fin de cet épilogue, juge la société non pas sur des critères idéologiques, mais de morale générale :

« G.D.L. entre-t-il, lui aussi, dans une de ces catégories d'êtres apparemment accomplis mais affectés d'un moins ou d'un plus qui leur rend la vie impossible ? Je veux dire par-là : le talent ou l'intransigeance morale ont-ils quelque chose des excroissances ridicules et dangereuses d'un Rhynchophore, d'un Macroptalmes ou d'un Sophonyphore ? Le poète serait-il en vérité un spécimen voué à être fatalement et durement censuré par la mort ? » (p.351)

5. ASSUMER L'ART

Le poète Ladima, dans sa posture d'artiste a reconnu son erreur : avoir aimé une femme médiocre équivaut à oublier la suprématie de l'esprit, donc de l'art sur la vie et sa banalité. D'Emilie, Ladima avait dit, à son ami, vers la fin du livre qui est la fin de sa propre vie: « en deux ans elle a fait tarir toutes mes capacités spirituelles. Tout est broyé et brisé en moi. Si ce n'était de ma foi en l'art... » (n.s.), seule raison pour continuer à vivre et que le féroce Bulgàran se charge de détruire par ces sentences cyniques: « L'art est une vanité comme une autre. Vanité des vanités, tout est vanité. Nous ne faisons que repousser une échéance ».

Nous avons souligné *la foi dans l'art*, élément existentiel pour le poète Ladima, comme pour son auteur, pour l'écrivain en général et pour le Narrateur proustien tout spécialement. On sait combien tout fut transformé chez lui en Art :

« on peut presque dire que les œuvres, comme dans les puits artésiens, montent d'autant plus haut que la souffrance a plus profondément creusé le cœur » (TR, p.908).

La souffrance apparaît alors comme exigence et condition suprêmes de vie parce qu'elle alimente l'effort de création en permettant à l'œuvre de s'accomplir et de s'opposer au temps fugitif, au temps « perdu », à celui qui détruit les êtres, compagnon de la mort que le Narrateur reconnaît craindre : « non pas pour moi, mais pour mon livre, à l'éclosion duquel était, au moins pendant quelque temps, indispensable cette vie que tant de dangers menaçaient. » Et reprenant le vers de V. Hugo : *Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*, le Narrateur avoue :

« Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourons en épuisant toutes les souffrances, pour que pousse l'herbe non de l'oubli mais de la vie éternelle, l'herbe drue des œuvres fécondes... » (TR,p.1038)

L'épilogue de Fred avait donné l'occasion à Fred-le narrateur de se lancer dans une leçon de criminologie qui n'est qu'un plaidoyer pour la cause des hommes qui souffrent :

« Ce qui pourrait paraître à certains d'une grotesque absurdité, à savoir qu'un homme comme Ladima ait pu se suicider à cause d'une femme aussi vulgaire qu'Emilie, me semblait, à moi, assez explicable...Je ne saurais dire pourquoi...Il n'est pas douteux que les femmes supérieures font beaucoup plus souffrir, beaucoup plus profondément et sous des formes qui relèvent d'un sadisme

psychologique destructeur... »

Sur un ton qui se rapproche beaucoup de celui du Narrateur du *Temps perdu* et notamment celui que G. Ibràileanu aurait appelé « moraliste », Fred continue sa « dissertation » morale sur les faits divers convertis en « drames » et qui proviennent tous, « des faubourgs de l'âme » :

« Ces femmes sont pour la plupart d'anciennes prostituées, des aventurières de fiacre à un seul cheval. La vérité, c'est que la souffrance causée par une femme d'intelligence supérieure, délicate, sensible, aussi capricieuse qu'elle puisse l'être, est comme une longue maladie, faite de longues rémissions passagères, de certaines voluptés dans la douleur, accompagnées d'un approfondissement personnel et de l'illumination d'un monde extérieur jusque-là insoupçonné, de ces maladies dont un écrivain (que j'ai lu quelque part) disait qu'elles développent l'intelligence (n.s.). Mais s'il est vrai que la souffrance causée par une femme « bien » ressemble à la tuberculose, il y a dans la souffrance due à une femme vulgaire quelque chose de la cuisante exaspération d'une furonculose ou d'une maladie honteuse. Elle est intolérable... » (M.T. p.332)

Nous aurons remarqué la petite parenthèse, véritable clin d'œil aux notations proustiennes sur le sujet ! Au delà de sa valeur axiologique, le procédé répond à une stratégie narrative dont la raison principale est le jeu avec le lecteur. L'allusion est fine, le mot est lâché au détour d'une observation générale sans aucun indice révélateur. Camil Petrescu fait ainsi une nette distinction entre théorie et pratique, entre le projet esthétique sa mise en application. On a vu par ailleurs qu'il ne se gêne pas à donner en pâture des noms réels ou à emprunter des traits de personnes de son entourage (les critiques roumains disaient que dans Ladima toute l'intelligentsia bucarestoise avait reconnu un des poètes « maudits » contemporain à l'auteur). Le lecteur attentif identifiera dans ces mots un élément de l'échafaudage méta- littéraire et une affirmation des choix au cas où il y aurait encore des doutes...

Les phrases suivantes semblent écrites pour expliquer en particulier l'attitude de Madame T. - sans la nommer- mais que le lecteur a reconnue dans la femme supérieure, selon la formule de Fred :

« Une femme supérieure « connaît » la douleur qu'elle provoque, elle est inflexible dans la cruauté de son refus lorsqu'elle le juge nécessaire, mais elle ne fait rien de vulgaire, elle ne se livre à aucune des triviales exhibitions de comédies pour coiffeurs... Il est vrai que, très souvent, le désir de consoler sans s'engager lui fait compliquer les choses et approfondir les plaies, mais elle met en tout cela une étrange noblesse qui rend sa victime plus reconnaissante encore de lui faire découvrir de nouveaux poisons »...(MT, p.333)

Ce sont des réflexions qui renvoient à celle émises par le Narrateur sur la souffrance provoquée par la femme aimée et la petite allusion de Fred – et implicitement de Camil Petrescu - dans le passage cité n'est vraiment pas anodine. Il faut admettre qu'elle est proportionnelle au roman... et au bon sens de l'admirateur de Marcel Proust. Chez l'écrivain français, la matière que constitue l'étude de la souffrance que provoque l'amour, c'est en nombre de volumes qu'il faut la compter et non de pages, car plusieurs volumes d'*A la recherche* parlent de l'amour malheureux du Narrateur pour Gilberte, de l'amour pour Albertine devenue *la Prisonnière* et *la Fugitive* ou de celui, (tout aussi incongru que

celui de Ladima pour Emilie), de Swann pour Odette, de Robert de Saint-Loup pour Rachel, etc.

On pourrait se risquer à dire que les récits du romancier roumain se concentrent sur des personnages-reflets des erreurs...qui sont la vie.

« Pour tourner l'erreur en vérité, il faut changer le mode de représentation, passer de la vie soumise à une perpétuelle erreur à la vie enfin éclaircie, à la « vraie vie ». D'une forme de représentation à l'autre, de celles où nous nous perdons à celles qui nous éclairent, de la vie vécue à la vie telle que l'Art la représente » (Serge Gaubert : « *Cette erreur qui est la vie* » *Proust et la représentation*, PUL, 2000,p.15)

Les deux écrivains se retrouvent dans le besoin profond qu'ils éprouvent d'analyser l'amour et les sentiments : ceux du Narrateur jaloux d'Albertine ou de Swann jaloux d'Odette, ceux de Madame T. et Fred, de Ladima pour Emilie tout comme ceux de Stefan Gheorghidiu mis en question par le comportement d'Ela, sa femme. L'analyse procède de la nécessité de savoir, d'avoir des certitudes, la certitude étant le miel des gens lucides. Cette faculté augmente la volupté réelle, explique Stefan : *tout comme la douleur du mal de dents est ravivée par l'attention*. Les héros de Camil sont lucides et passionnés à la fois, caractères qui ne s'excluent pas l'un l'autre. Par leurs traits, les personnages de Camil sont proches de ceux de Marcel Proust, le Narrateur étant lui-même un passionné lucide, un amant qui, sachant qu'il a été trompé, ne recule devant rien qui puisse lui dévoiler la vérité sur les « aventures » d'Albertine. La souffrance (ancienne) de Marcel permet au Narrateur (à présent plus détaché) les commentaires d'un amoureux assagié, lucide. Refroidi ?

« Il est curieux qu'un premier amour, si, par la fragilité qu'il laisse à notre cœur, il fraye la voie aux amours suivantes, ne nous donne pas du moins, par l'identité même des symptômes et des souffrances, le moyen de le guérir ».

Et sur la même page - les savoureuses généralités d'un sage (apparemment) aguerri par les expériences et par le temps (ce dont on ne peut point dire des protagonistes de Camil Petrescu):

« On donne sa fortune, sa vie, pour un être, et pourtant cet être, on sait bien qu'à dix ans d'intervalle, plus tôt ou plus tard, on lui refuserait cette fortune, on préférerait garder sa vie. Car alors l'être serait détaché de nous, seul, c'est-à-dire nul. Ce qui nous attache aux êtres, ce sont ces mille racines, ces fils innombrables que sont les souvenirs de la soirée de la veille, les espérances de la matinée du lendemain ; c'est cette trame continue d'habitudes dont nous ne pouvons pas nous dégager. » (L.P., p.97)

Stefan faisait une constatation similaire dans *La Dernière nuit d'amour...* mettant son amour pour Ela sur le compte de l'habitude. On pourrait puiser dans ces quelques phrases de Proust (et ailleurs...) *une autre explication* pour l'attitude de Fred qui fuit l'amour de Madame T., femme extraordinaire dont les hommes ne parlent qu'avec émotion. Accompli, l'amour, devenu « trame continue d'habitudes », se banaliserait. Mais dans une autre « lecture » il faut comprendre que le romancier C.Petrescu ne pouvait plus rééditer un amour « normal », comme il avait essayé de le faire dans son premier roman, amour voué à l'échec, à cause des habitudes, justement ! Si on essaie d'analyser l'éloignement que Fred s'impose à la lumière d'une lecture proustienne, le fait semble

assimilé à « l'objet à admirer », à *l'épisode des aubépines*, comme nous l'avons dit ailleurs.

Les héros du romancier roumain (Stefan G., Madame T., Fred V., G.D. Ladima) sont tous, à l'image du Narrateur ou de Swann, et de leurs créateurs - des êtres supérieurs, préoccupés par des idées abstraites, par des problèmes de conscience, par la condition de l'homme (même si le point de vue est différent). On assiste, dans ces récits, à une extraction de l'essentiel (idée générale) à partir du particulier individuel. Si le Narrateur a consacré sa vie à l'écriture (à la littérature) en faisant ainsi œuvre de mémorialiste, on peut accepter qu'en racontant l'histoire de Ladima, le narrateur de Camil ambitionne le même projet.

Nous pouvons ajouter aux aspects similaires concernant la personnalité de Camil Petrescu et de Marcel Proust, une sensibilité profonde et une grande intelligence qui ont comme conséquence directe la présence de *thèmes identiques* dans leur oeuvre. Ainsi : la recherche de l'amour idéal, (et son revers, la jalousie), la soif d'absolu (le mépris du vulgaire sous toutes ses formes), la recherche des essences, de l'Idée :

« Je suis de ceux aux yeux hallucinés brûlant intérieurement car ils ont vu l'Idée,

sont des vers célèbres en Roumanie, emblématiques de notre auteur, l'homme qui cohabite avec les idées et se bat pour les victoires de l'esprit. Il est plus que jamais exact que pour Camil Petrescu l'art régit tout, la littérature doit remplir un rôle social et il le crie dans de nombreux articles. La vie est intimement liée à l'art et même lorsqu'il cherche à définir des concepts plus abstraits il prend ses références à la vie. Une relation inextricable confond la vie et l'art selon la conception de l'auteur de *Madame T.* et elle est le reflet de la création de son « modèle ». Proust ne sacrifia-t-il sa vie pour son oeuvre ? C'est du moins l'image généralement admise de l'auteur de *la Recherche* dans les années trente en Europe. Un autre admirateur de Proust, dans un autre coin du continent, le critique portugais, José Régio, rappelait en 1928 dans l'étude « *Literatura livresca e literatura viva* » (publiée dans la « *presença* », en février 1928), après s'être apitoyé sur le sort de cet écrivain malade et cloîtré dans sa chambre, qu'il avait réussi à surprendre « la magnifique et veine parade des salons, les complications arachnéennes de la passion, les miracles de la mémoire involontaire, les batailles terribles et minuscules de la vanité, les revanches du subconscient » Bref, il s'agit d'un homme « courant après le plaisir, le désenchantement et la vie. Que Gide semble petit à côté de Marcel Proust ! » s'exclame le commentateur portugais (cité par Mario Rosario Girao in *Bulletin M.P.*, nr.53) comme l'aurait fait son contemporain roumain. On se souvient de la différence que l'auteur de *Nouvelle structure* opère entre Proust et Gide. Le premier « a vécu et il a découvert avec sincérité »... Le portugais José Rosario ayant lui-même une thématique qui repose sur l'antinomie sincérité-duperie (M.R. Girao) rejoint le même courant de sensibilité que Proust et Camil, celui de *la seule vie véritablement vécue*...

Le grand livre de la vie - comme aurait dit un poète roumain contemporain (Marin Sorescu)- doit être lu et compris avec passion et intelligence, selon la leçon d'esthétique que nous suggère l'auteur de *Madame T.* au détour d'une comparaison :

« Une véritable étreinte entre deux corps est belle comme une conversation entre deux intelligences dont aucune ne cesse jamais de comprendre l'autre ou comme

un livre lu avec passion et dont chaque détail est compris et justifié. » (MT, p.70).

Mais pour transformer la vie vécue et réaliser le « livre à venir », pour assumer l'Art, l'écrivain a recours à une mesure de salut : la retraite hors du « monde », dans la chambre calfeutrée pour Proust, qui ressemble à une réclusion *monacale* à la différence de celle beaucoup plus *laïque* de Fred (symbolisée par l'enfermement dans la chambre d'Emilie). Philippe Chardin, en abordant en parallèle Joyce et Proust, voit dans cette forme de salut, une *conversion dans le sens pascalien du terme* : ainsi, « le héros du roman de formation de l'artiste renie ses erreurs passées et fuie les séductions du monde profane pour se consacrer au service de la vraie fois, la religion de l'art ». (in *Etudes proustiennes III, Cahiers Marcel Proust*, n°9, p.110)¹⁴

6. L'AUTHENTICITE STRUCTURELLE

Si Proust est devenu un mythe, s'il continue d'être un auteur lu et attachant, c'est dû en majeure partie à l'impression de sincérité qu'il donne au lecteur, à l'impression d'authenticité qui se dégage de son récit et des événements présentés comme vrais, possibles, en utilisant ce « je » narratif dont la critique a tant parlé et, au besoin, en introduisant dans l'œuvre le propre prénom de l'auteur : Marcel.

Une chronique relative au premier roman de Camil Petrescu (*Ultima noapte...*) signée par le (jeune à cette époque) critique roumain S. Cioculescu et publiée dans le journal « *Adevărul* » le 18 novembre 1930 exactement, met en relief *l'esthétique de la sincérité absolue* voire la « nudité » qu'est le terme (final) de l'analyse psychologique menée par l'auteur chez lequel l'aspect proustien « est une nécessité qui découle de la nature du roman. » ! Ce qui frappe en premier lieu le lecteur de Camil Petrescu c'est en effet l'auto-analyse à laquelle procède tel ou tel personnage (et derrière lui, l'auteur).

Gheorghidiu, le philosophe amoureux d'une camarade de faculté qu'il épouse et qui va le tromper assez vite, devient, après des moments de souffrance et de jalousie terribles, un passionné de l'analyse de son amour, de l'amour en général.

« Un grand amour est plutôt un processus d'autosuggestion. Il en faut, du temps et de la complicité, pour qu'il prenne corps. Au début, on a du mal à se faire à l'idée d'aimer cette femme sans laquelle on ne peut plus vivre par la suite. On aime d'abord par pitié, par devoir, par tendresse, on aime parce que l'on sait que cela rendra cette femme heureuse, on se dit que ce n'est pas loyal de la blesser, de tromper tant de confiance. Ensuite on s'habitue, (s.n.) comme à un paysage. Et petit à petit sa présence quotidienne devient une nécessité pour vous. On étouffe en germe toute autre amitié ou amour. Tous les projets concernant votre avenir sont faits en fonction de ses besoins et ses préférences à elle. Vous désirez le succès pour avoir un sourire d'elle ».

Aux réflexions personnelles, le narrateur ajoute, tel un professeur désireux de convaincre absolument son auditoire, un témoignage extérieur :

¹⁴) Une conséquence de la « conversion » serait le célibat, selon Jean Borie qui a traité de l'extension du mythe de l'artiste célibataire dans la seconde moitié du XIXe siècle ; chez Camil Petrescu le personnage-narrateur comme les autres protagonistes de l'histoire (Madame T., Emilie ou Ladima) ne sont pas mariés, mais ne sont pas non plus des célibataires convaincus. Mais Fred refusant les avances d'Emilie pendant la lecture des lettres peut être assimilé à une conversion au célibat.

« L'étude psychologique montre que les états d'âme à répétition ont une conséquence stabilisante pour l'individu. Et que maintenus à tout prix, ils se transforment en névrose. Tout amour est comme un mono-déisme : volontaire au début, pathologique par la suite. » (Dernière nuit, p.35-36)

En s'appropriant ce point de vue « objectif » le personnage énonciateur de cette vérité se place dans une relation d'exigence avec son destinataire (le lecteur du passage); derrière lui nous voyons pointer les théories de l'auteur roumain qui a essayé par ce biais de juxtaposer la réalité extérieure à la conscience. Stefan, le philosophe trahi par Ela, connaît un terrible orage intérieur tout de contradictions ; de constater le changement de sa femme l'étonne plus que cela ne l'attriste, son esprit exigeait des certitudes que la réalité ne peut plus lui offrir. Plusieurs critiques ont mis en valeur le fait que, ébranlé dans la première partie (la nuit d'amour), le héros retrouve grâce à l'expérience devant la tragédie collective de la deuxième partie (la nuit de guerre) son « autonomie existentielle ». C'est « devant la mort et dans l'amour que l'homme apparaît, plus que dans n'importe quelle autre situation, dans son authenticité structurelle » écrivait Camil vers 1933. Le héros « est sauvé du drame de l'incertitude amoureuse par une expérience collective qui rétablit son équilibre intérieur » (Mircea Zăciu) malgré tout ce qu'il y a de tragique dans la guerre. Ce sont les paradoxes des lucides !

Tel le Narrateur proustien, les héros de Camil sont à la recherche de vérités, de certitudes, au moyen de l'analyse. Dans l'analyse il y a d'abord l'observation, du monde environnant, de l'Autre et de soi-même, dans laquelle excelle le Narrateur, suivi en cela par Camil Petrescu. Esthéticien et philosophe, l'écrivain roumain conceptualise, dans sa chasse aux certitudes – à travers ses personnages - et arrive à cette lucidité qui avoisine l'Absolu. Car la certitude flatte l'intelligence ou, tout simplement l'amour-propre. Il y a la certitude d'être aimé, il y a celle de ne plus l'être ! Si le philosophe Gheorghidiu, tout comme Swann, le dilettante, trouve une consolation jubilatoire dans cette constatation muée en certitude, Ladima - le poète trompé par la vulgaire Émilie - en est accablé, déstabilisé dans ses certitudes au point de mettre fin à ses jours. « En moi germe un soupçon dérisoire: c'est probablement à cause d'elle que Ladima s'est suicidé, c'est à cause de cette femme dénuée de tout mystère intérieur sur laquelle il avait projeté toute son imagination comme sur une toile blanche », se dit Fred mentalement, avant que son enquête vérifie le fait. (p,322)

Ela, de la *Dernière nuit d'amour*, trompe son philosophe, Emilie trompe son poète tout comme Odette trompait Swann, l'homme de monde raffiné. Le jugement semble définitif parce qu'il est enregistré par un tiers qui, de fait, est plus objectif que le Narrateur qui *pense* être trompé et devra, pour en acquérir la conviction, faire son enquête. Selon un jugement axiologique sous-entendu, les femmes ne méritent pas l'amour de leurs partenaires. Seule Madame T. échappe à l'axiome. Ce qui n'empêche point Fred d'être jaloux, comme il l'avoue dans l'épisode de l'exposition:

« J'étais la proie d'une profonde mélancolie en ces temps-là (comme si ce n'était pas toujours le cas aujourd'hui) à la seule vue d'un acteur jouant subtilement, d'un homme qui parlait avec aisance dans un cercle dont elle faisait partie, d'un type trop bien qui était aimable avec elle sans arrière-pensée... J'avais peur qu'ils ne stimulent en elle l'orgueil de les impressionner. »

Tel le Narrateur proustien, le narrateur de C.P. épie le moindre geste (il ne fait pas

d'enquête et n'envoie personne sur les traces de la femme aimée ; ce serait indigne du « diplomate », mais aussi d'un écrivain s'inspirant visiblement de son « modèle ») :

« Et maintenant je suivais sa mimique, sans rien y comprendre, avec l'impression incertaine et pourtant agaçante qu'il se passait là-bas quelque chose qui me concernait, qu'il s'y dessinait comme une ligne qui croiserait un jour la ligne de mon destin... Je savais, par ailleurs, que la moindre banalité prenait dans sa bouche, du fait de sa voix bien timbrée, des inflexions pleines de nuances, une sorte de frémissement crépusculaire, et comme un sens sexuel: cela me désolait... Avec une telle femme que stupéfié et trouble tout beau geste et tout geste loyal, on est toujours inquiet. » (p.200)

Antinomiques, l'homme et la femme ? Pompiliu Constantinescu - critique roumain qui a analysé de près ces romans, dès leur parution, - trouve que :

« Dans l'amour, Monsieur Petrescu voit la lutte de deux essences biologiques. L'homme, lui, engage toute sa personnalité dans une expérience érotique, alors que la femme n'offre, que pour mieux le retirer ensuite, l'élan capricieux d'une fonction végétative permanente. Son originalité se meut entre ces deux pôles variables » (in Scrieri alese /Oeuvres choisies, p. 170.)

Ces remarques sont valables, plus pour le premier roman de Camil que pour *Madame T.* Ajoutons tout de suite une petite correction lexicale : dans la langue roumaine le terme « érotique » a le sens d "'amour", amour total et non la connotation française qui se réfère à la chair plus qu'au spirituel ! D'ailleurs le roumain possède un doublet linguistique pour exprimer l'amour : c'est « dragoste » qui a sa racine dans l'adjectif « drag » (emprunté au slave et se trouvant en concurrence avec les dérivés de « eroticà » qui ont la chance d'être d'origine latine, à partir du grec, évidemment, et surtout ... d'être des néologismes !) L'homme trompé souffre d'autant plus qu'il « a engagé toute sa personnalité », c'est à dire qu'il a tout investi dans son amour qui est par ce biais un amour absolu. Exclusif aussi, puisqu'il exige le même chez sa partenaire. Il exige en premier lieu la sincérité - la voie la plus droite et la plus courte vers l'aveu, vers le naturel, vers l'essence. La sincérité de la femme aimée est, dans la conception des héros de Camil, le reflet non seulement d'un amour véritable, mais de toute la personne. Elle instaure l'absolue loyauté dans les relations: Madame T. "accusait toujours la manière dont elle était reçue, elle enregistrerait à la manière d'un séismographe le frisson que donne tout beau geste"... et ailleurs:" d'ordinaire elle ne posait pas, bien au contraire..."(p,198)

« Cette attention intérieure, cette tension intellectuelle permanente de madame T., non seulement lui épargnaient de poser, elles mettaient aussi en valeur chacun de ses mouvements et leur donnaient une signification, tout comme un éclairage intérieur met en valeur la beauté d'un vase Gallé », [chez elle, la réflexion authentique], « cela se sent comme le pouls de quelqu'un ou comme on peut constater en le touchant qu'un corps est vivant grâce à la sensation que donne la circulation du sang. » (p.282)

Le terme d'authenticité va plus loin que son sens de vrai, sincère, naturel ou de réel et indiscutable, il renvoie, dans l'emploi qu'en fait Camil à des sens plus profonds liés à la nature exceptionnelle des êtres (et de leurs gestes).L'amour de Madame T., conséquence naturelle de la qualité du personnage, s'inscrit dans cette rhétorique de l'authenticité par son caractère à la fois profane et spirituel ; lorsque l'auteur lui remet le

manuscrit de Fred et évoque le « mystère » qui entoure l'amour de ce dernier, la protagoniste déclare qu'elle était prête même à l'aimer platoniquement. On peut y voir comme un vœux d'abstinence pour rentrer dans une religion spéciale, celle de l'Art.

7. DU SINGULIER AU GENERAL

Se conformant à son programme de jeunesse, Camil Petrescu relève le défi de le mettre en pratique : après le théâtre, *écrire du roman*, en faisant *tabula rasa* des techniques anciennes dont il s'est royalement moqué dans ses articles incendiaires proches du pamphlet. Renouveler l'inspiration romanesque autant que la manière d'écrire, le récit autant que la narration. Dans ces choix, l'auteur roumain se positionne dans un rapport de force avec la littérature de son pays d'abord, comme il le laisse penser avec son étude *Pourquoi nous n'avons pas de roman ?* où dans le très surprenant *Les souvenirs du colonel Lăcusteanu*, article lui servant de prétexte pour expliquer la nécessité du style anti-style, sa fameuse *anti-callophilie* en vertu de laquelle un écrivain doit privilégier avant tout la sincérité dans l'écriture.

Chemin faisant, adopte-t-il une grille de lecture de son modèle et dans quelle mesure applique-t-il la leçon proustienne ? Nous tâcherons de mettre en lumière la façon dont il organise sa stratégie narrative et, finalement, cette écriture, originale, unique qui est la sienne.

Le regard que l'écrivain roumain pose sur la création proustienne force l'idée inévitable de superposition, évidence qui perd de sa force à mesure que l'on identifie les « emprunts ». Force est de constater que si choix délibéré il y a de la part du romancier roumain, il sait le travailler, tel l'artisan tourneur dans un premier temps pour finir par le polir et en faire un diamant qui ne garde plus rien de l'informe minéral. A commencer par les segments les plus évidents, ceux relatifs au temps, la transformation est si profonde que l'idée ou le soupçon de généalogie proustienne n'arrive plus se faire sentir. Ainsi, le récit de Fred se passe un après-midi. D'abord il faut remarquer le temps très délimité : une seule moitié d'une seule journée et non pas le temps qui s'allonge indéfiniment chez Proust (pour être retrouvé, c'est sûr, à des moments très précis qui apparaissent incidemment). Il ne s'agit chez Camil ni de la matinée, ni de la soirée, découpages préférés par le Narrateur, encore moins de la nuit ou du sommeil. Une seule fois – là aussi – le narrateur roumain se trouve par accident (sa voiture est allée dans un fossé), une nuit en face des fenêtres de madame T. et y est découvert par Ladima qui erre à son tour. Nous aurons remarqué l'unicité dans le sens de singulier, une sorte de *singulièrementisation* si le terme existait ! Accident de parcours, de route ou astuce romanesque ? Moment dû au hasard – nous laisse croire l'auteur – très significatif dans la scénographie du récit : c'est là que les deux hommes nouent, dans les heures de la nuit passées dans le faussé, leur dialogue le plus vrai pendant lequel Fred est prêt à confier à Ladima le secret le plus caché et le plus lourd de sa vie ; secret que le lecteur ne saura jamais ! Mais dans la dynamique du récit le choix du moment nocturne semble tenir plus d'une dramatique mise en scène traditionnelle car c'est la plage temporelle la plus propice aux confessions. En somme, il s'agirait, apparemment, plus d'une stratégie romanesque que d'un emprunt délibéré.

D'un autre point de vue, en intitulant la narration de Fred *Par une après-midi de mois d'août*, l'auteur a dû opter entre le défini et l'indéfini et préféré le dernier, car il le sentait plus approprié à créer l'ambiance de la narration, comme s'il invitait un auditoire à l'écouter ; le conte populaire ne commence-t-il pas par « Il était *une fois* » ? Le titre français reprend pratiquement le titre roumain à une préposition près: *Într-o după-amiază de august* (la préposition *într=*dans, *pendant* qui devenait *par* en traduction avec la connotation de « pendant »).

Deux remarques s'imposent en marge de cette constatation : la première est de nature intertextuelle, plus exactement de traduction. On reproche trop souvent aux comparatistes de travailler sur des variantes du texte de base et la méconnaissance de la langue dans laquelle a écrit l'auteur analysé. Ce fait force l'idée que toute analyse stylistique reste invérifiable ou présente l'inconvénient d'observation hasardée surtout lorsqu'il s'agit d'un texte traduit d'une langue rare. Il arrive parfois que des chercheurs traduisent eux-mêmes certains passages, pour mieux en extraire la substance originelle...

Seconde remarque, qui nous fait revenir à la segmentation temporelle opérée par l'auteur roumain, se réfère à la pluralité de ses préférences. Le choix de l'indétermination pour ses valences ce « continuité », « durée » et même d'un certain « vague » n'exclue pas l'emploi des signes grammaticaux qui définissent et délimitent. *La dernière nuit d'amour. La première nuit de guerre* est le titre exact du premier roman de Camil (en original aussi : *Ultima* en opposition avec *întâia*), le roman des expériences décisives et diamétralement opposées. Rappelons que le premier volume est la radiographie de la jalousie de Stéfan Guéorguidiu trompé par Ela et qu'il a donné lieu, par le thème (amour trompé, jalousie) et par la technique de l'analyse à plusieurs rapprochements avec M. Proust, dès sa parution. En effet, comme l'écrivain français, l'écrivain roumain met côte à côte, dans son titre, deux termes analogues- la nuit- qui représente l'élément du couple temporel le plus banal et le plus usité depuis... la nuit des temps : jour/nuit. L'analogie tout comme le côté anodin du terme sont supprimés par le déterminant adjectival *première/dernière* qui non seulement individualise mais place en situation de confrontation. On pourrait dire que de cette façon et à un premier niveau d'approche, l'auteur suggère déjà la nature de la lecture, il donne la note. A un autre niveau, qui serait celui de la mise en abîme, il donne une piste au comparatiste qui mettra en regard *la dernière nuit* avec *le temps perdu* et *la première nuit* avec *le temps retrouvé*...

a) LES TECHNIQUES NARRATIVES DE C. PETRESCU

« En cette fin de siècle, le roman s'est engagé sur la voie de la descente dans le moi. Même si cette descente n'oublie pas totalement ce que Hegel a bien nommé (Esthétique, IV) « le conflit entre la poésie du cœur et la prose des circonstances » (n'est-ce pas Proust ?), la voie est désormais tracée. Le romancier E. Sàbato (L'Écrivain et ses fantasmes) l'a identifiée justement comme la caractéristique essentielle qui regroupe des romanciers tels que Joyce, V. Woolf, Proust, Kafka...Un nouvel âge du roman » (D-H.Pageaux :Naissances du roman, p113-114).

La descente dans le moi et l'idée principale de la création romanesque de Camil qui postule, comme corollaire ou conséquence de la connaissance de soi l'impossibilité de la

connaissance du monde extérieur. Le concept a ses formes de réalisations spécifiques. Pour nous faire découvrir une conscience, le moi profond, l'écrivain recourt au monologue intérieur (que nous avons mis en évidences dans les scènes dialogiques) qui prend, parfois, l'aspect du soliloque. On peut voir ainsi que l'effort d'atteindre le moi profond met en marche toute une dynamique de l'intériorisation dont le résultat est la création d'un temps propre, un temps subjectif. Le souvenir participe de cette opération. Toute la partie centrale du roman de *Madame T.* - le récit de Fred V. - consiste en la remémoration du personnage-narrateur (à la fois), suivant les méandres d'une mémoire provoquée en grande partie par la lecture des lettres du poète Ladima. Conformément aux « indications scéniques » prodiguées par l'écrivain, Fred se laisse aller au gré de sa mémoire, de ses fluctuations, raconte tout, fidèlement, même au prix d'un récit à la linéarité hasardeuse.

Obsédé par l'idée du *véridique* qui nécessite des éclaircissements multiples, des explications, des mises en lumière continues, Camil Petrescu fait appel à la comparaison ; il en abuse même, savoureusement, à la façon de Marcel Proust. Plusieurs études ont été faites à ce sujet, c'est dire l'importance du fait. De la sincérité du sentimenton en vient à celle dulangage, voire du style, qu'elle exige. Camil Petrescu en fait une composante essentielle de son esthétique et de sa création et en esquisse même une théorie dès le début du roman *Madame T.* dans une longue note où il conseille à la signataire des lettres (la « narratrice » de ce chapitre) d'écrire...« en étant *sincère* avec vous-même jusqu'à la confession... quitte à faire des fautes d'orthographe ! » Car un écrivain, c'est « quelqu'un qui exprime par écrit, en *s'engageant à être sincère* », à raconter « ce qu'il *a senti*, ce qu'il *a pensé*, ce qui lui est arrivé au cours de *sa vie* et ce qu'il est arrivé à ceux qu'il a connus ou même à des objets inanimés. Et tout cela sans se soucier le moins du monde d' orthographe, de composition, de style ou encore de calligraphie » « J'ai toujours eu la conviction – plus enracinée en moi aujourd'hui que jamais -que le *métier, la technique, sont nuisibles à l'art*» [n.s.] (*M.T.* p.12). Il y croit si fort qu'il va jusqu'à désirer, pour les pièces qu'il a écrites, non pas des acteurs professionnels, mais des amateurs ! Apparemment il n'aura pas convaincu madame T. Et Camil de souligner - et de nous embarquer ainsi dans son simulacre - pour faire croire à la véracité des lettres :

« Ni la manière brutale dont j'ai publié plus tard, avec quelques retouches, et à son insu, sans son autorisation, dans une revue à faible tirage, ces lettres qui n'étaient destinées qu'à moi seul et que j'avais reçues quelques mois plus tôt, ni la bienveillance dont certains critiques ont fait preuve à leur égard, ne l'ont fléchi. Son horreur de l'exhibitionnisme, même psychologique, avait été la plus forte » (*Madame T.* p. 14).

On en est arrivé à prendre comme une évidence l'anti-calophilie de Camil, c'est à dire le refus du beau style pour le beau style. En réalité, il s'agit plus d'anti-rhétorique que d'anti-style. C'était encore un rempart que l'écrivain roumain dressait contre la littérature traditionnelle, *en retard d'un siècle* sur la modernité. Cela n'exclut pas, comme le dit l'auteur à ses personnages, avant leur entrée en scène, d'être prolix, de faire des digressions, des comparaisons... pourvu que la vie, la véritable vie, puisse être révélée par celui qui l'a vécue et qui veut la rendre dans toute son authenticité. Paradoxalement, Camil qui était un farouche défenseur de l'anti-calophilie, se montre très attentif aux problèmes de langue et style, autant comme esthéticien qu'en tant que romancier ; autant

artisan que juge. Dès le titre, il choisit la formule originale, percutante et suggestive. « *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre* » contient et anticipe l'antinomie des protagonistes et les deux expériences essentielles que Gheorghidiu va vivre, « *Le lit de Procuste* » - titre roumain de son deuxième roman - est la métaphore de la différence impossible, de la condition des esprits hors normes et de l'impitoyable censure à laquelle ils sont voués. Obsédé par l'anti-style, il est forcé de chercher à faire son (autre) style. Le lecteur de ses romans est frappé par l'abondance des comparaisons dans le texte (qu'il conseille fortement à Fred, son personnage-narrateur). Emploi fréquent, mais point ostentatoire ! La comparaison vient compléter naturellement l'image à transmettre, en réalisant l'économie et la concentration et en évitant ainsi la lourdeur des explications. Emilie, la fille à « la tête de chat en bois avec chignon derrière », semble « dessinée par un professeur de calligraphie, sans aucun mystère, et qui tient à la fois du berlingot et du mauvais parfum » (p.318), examine Fred avec « une curiosité de mouche qui s'ennuie » (p.313) ; à un autre moment « elle reste là comme un poisson reste dans son bocal, sans éprouver le moindre besoin de penser ou de faire un geste, les yeux au plafond... » (M.T., p.127) Alors que madame T., figure lumineuse, à l'opposé d'Emilie, a « un sourire fluide, de totale participation et légèrement attristé, comme d'habitude » (p.370). Ailleurs, la comparaison devient presque démonstrative, tellement l'auteur insiste sur ses termes binaires qui sont dans ce cas précis les deux héroïnes: « Et tandis qu'Emilie, par exemple a quelque chose d'un instrument qui conduit mal l'électricité ou donne l'impression d'une batterie déchargée, de mauvaise fabrication, Madame T. semble continuellement parcourue par un fluide qui la rend excessivement sexuelle même dans les gestes d'ordinaire anodins chez les autres femmes...Je crois qu'en réalité, ce courant continu était celui de la réflexion. »

Une conséquence directe de l'*authenticité* (au niveau stylistique) est la mise en harmonie de la langue et du personnage : celle des lettres de Ladima, langue spontanée, reflet de son amour sincère, d'incurable adolescent qui est victime d'une illusion et qui transforme le trivial et la banalité en idéal, en univers rêvé ; à l'opposé, se situe la langue parlée d'Emilie, familière, truffée de fautes de grammaire, signe extérieur de pauvreté d'esprit, de manque de culture comme de profondeur. D'ailleurs, Emilie n'écrit point ! Elle ne s'exprime que dans le registre éphémère de l'oralité. Ces paroles n'ayant pas de poids, s'envolent (selon l'adage populaire), seules les mots (écrits) ont prétention d'éternité.

Madame T., est toujours placée dans une logique de personnage approchant la perfection ; lorsqu'elle écrit, elle le fait d'une façon retenue, tout en dévoilant le trouble profond qui s'empare d'elle, la tristesse mélancolique ou la volupté de la douleur, en accord avec cet esprit supérieur qu'est le sien. Fred, à son tour, connaît la jouissance d'une passion tantôt refrénée, tantôt libérée qui donne des pages dans lesquelles l'observation simple concurrence la comparaison noble ou l'association la plus inattendue. Raffiné et subtil, Fred a le goût des « divagations » savoureuses mais aussi la distinction d'un intellectuel, la vigueur des mots crus pour Emilie, la gamme lexicale la plus élevée pour madame T. et la formule sentimentale pour le poète avec lequel il « entre en sympathie » à la manière bergsonienne. Le parler reflète chez Camil la personne, il en fait toute une théorie à travers son personnage narrateur parlant du langage d'une actrice célèbre imitée par une consœur sans talent. Cette démarche d'harmonisation chère à

notre écrivain se manifeste déjà dans son premier roman, dans la description que Stefan fait du bureau de son ex- femme, lorsqu'un jour, « cherchant à recréer quelque chose de la présence de la femme, j'ai fouillé dans les tiroirs d'un petit bureau qu'elle avait au petit salon". Il y trouve "des photos, des coupures faites dans des revues illustrées, des lettres d'amies, des traductions (elle avait voulu traduire "Le lys rouge", mais elle n'en avait pas eu la patience). Il y avait aussi des notes de couturier, des réponses aux concours dotés de prix lancés par les magazines illustrés, évidemment, et toutes sortes d'autres babioles". Ela, la frivole, a des préoccupations "évidemment" médiocres, n'a pas le goût du travail intellectuel (puisque la traduction n'a pas été finie), elle perd son temps à des tous petits riens, à des « babioles » trahissant des goûts banals. On sait que chez Marcel Proust le choix des auteurs et des livres lus par les personnages de la *Recherche* n'est pas anodin. Jean Rousset, dans *Forme et signification*, avait fort bien remarqué que les livres de chevet des personnages proustiens avaient « une destination et une signification » comme *une enseigne au-dessus de leur tête, comme un éclairage indirect ou encore comme une lumière supplémentaire*. Camil s'amuse à faire inspecter par Fred le rayon de livres qui se trouve dans la chambre d'Emilie, et les titres éclectiques trahissent l'ambiguïté de la personne. A côté d'un livre d'histoire, un autre, sur *La production pétrolière des années 1922-1923* et deux autres livres sentimentaux à souhait, se trouve, en bien mauvais état, un exemplaire d'Anna Karénine ! Intrigué, Fred demande à Emilie si ça lui a plu, car il n'est pas sûr qu'elle l'ait vraiment lu. A question détournée, réponse esquivée : « La fin est triste, j'aime pas les livres qui finissent mal... » Emilie joue la comédie au lit comme sur la scène, « elle est inutilement dramatique » :

« Elle était alors [au théâtre], comme maintenant, passionnée, excessive, inutilement agitée. C'est elle qui m'a bien fait comprendre le sens de l'expression « lyrisme à froid » qui me vient à l'esprit en ce moment, tandis que je sens, collé à mon ventre comme un oreiller pesant et amorphe, le ventre de cette femme. » (MT, p. 69)

Quant à Madame T. (à remarquer que jamais elle ne sera appelée autrement, par un diminutif ou un prénom quelconque !), elle a une chambre à coucher tout à son image, simple et raffinée, originale, non conforme au standard de l'époque. Et c'est probablement en pensant à elle, que Fred, donne en réplique au « lyrisme à froid » la définition : « une véritable étreinte entre deux corps est belle comme une conversation entre deux intelligences dont aucune ne cesse jamais de comprendre l'autre ou comme un livre lu avec passion et dont chaque détail est compris et justifié » (*idem*, p. 70). L'harmonie de ce personnage original se prolonge dans son langage. Elle envoie un télégramme à Fred, après un essai d'aviation manqué, qui touche le destinataire par sa simplicité :

« Ca ne fait rien, jeune étourdi, tu recommenceras. Je ne cessais de répéter à haute voix, comme un enfant, le texte de ce télégramme et il ne cessait de m'attendrir comme la première fois [se souvient Fred]. Il y avait dans ces mots une familiarité un peu "quelconque", si l'on veut, mais ça lui allait, comme n'importe quel geste lui allait d'ailleurs. Elle possédait une élégance naturelle, vive, animale, si je puis dire, qui donnait aux mots un tout autre sens et qui faisait qu'elle pouvait se permettre n'importe quel geste, si risqué fût-il, n'importe quelle infraction aux principes élémentaires de l'élégance, au lieu d'y perdre, elle y gagnait, elle trouvait dans ces écarts audacieux de nouvelles sources de

beauté. » (*idem*, p.281)

Pourtant, lorsque l'auteur se rend chez Madame T., à la fin du livre, il est plus qu'étonné de trouver ce personnage si peu ordinaire dans un salon meublé sans la moindre ostentation, comme si l'espace « public » où la femme communique avec les « autres » était aménagé de façon à ne pas dévoiler sa véritable nature, à donner une apparence trompeusement anodine. Elle ne se révèle véritablement qu'avec l'homme aimé, dans sa chambre aux coquelicots rouges, connue du seul Fred. Les adjectifs les plus exquis, les comparaisons les plus surprenantes ne suffisent pas au narrateur pour récréer à l'intention de son lecteur ce personnage tout en séduction qui est madame T.

Le critique roumain Vladimir Streinu remarquait déjà : « Une force confiante irradie d'un point central, difficile à cerner, de son œuvre hétérogène, force qui fait croire au lecteur qu'on ne le trompe pas (n.s.), comme un feu continu qui fait penser à une secrète incandescence, une évidente preuve de vie ardente appelée autrefois chez les écrivains « sincérité », « naturel » ou « vérité », termes auxquels Camil Petrescu a préféré celui d' « authenticité »... qu'il a transformé en concept. » (*Pagini de critică literară*, Editura Minerva, Bucuresti-1976, vol. IV, p.144).

L'époque met à l'honneur, en effet, l'idée de sincérité qui, plus qu'une valeur morale, se veut et se présente comme une valeur en soi. *Le cœur, l'esprit* sont les principaux « objets du romancier » au début du XX-e siècle (J-Y.Tadié, *Le roman au XXe siècle*, p.40). Les pages de journal par leur nature d'enregistreurs fidèles du subjectif personnel de leur auteur comme de l'air du temps, nous permettent, une fois de plus, une descente dans la contemporanéité de Camil; nous avons parlé du *Journal* de Mihail Sebastian, plus exactement, ses impressions à chaud après la lecture du... *Journal* de Jules Renard, supérieur, aux yeux de Sebastian, à celui des Frères Goncourt, car « J. Renard c'est la sincérité même. Son examen de conscience est sans ménagements. Il a le courage de ses vanités, de ses jalousies, de ses lâchetés. Il les avoue directement, sans s'excuser, avec une sorte de cruauté ironique dont seuls les enfants sont capables. »

Camil Petrescu n'a pas peur de l'expression simple, des mots « passe-partout » pourvu qu'ils expriment l'essence d'un état originel, d'une sensation puissante, d'une expérience authentique. Sa phrase est concentrée, l'auteur donne l'impression d'aller au plus court. La comparaison sert énormément l'entreprise de l'auteur ; on évite l'explication en faveur de l'explicite, concentré. Il a parlé d'ailleurs du travail sur la langue qui doit être analogue à celui du traducteur qui cherche la nuance infinitésimale pour rendre la pensée (comme l'avait fait Proust, aussi). L'emploi de l'épithète constitue une préoccupation de Proust dès 1908, lorsqu'il s'en prenait aux adjectifs de Sainte-Beuve, fait remarquer Antoine Compagnon dans son *Proust entre deux siècles* (p.216) : « A moins qu'il n'y mette surtout de l'ironie, Proust paraît touché par la « pauvreté des moyens » de Rayons jaunes, comme il loue chez Baudelaire le recours aux mots les plus usuels.»

La distribution du « je » est la trouvaille la plus innovante de Camil qui s'est, à l'évidence, amusé à ce jeu de partage de rôles, gymnastique qui l'oblige à changer de plans temporels à défaut de cadre. L'exercice est plus périlleux que celui de Proust car il crée de nouveaux rapports de lectures.¹⁵

b) TEMPS ET MEMOIRE DANS LA NOUVELLE STRUCTURE

Dans l'interprétation que l'auteur roumain faisait de la création de Marcel Proust il identifiait, on s'en souvient, les concepts de *video* et *cogito* à l'imagination et à la pensée dont « le matériau » est constitué d'images, de réflexions, de doutes et qui « révèlent un flux d'états intérieurs ». Ce flux est tributaire de la mémoire. Dans *Les données immédiates de la conscience* (1889), H. Bergson nous pousse à chercher et à découvrir le moment même de la vie, sa pure mobilité en nous invitant à retrouver la durée, notre vécu temporel, c'est-à-dire ce temps subjectif qui n'a rien à voir avec le temps objectif –celui des horloges). Le temps subjectif est celui qui se dilate ou rétrécit, qui accélère ou ralentit selon notre vécu ou, plus simplement, selon nos émotions. Il représente le mouvement intérieur de notre conscience. Influence bergsonienne ou expérience individuelle, l'écriture de Camil Petrescu s'applique à rendre ce temps intérieur grâce aux mécanismes spécifiques de la mémoire. L'expérience de l'intériorité que le philosophe français avait reprise dans *Matière et mémoire* (1896) en essayant de rendre la pensée à la surprise, à l'émergence possible de l'imprévisible : « La vérité est que la philosophie n'a jamais franchement admis cette création continue d'imprévisible nouveauté », disait-il. C'est cette sorte de *surprise initiale* que l'écrivain roumain a cru retrouver dans la pensée proustienne et qu'il a sûrement retenue à côté de l'idée du mouvement et de la fluidité bergsonienne comme primordiales pour saisir la conscience individuelle dans sa *durée*.

Faut-il penser que si l'écrivain roumain en trouve l'explication théorique (dans la durée bergsonienne) il va se contenter de reprendre la notion et ses qualités telles qu'elles sont comprises par Proust ? L'analyse du récit de Fred et la mise à plat du mécanisme qui enclenche la narration de l'après-midi du mois d'août nous permet de remarquer d'emblée que chez Camil il ne s'agit pas de mémoire involontaire similaire à celle qui renvoie à l'auteur du *Temps perdu*. Le souvenir est plus proche de l'acte volontaire que le surgissement (involontaire) chez le Narrateur. Et il est *dirigé, entretenu* chez Fred, par la lecture des lettres de Ladima. Chez le narrateur de *l'Après-midi du mois d'août*, la mémoire est déclenchée par la lecture, acte plus que volontaire, et non par un incident extérieur à la volonté du héros, comme il arrive au protagoniste de *la Recherche* (en goûtant un gâteau trempé dans le thé, en sentant l'odeur de linge amidonné, en trébuchant sur des pavés inégaux, etc.). Evidemment, à un autre point de vue, la lecture des lettres de Ladima est proche de l'acte involontaire dans le sens de non-prémédité, car le narrateur ne doute point de la suite que va prendre sa visite lorsqu'il vient frapper à la porte d'Emilie. S'il se met à écouter les confidences de cette compagne éphémère, c'est pour tromper son ennui. Mais lorsqu'il identifie l'auteur des lettres, il fait tout pour les lire intégralement. La mémoire de Fred est alimentée, telle un feu qui ne doit pas s'éteindre; elle est nourrie des lettres, des détails arrachés à Emilie ; la mémoire et son bon déroulement sont maintenus grâce au jeu malin, à la diplomatie que Fred met en place pour parer à la vigilance de la plantureuse détentrice de ce trésor tragique. Le souvenir baigne dans ses propres sentiments, il se colore affectivement ; en lisant des faits concomitants à sa propre vie, Fred a touché au fond de l'âme où se nichait son amour douloureux qu'il a ravivé.

¹⁵) On peut appliquer à ces nouveaux rapports de lectures qu'impose le roman de Camil Petrescu toute la leçon narratologique de Genette (*Figures*, III), celle du narrateur dans le rapport avec l'histoire d'abord : homo-autodiégétique qui se veut hétérodiégétique, ensuite celle du narrateur par rapport au récit, devenu : narrateur intradiégétique.

Son souvenir ne tient ni de la mémoire volontaire (Camil aurait dit « scientifique »), ni tout à fait involontaire, c'est un *souvenir affectif*. Si son essence ou sa qualité est d'ordre de l'affectif, le cadre dans lequel ce souvenir évolue - le temps - s'imprègne à son tour d'affectivité. Car c'est le temps de la souffrance, de la révélation tragique d'un amour irréalisable - celui de Fred - et d'un amour irréaliste - celui de Ladima. Tout comme le temps proustien, il est le temps du subjectif par excellence. Dans *la Recherche*, le temps est un mot-clé et le thème majeur. Son auteur, obsédé - comme tout mortel - par l'irréversibilité du temps et par les ravages qu'il produit sur les corps mais surtout sur l'esprit, ne cesse d'y penser.

« Cette idée de la mort s'installa définitivement en moi comme fait un amour » dit Proust à la fin de sa vie (T.R. p, 1042).

L'obsession du temps est le propre de l'être vivant qui remarque l'effet d'uniformisation du temps sur les personnes et les sentiments qui les lient. Or les gens, autant que les liens affectifs subissent des dégradations sinon des évolutions. Essayer de retrouver un sentiment, une sensation déjà passés, les saisir, ce n'est possible qu'à travers le souvenir et la mémoire. Pour y atteindre, il faut descendre en soi, unique façon de revivre le temps passé, de rattraper le temps « perdu » :

« Si c'était cette notion du temps évaporé, des années passées non séparées de nous, que j'avais maintenant l'intention de mettre si fort en relief, c'est qu'à ce moment-même, dans l'hôtel du prince de Guermantes, ce bruit des pas de mes parents reconduisant M. Swann, ce tintement rebondissant, ferrugineux, intarissable, criard et frais de la petite sonnette qui m'annonçait qu'enfin M. Swann était parti et que maman allait monter, je les entendis encore, je les entendis eux-mêmes, eux situés pourtant si loin dans le passé. Alors, en pensant à tous les événements qui se plaçaient forcément entre l'instant où je les avais entendus et la matinée de Guermantes, je fus effrayé de penser que c'était bien cette sonnette qui tintait encore en moi (...). Pour tâcher de l'entendre de plus près, c'est en moi-même que j'étais obligé de descendre. » (T. R., p.1046)

Mécanisme rendu possible grâce au fonctionnement de la mémoire prodigieuse du Narrateur :

« L'organisation de ma mémoire, de mes préoccupations, était liée à mon œuvre, peut-être parce que, tandis que les lettres reçues étaient oubliées l'instant d'après, l'idée de mon œuvre était dans ma tête, toujours la même, en perpétuel devenir » (T.R.,p.1041)

La chronologie discontinue, tributaire du souvenir ne permet pas un dévidage des événements dans l'ordre réel où ils se sont produits; elle ne permet pas ou, plutôt, ON ne le veut pas! Une certaine intermittence fait ainsi sentir sa présence. « Le monde proustien sera toujours un monde intermittent » disait G. Poulet dans *Le Temps humain*.

Chez le narrateur roumain, la chronologie logique est quasiment ignorée, la narration ne suit que les associations d'idées du héros, le souvenir de tel ou tel sentiment vécu à un moment que seul détermine un mot de Ladima. En parfaite corrélation avec le souvenir affectif, le temps de la narration du roman roumain, revêt lui aussi, on l'a vu, un caractère *affectif* et, peut-on dire subjectif. Par le biais du *temps subjectif*, on recoupe la technique proustienne, fondée essentiellement sur la *mémoire involontaire*, cette mémoire

spontanée, imprévisible qui fait surgir d'anciennes émotions sans leurs explications. Elle est, pour le protagoniste de la *Recherche* un « secours d'en haut » qui arrive « pour le tirer du néant d'où il n'aurait pu sortir tout seul » :

« Or, la recreation par la memoire d'impressions qu'il fallait ensuite approfondir, éclairer, transformer en équivalents d'intelligence, n'était-elle pas une des conditions, presque l'essence même de l'œuvre d'art telle que je l'avais conçue tout à l'heure dans la bibliothèque ? » (TR,p.1044)

C'est le même rôle que semble avoir le souvenir de Fred qui cherche dans la mort la véritable personne de Ladima grâce à la mémoire, qui est chez lui- affective. Proust, après le déclic de la mémoire involontaire, procède à l'identification de la sensation. George Poulet, qui a analysé, à sa manière, d'un minutieux irremplaçable, la transformation du réel en art, suivant la mémoire et le « temps proustien », a mis en évidence le mécanisme « dont le dépassement de l'objet pouvait se faire » : « l'acte d'imagination pure et l'acte propre du souvenir » qui consiste à trouver et à reconnaître « au fond de nous-même cette même équivalence » ; l'équivalent spirituel étant l'*objet* ainsitransformé (G. Poulet, *Études sur le temps humain*, I, p.422-423) et surtout le rapport entre passé et présent dont le souvenir est le médiateur dans le processus du reconnaître" (il s'agit là de l'épisode des aubépines en fleurs).

Chez Camil il ne s'agit pas de reconnaître, mais plutôt de *revivre* un certain moment, de le refaire mentalement pour goûter à nouveau aux joies qu'il a procuré la première fois. La remémoration de Fred équivaut à une réédition jubilatoire pour l'esprit. La technique proustienne dont l'auteur roumain a fait un bon usage en la passant au filtre de sa personnalité et en lui incorporant des ingrédients autochtones dont l'économie tant exigée (on se souvient des paramètres *objectifs* réclamés par la critique roumaine à l'aube des années 1925) influe sur la conception créatrice de Camil et se retrouve dans le traitement du temps narratif. Il faut noter que l'écrivain roumain hésite à utiliser les mots mêmes de *temps* et *souvenir* à la différence de l'auteur français chez lequel ils ont une récurrence étonnante. Non seulement dans son œuvre, mais (déjà) dans ses carnets où Proust notait, par exemple:

« Ne pas oublier qu'il est un motif qui revient dans ma vie, plus important que celui de l'amour d'Albertine, et peut-être assimilable au chant du coq du Quatuor de Vinteuil, finissant par l'éternel matin, c'est le motif de la ressouvenance, matière de la vocation artistique...Tasse de thé, arbres en promenade, clochers, etc » (cité par A. Maurois, in *A la recherche de M.P.*, p.172).

L'auteur de *La nouvelle Structure* est préoccupé, lui, en premier lieu, par *le régime intérieur, intime*, qui révèle un flux d'états intérieurs, d'images, réflexions et doutes- les constituants de la pensée individuelle ; la réalité, elle, est assimilée sous la forme du flux de conscience qui coule comme une rivière et qui fait que nous n'éprouvons jamais les mêmes sentiments. « Pour être sûrs de ce que nous connaissons, nous devons – nous dit C. P., sous le couvert de Husserl, dans l'étude que nous venons de nommer – faire abstraction de l'existence du monde extérieur, et même de notre corps et nous dire que rien n'existe que la pensée et le fluide de notre conscience » (c'est nous qui soulignons). On le voit bien dans la manière dont son protagoniste vit la lecture des lettres ces pages d'une vie étrangère et familière à la fois et qui accélèrent ou font surgir le souvenir,

mettant en route le processus de la mémoire. Chaque lettre renvoie le narrateur à un pan de sa propre vie, un peu comme le fait, par exemple, la phrase de Vinteuil, rééditant un fragment vécu, (lui procurant des sentiments encore plus aigus à présent.) Si les premières impressions que Swann éprouve en écoutant cette musique sont aussi fortes que celles éprouvées par le Narrateur devant les aubépines, le plongeant dans un moment de bonheur, plus tard, la sonate est source d'une « déchirante souffrance » au point « qu'il dut porter la main à son cœur ». Un chercheur récent -Nils Soelberg- voit dans cette relation établie entre Swann et la sonate deux figures narratologiques : *la substitution consacrée* et *le principe métonymique*. « C'est par la substitution consacrée, c'est-à-dire la petite phrase signifiant depuis longtemps son amour pour Odette, que la mémoire involontaire de Swann diffère des instants de grâce vécus par Marcel. De ce point de vue, tout ce qui fait de Swann un raté se résume dans ses vains efforts pour se dégager de cette substitution accomplie selon laquelle la petite phrase est Odette ». D'ordre métonymique ensuite, cette substitution serait dans « ce sens que la petite phrase se confond avec Odette, non pas à cause d'une quelconque ressemblance, mais uniquement parce que Swann avait toujours trouvé l'une et l'autre au même endroit et en même temps ». En utilisant la classique distinction saussurienne, le commentateur cité considère que la douleur du héros proustien qui provient « du fait que son amour perdu, sous forme de volatile essence, devient le signifié se substituant entièrement au signifiant, tandis que la relation entre les deux passe inaperçue » (*Recherche et narration. Lecture narratologique de M.P. : A la recherche...*p.105) Démonstration concluante pour la sonate mais inopérante pour les lettres de Ladima qui ne jouent pas un rôle de même nature dans la narration de C.Petrescu : elles permettent plutôt une substitution temporelle, facilitant le déroulement de la mémoire et du récit.

Outre la distanciation nécessaire par rapport au modèle français, la « lecture » de la mémoire proustienne faite par Camil, confère son originalité à l'écriture, originalité relevée d'ailleurs par les critiques (de bonne foi) contemporains de Camil. Exemple : cette analyse publiée dans la revue « România literară » l'année de la parution de *Madame T.*, où Petru Comarnescu appréciait le « désir fébrile » de ne parler que « de ce qui lui fait mal, des choses qui le préoccupent continuellement », qui représentent *sa propre expérience et non pas celle des autres* - caractéristique de Camil - tout comme sa *méthode de construction* qui *a des points communs avec la méthode proustienne* ainsi qu'avec « un certain cubisme contemporain », mais « bien plus rigoureuse, plus économique et plus logique que [celle de] Proust »! Car sa prose apparaît d'une « manière spontanée, sans détours stylistiques, sans broderies: le fait est dit sur un mode élémentaire et vivant, il est jeté comme une écrevisse dans l'eau bouillante et fixée ainsi dans son rouge naturel, tout juste colorée par la nuance propre à la personnalité de l'écrivain ». L'auteur roumain, nous dit encore le commentateur, n'y ajoute aucune opération qui modèle quoi que se soit: *C. Petrescu ne joue pas, n'embellit et ne défigure point, il restitue au moyen d'idées claires et plus distinctes encore la réalité de sa subjectivité* (in *România literară*, du 18 février, 1933). Quelques jours seulement avant la parution de cette chronique, une autre, signée par S.Cioculescu, dans *Adevărul /La Vérité*, faisait déjà allusion à la technique proustienne, mais sur un ton plus détaché, voire désinvolte: « On rappellera sans doute la méthode de discontinuité de la mémoire, utilisée avec maestria par Monsieur C.Petrescu. Le problème est de savoir si la vocation proustienne est due à une nécessité technique ou

à un snobisme littéraire » et il conclut, après analyse: « Le mode proustien est donc employé uniquement dans la mesure *exigée par la fonction normale de la mémoire* dans des circonstances données et non comme but en soi ou comme une technique avancée ostentatoire. Enfin, je ne vois aucun rapport entre la proluxe analyse proustienne et l'introspection rapide, nerveuse, acérée de monsieur Camil Petrescu; entre l'investigation de l'inconscient chez Proust et l'intellectualiste psychologie du romancier roumain qui explique "le fluide sexuel" de Madame T. ou "le courant continu" de sa féminité, par sa permanente tension intellectuelle ». Le critique roumain détache ainsi notre romancier et le décharge de toute *influence* proustienne parce qu'il est un créateur authentique qui ne ressemble à personne d'autre: « Comparé à la majorité des romanciers roumains - professionnels ou dilettantes - M. Camil Petrescu s'en isole par le talent de communiquer la vie, l'impression simple, la sensation volitive, le sentiment, l'idéation et toute la gamme de l'univers humain. »

Le *souvenir est un moyen littéraire* sinon une astuce puisqu'il permet au narrateur de l'histoire, et en dernière instance, à l'écrivain, de présenter les pans inconnus de la vie des personnages qui viennent s'intercaler dans la lecture présente des lettres ; les lettres étant elles-mêmes des pages d'histoire de la vie d'un poète (disparu). Si on ne peut reconstruire un personnage tout entier qu'après la lecture intégrale du roman, car la narration ne permet pas de refaire le fil continu, la ligne droite de la chronologie d'une vie – cela vient, sans aucun doute, de la nature de la narration qui, fidèle au flux du souvenir, se présente à son image : entrecoupée, parsemée d'intrusions brusques de la réalité du temps présent. Elle donne l'image d'un ballon d'air gonflé qui refait surface chaque fois que la vigilance d'Emilie le permet, chaque fois que Fred lui permet de remonter des eaux troubles de son passé. Ainsi présent et passé, verbes au présent et aux temps passés contribuent à ce jeu des personnages reflétés en des *miroirs multiples*.

c) ORGANISER SON UNICITE

Les deux premières réalisations romanesques de Camil Petrescu : *La dernière nuit d'amour* et *Madame T* ont en égale mesure surpris par leur récit novateur et par la structure... déstructurée et ont trouvé, paradoxalement, auprès de la critique et du public une enthousiaste adhésion. C'est qu'au-delà des aspects qui auraient pu heurter le lecteur, celui-ci était conquis au projet de l'écrivain roumain par une qualité rare qui émanait de son écriture et qui participe de l'organicité de sa création.

L'unité de l'œuvre de Camil se trouve, en effet et d'une manière plus qu'évidente dans sa stylistique de « véridicité ». Elle agit au niveau de la langue, comme de la structure du récit, en élément unificateur. Faire croire à son lecteur que les personnages ont réellement existé ne lui déplaît point : quelques critiques des années 30 ont cru reconnaître dans Ladima un poète contemporain qu'ils ont eu l'élégance de ne pas nommer et qui fait penser, par son aspect vestimentaire, à la description que faisait Edmond Jaloux du Proust de 1917 - rapportée par A. Maurois : « Jamais il ne s'est décidé à renoncer aux modes de sa jeunesse: col droit très haut, plastron empesé, ouverture du gilet, cravate régale » (*A la recherche de Marcel Proust*, p., 281) - portrait proche de celui que Fred réalise de son ami poète à croire que son auteur – certainement au courant de cet aspect de la biographie proustienne - nous entraîne dans son jeu subtil de pistes. Le

lecteur y est continuellement sollicité et entraîné. La relation dans la quelle se positionne l'auteur et ses personnages prend les formes les plus étonnantes et le jeu qui régit ce genre de relations est d'une grande complexité. Pour le fixer dans le cadre imposé par le concept d'authenticité, Camil Petrescu a recours à des moyens divers. D'abord l'écrivain nous présente le personnage-signataire des lettres (madame T.), au besoin il renvoie à son roman précédent (pour Fred) : « il est le fils de ce grand industriel auquel j'ai conventionnellement donné le nom de Tânasé Vasilescu dans le roman *Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* (MT, p.29). (Les inconditionnels du "proustianisme" verraient ici une continuité narrative permettant aux deux romans d'être pris dans un ensemble romanesque à l'image de la *Recherche*. Il s'agit pourtant de deux oeuvres différentes bien que des thèmes communs et une recherche esthétique permanente les rapprochent)

Il arrive que le personnage s'adresse directement à l'auteur : Madame T. dialogue avec l'écrivain (qui est aussi auteur dramatique, pas de doute, il s'appelle Camil Petrescu !) Dès le premier mot (en français, car en roumain l'adjectif possessif est post-posé) « Vos remontrances sont inutiles comme la colère de quelqu'un qui frapperait à la porte fermée d'à côté au lieu de frapper à celle qu'il cherche... » la relation bizarre – pour un lecteur de l'époque, mais aussi d'aujourd'hui - entre le personnage et l'auteur est acquise par ce dialogue à distance, et la phrase contient déjà une comparaison dans un registre assez simple sinon banal. (Car la femme qui l'écrit n'est qu'une novice !) Sans la mettre sur un plan d'égalité avec l'inégalable phrase par laquelle débute *la Recherche*, (*Longtemps je me suis couché de bonheur*) dont elle n'a pas la prodigieuse musicalité, l'on peut quand même s'aventurer à la considérer comme laissant présager de la structure du récit, de sa nature *dialogique*. (Un dialogue un peu spécial, établi entre l'auteur du livre et ses personnages, dialogue qui est converti, à la lecture, entre le romancier et le lecteur). Lorsque Madame T. évoque l'épisode du train et l'arrivée d'un ami, elle s'adresse encore à l'auteur du roman : « un ami à moi, à Fred et à vous ».

Le narrateur du chapitre *l'Après -midi du mois d'août* raconte le déjeuner qu'il fait en compagnie de l'auteur des notes en bas de la page qui contiennent la propre confession de Fred ! Le lecteur a la nette impression que l'auteur est en train de lire par-dessus son épaule la même histoire, prêt, au besoin, à intervenir : « Le jeune Fred Vasilescu, fils d'un industriel plus de cent fois millionnaire... » Ladima, à son tour, écrit à Emilie qu'il a intercédé auprès de l'auteur en sa faveur ! Le romancier intervient alors en bas de la page, comme à l'accoutumé, sous le prétexte d'une précision en se révélant ainsi au grand jour ! Dans la *Recherche* il arrive qu'Albertine écrive un petit billet à son *cher Marcel* (ou que le Narrateur dialogue avec elle sur le vécu dostoïevskian).

Au besoin, l'auteur de *Madame T.*, aura joué au détective « avec la vague excuse d'un intérêt d'écrivain » lorsqu'il veut découvrir qui se cache derrière le X des lettres de madame T. et la persuade d'avouer. L'authenticité qui prend appui sur la sincérité (mais pas seulement) implique la crédibilité ; il faut que le lecteur soit convaincu par le narrateur. La confiance instaurée dès les premières notes en bas de page doit être entretenue: soit en doublant le récit du personnage avec les affirmations contenues dans les notes, avec des articles de journaux de l'époque, soit en rappelant tout simplement au lecteur les événements politiques contemporains aux faits évoqués par Fred, l'« actualité » -comme

diraient de nos jours les journalistes !

Si Madame T. est une belle femme raffinée, élégante, distinguée, instruite, discrète, bref, si elle a toutes les qualités d'un personnage parfait, elle risque de passer pour un création invraisemblable, pour un personnage de rêve, un personnage romanesque! Alors, l'auteur dira d'elle qu'elle est « d'une beauté sur le fil du rasoir », pour la rendre ainsi plus réelle, plus vraie. Fred, l'inconditionnel amoureux, se trouve un instant dans le doute (l'épisode de l'exposition, lorsqu'un ami perfide lance quelques paroles désobligeantes sur « cette mocheté de madame T. »), ensuite il se flatte à l'idée que la femme aimée n'est belle que pour lui. A un autre degré on peut interpréter cet épisode comme une réflexion philosophique sur la connaissance et son caractère subjectif : on ne peut connaître qu'à travers le moi ! Mais au premier degré, même le lecteur avisé se laisse prendre au piège tendu au nom de la transfiguration littéraire : le vécu devenu écrit. Si le « je » est la première personne de Madame T. ou de Fred Vasilescu ou de Ladima, il est la somme, comme nous l'avons déjà dit, la quintessence du « je » « auctorial », le subjectif multiforme de Camil Petrescu. Les histoires des personnages sont chères au lecteur qui se dit qu'elles pourraient être celles de l'auteur ou tout au moins imprégnées d'éléments biographiques tant elles débordent de vérité. *Le lecteur interprétera ici l'authentique comme du concret vécu.* En cela, Camil pourrait être rapproché du Narrateur dont on croit lire *la confession*, puisque dans *la Recherche* nous avons à faire à l'utilisation quasi excessive du « moi » et du « je ». Une confession allant jusqu'au dévoilement douloureux.

De la *confession*, procèdent aussi les deux personnages de *Madame T.* ; les lettres de Ladima sont, à leur tour et par nature, des lignes écrites sur un ton de confession. Lorsqu'il y a des « intrus », comme les paroles d'Émilie ou de sa sœur Valérie, ou, encore, des anciens amis de Ladima, que Fred contacte pour mieux comprendre le suicide du poète, ces « voix » nous sont rapportées par le narrateur du moment, le plus souvent par Fred. Parfois par le romancier. Camil Petrescu est le premier qui joue au plus haut point avec son public à peine sorti de l'école « traditionaliste » à ce jeu narratif dont il est l'initiateur. Il est vrai que sur le plan européen, les confessions ont un bel âge au moment de la parution du roman de C. Petrescu. La tradition littéraire renvoie, à tout le moins, pour les débuts du genre, aux « *Confessions* » de J.J. Rousseau, comme on le sait. Dans la culture roumaine, il n'y a pas d'autre précédent, à part les quelques écrits de jeunesse de Hortensia P. Bengescu. Le seul roman de la littérature roumaine qui se présente sous la forme d'un journal (son sous-titre le désigne clairement *journal d'Emil Codrescu*) – inclus de par sa nature dans le genre de littérature de confession par excellence - *Adèle* de Garabet Ibrăileanu, unique roman du grand critique ! n'a été publié qu'en 1934 (alors que *Madame T.* paraît en 1933). Une preuve de plus de l'originalité de Camil (qui, de toute façon n'appréciait pas la confession à la manière gidienne). Faire croire à la véridicité des personnages n'était pas une idée complètement nouvelle ; c'est une *convention littéraire* bien ancrée dans l'histoire des œuvres littéraires. Italo Svevo, l'écrivain triestin, commence son célèbre roman *La Coscienza di Zeno* avec une « préface » d'une demi-page qui appartiendrait au docteur S., celui-là même qui a soigné le patient Zeno et qui s'excuse auprès des lecteurs : « di aver indotto il mio paziente a scrivere la sua autobiografia... » Et que dire du début de Jean Santeuil où l'on nous fait croire que le roman que nous allons lire a été offert aux deux jeunes amis de l'écrivain C.

sous la forme d'une copie qu'il vont publier ? Les deux jeunes hommes avaient connu C., auteur qu'ils mettent au-dessus de tous les autres, dans une station où ils passaient leurs vacances. Quatre ans après, l'écrivain les fait venir, se sentant mourant, et les deux jeunes, ne trouvant après la mort du maître aucune trace du roman parmi ses papiers ni aucune allusion publique à ce manuscrit, se décident à publier la copie dont ils disposent. Ce n'est qu'après ce préambule que démarre le véritable *Jean Santeuil*. Étant donné que Marcel Proust a renoncé à ce roman pour *A la recherche du temps perdu* et qu'il n'a été publié qu'après sa mort, en 1952, nous pensons qu'il n'était pas encore connu des lecteurs roumains, ni de Camil (pourtant au courant de toute la vie littéraire française de cette époque) au moment où il rédigeait son *Madame T.* et que l'on ne saurait y puiser une quelconque influence ! Il s'agirait plus d'un genre romanesque à la mode à cette époque. Une convention littéraire similaire est celle à laquelle fait appel, vers 1886, Paul Bourget pour un roman "de confession" écrit à la première personne aussi: il s'agit d'*André Cornélis* (publié en 1887, chez Alphonse Lemerre, Éditeur) qui est le témoignage que le héros s'impose d'écrire comme une thérapie dont le résultat devrait être analogue à celui de la confession qu'il faisait, enfant, à l'église. Un journal qui, une fois la grande douleur transposée sur le papier, sera à l'usage exclusif de son écrivain et qui recherche ce "principe de délivrance" qui rajeunit l'âme et qui est à trouver "dans le fait d'avoir dit mes fautes, jeté au-dehors ce poids de la conscience qui nous étouffe". Thérapie par l'écriture qui rappelle, par le soulagement apporté, les phrases de Fred le narrateur.

« C'est alors que j'ai conçu l'idée, afin de tromper ma douleur, de me confesser ici, pour moi tout seul, sur un cahier de papier blanc, -comme je le ferais au prêtre. Je jetterai là tout le détail de cette affreuse histoire, morceau par morceau, comme le souvenir viendra »... (*André Cornélis*, p.3)

Les *Liaisons dangereuses* présente aussi un subterfuge d'éditeur qui essaie de persuader le lecteur de l'existence réelle des auteurs des lettres données en lecture. Tout comme *L'École des femmes* de Gide (un auteur que l'écrivain roumain ne tient pas en grande estime !)

Ce qui est différent chez Camil Petrescu, c'est que la convention est remplacée par la conviction qu'il cherche à tout prix à inculquer au lecteur quant à la réalité de ses personnages, par diverses manières dont la donnée historique n'est pas exclue. On sait l'ampleur qu'a prise pour Proust l'affaire Dreyfus, les allusions à des réalités historiques contemporaines, comme la guerre de 14, les scandales financiers, etc. Dans *Madame T.* l'auteur roumain ajoute en notes en bas de page des articles de journaux contemporains de la vie de Ladima, relatifs à la vie économique du pays et à des scandales politiques de l'époque. Pour faire vrai, donc, l'auteur donne le texte d'un politicien véreux, Naé Gheorghidiu, qui avait engagé Ladima pour créer (et écrire à lui seul tout) un journal – « Le Siècle »- en sa faveur ; avec l'honnêteté foncière qui le caractérisait, ce dernier refusera le compromis une fois qu'il aura compris le subterfuge de Gheorghidiu. Toujours en bas de page, le lecteur peut lire et l'intervention de Gheorghidiu à la Chambre et les échos dans les journaux ; mais cela pourrait être pure fiction (pour les générations de lecteurs à venir, éloignés donc de l'actualité évoquée) si l'auteur ne faisait glisser des noms réels de chef de parti de l'époque (les Brătianu) ou s'il n'utilisait de convaincantes astuces comme on le voit par exemple, page 220. Au début de la page, sur à peu près un

quart de sa totalité, c'est Fred qui raconte l'épisode :

« Le soir, après la séance à la Chambre, il y a eu chez nous une sorte de fête. On a bu du champagne, on a fait tous les commentaires possibles sur cette séance devenue désormais fameuse, on a tracé des plans d'avenir... »

En une première note en bas de page et en petits caractères typographiques, sur un tiers de page, intervention de l'auteur qui explique :

« Le succès de Gheorghidiu a été réellement remarquable... Si dans certains journaux, l'interpellation et la réponse n'ont eu droit qu'à deux ou trois lignes de plus qu'une communication à propos d'un pont coupé (Monsieur Gheorghidiu dans une affaire personnelle), « L'Avenir » et les journaux de tendance libérale en ont publié de pleines colonnes. « Le Siècle » portait naturellement sur toute la largeur de sa page le titre : « La mise en pièce d'un système de calomnies »... Ce n'est évidemment pas le lieu de reproduire l'intégralité de l'article, bien qu'il nous semble être caractéristique et des personnages, et de la vie politique, et de la manière dont l'État roumain était servi, alors... ». « En voici quand même quelques phrases et quelques passages pris tantôt au début, tantôt à la fin » :

(suivent les exemples promis sur plusieurs tiers de pages !)

Enfin, sur le dernier tiers de cette même 220^{ème} page, la suite d'une autre note, appartenant à l'auteur (et à l'écrivain Camil Petrescu !), commencée à la page 211 à propos d'un article courageux signé par Ladima et publié dans « Le Siècle », note grâce à laquelle l'auteur est présent dans le récit, comme un simple personnage, mais un personnage réel, une personne, sinon une personnalité de l'époque :

« ...La rédaction du Siècle était très intéressante en son genre. De sempiternelles discussions... des visites d'actrices, car Émilie y venait souvent, accompagnée d'amies à elle. Personnellement je n'ai jamais été au nombre des rédacteurs... Mais un jour où nous sortions ensemble d'une réunion du comité de la Société des Écrivains Roumains, j'ai eu avec Ladima une longue conversation et je lui ai exprimé très sincèrement et sans aucune intention (je me serais senti pourtant très à mon aise dans un tel journal car je n'ai appris que beaucoup plus tard qu'il appartenait à Gheorghidiu), la grande estime que j'avais pour son attitude et pour le nerf avec lequel le journal était dirigé... » (M.T., p. 211)

Cette manière de nier le statut biographique de l'auteur n'est pas loin de rappeler celle du Narrateur qui, pendant la discussion avec Albertine sur Dostoïevski et le sentiment criminel (la culpabilité) de l'écrivain russe, il dit qu'il connaît mal cet auteur, qu'il « est certain que comme tout le monde, il a connu le péché sous une forme ou sous une autre... En ce sens-là il devait être un peu criminel comme ses héros, qui ne le sont d'ailleurs pas tout à fait, qu'on condamne avec des circonstances atténuantes... Je ne suis pas romancier, ma petite Albertine, il est possible que les créateurs soient tentés par certaines formes de vie qu'ils n'ont pas personnellement éprouvées » (*La Prisonnière*, p.379), alors que deux pages plus loin, le Narrateur revient sur une de ses expériences, (par une connexion de pensée avec les phrases de Vinteuil), dont nous savons qu'elles sont à la base de son « roman » :

« je me disais qu'après tout il se pourrait que si les phrases de Vinteuil semblaient les expressions de certains états de l'âme analogues à celui que j'avais éprouvé en goûtant la madeleine trempée dans la tasse de thé, rien ne

m'assurait que le vague de tels états fût une marque de leur profondeur, mais seulement de ce que nous n'avons pas encore su les analyser, qu'il n'y aurait donc rien de plus réel en eux que dans d'autres. » (L.P.,p.381).

De même, l'auteur de *Madame T.*, se plaît à osciller - dans le même passage - entre nier et avouer, voiler et dévoiler les données réelles (personnelles) qu'il prête au personnage de Ladima en son hypostase de journaliste :

« Il m'a invité à y collaborer mais seulement après un temps de vague réflexion et plutôt par politesse... Je n'ai pas réussi à savoir si c'était le succès qui l'avait égaré au point de l'amener à croire qu'il n'avait plus besoin de personne ou si cela ne venait pas de ce qu'il m'estimait finalement assez peu, malgré nos très nombreux points de vue communs. (...) J'ai accepté et je me rendais souvent à la rédaction où s'étaient mis à venir, depuis quelque temps, des personnages d'une certaine « surface politique », s'il m'est permis d'employer cette expression... »

La distance manifeste qu'il prend par rapport à Ladima n'est qu'un artifice supplémentaire pour brouiller les pistes :

« Avec son excessive sentimentalité, G. Ladima prenait pour de l'amitié le geste de ces gens qui venaient lui rendre visite - peut-être était-il aussi assez flatté de ce qui était plus ou moins un acte de vassalité- et ils avaient, eux, la satisfaction de s'assurer, pour le prix de deux cigarettes, qu'ils fumaient là-bas, la sympathie d'un journal si redouté, où l'on pouvait faire d'intéressantes mises au point, publier des notes qui s'en prenaient toujours à quelque chose ou des caricatures, etc. » (passim, 212).

A un autre endroit, toujours dans la même logique du « faire vrai », l'auteur ajoute, immédiatement après nous avoir donné à lire en entier un des articles, signé de Ladima :

« P. S. : Pour mieux faire comprendre le moment, pour essayer de justifier les violences de Ladima et pour rendre de manière plus vraisemblable l'atmosphère de ces événements, nous joignons à cela, au moment où on met le livre sous presse, plus de quatre ans après sa mort, la reproduction exacte d'une lettre récemment publiée dans un de nos grands quotidiens sous un titre de deux colonnes en caractères gras : (A PROPOS DE L'ACHAT DE LA FABRIQUE « ASTRA » d'ARAD). Nous avons reçu, du général M. Ionescu, directeur général des Chemins de Fer, la lettre suivante, etc »...(M.T., p. 225)

L'abondance des notes qui pourrait, à priori, être fastidieuse voire nuisible pour la lecture, favorise finalement l'adhésion du lecteur ; à la parution de la traduction du livre en France, le critique du « Monde des Livres », Edgar Reichmann, en saisissait l'importance dans une chronique enthousiaste dont le sous-titre était, « La fête proustienne d'un grand écrivain roumain, Camil Petrescu » :

« Mais à cette fête roumaine l'événement trivial, politique et social souhaite participer lui aussi. Pour l'évacuer, tout en l'utilisant, Camil Petrescu fait appel aux notes en bas de page. Loin d'alourdir le texte, elles finissent par s'imposer comme certaines musiques de fond obsédantes, qui accompagnent le lent ballet des acteurs principaux .» (in « Le Monde des livres », du 19 janvier 1990, p. 17).

8. LA « NOUVELLE STRUCTURE » NARRATIVE VOIE VERS LA MODERNITE

Le roman du XXe siècle se singularise de la production précédente du genre par sa composition ou *structure*, de l'avis de ses spécialistes occidentaux, aspect que l'essayiste Camil Petrescu avait remarquée bien avant 1930, année où paraît son premier roman en deux tomes, dont la composition est à l'image et en harmonie avec ses concepts esthétiques exposés dans l'essai sur l'auteur d'*A la recherche...* Avec *Madame T.* en 1933, il ne fait que récidiver, mais d'une manière encore plus étonnante ! Rien que la seconde partie, la remémoration de Fred intitulée *Un après-midi de mois d'août*, aurait eu de quoi heurter le goût classique. A cela, il ajoute les *Lettres de madame T.* rajout que certains critiques ont peu apprécié. Sans être de trop, elles ne sont pas non plus vraiment nécessaires... quoique complémentaires ! C'est ce que l'on a pensé de beaucoup des rajouts de Proust.

« La belle trilogie dialectique, *Swann s'opposant à Guermantes jusqu'à la synthèse du Temps retrouvé*, est bouleversée en 1914 par l'introduction de l'épisode d'*Albertine*, et le *Temps retrouvé* lui-même s'accroît de la peinture de la guerre de 1914-1918, vue par le baron de Charlus. La vie donne naissance à une vision et à une nouvelle écriture » (J-Y. Tadié, *Le roman au XXe siècle*, p. 35).

Le rajout (apparent ou pas) chez Camil peut être interprété dans la logique d'une esthétique manifestement innovante. Puisque Proust l'a fait sans se soucier de rien, pourquoi un auteur roumain ne le ferait-il pas? Si toutefois cela ressemblait à un emprunt, alors qu'il s'agit d'une volonté de renouveler la forme du récit, on compliquera un peu plus la structure totale par un surprenant échafaudage dont les principaux éléments de... structure sont l'auteur et ses protagonistes.

A l'analyse, le roman de *Madame T.* permet de relever la présence d'une *technique de l'encastrement* (la formule est de Dominique Jullien) saisissable à plusieurs niveaux : l'auteur isole dans l'économie du roman l'histoire de cet après-midi d'été. Le narrateur, *isolé* lui-même dans une chambre *coupée* du reste du monde (à côté continue le va et vient de Valérie, de la couturière, etc), *détache* du passé l'histoire du malheureux poète. En même temps, il découpe dans ses souvenirs des fragments de sa propre histoire dans laquelle il fait ressortir le personnage de madame T. L'épisode du bord de mer se prête merveilleusement à ce genre d'analyse de l'encastrement : est isolé d'abord le groupe des fêtards, ensuite Madame T. est isolée du groupe et enfin, ce personnage-même subit une description détaillée avec la remarquable image de « la bouche en losange ». La dynamique de l'encastrement « épouse celle du désir dans la mesure où elle isole l'objet, le met en valeur contre un milieu homogène » fait remarquer l'auteur de cette technique d'analyse (*Proust et ses modèles*, p.104) A œuvres analogues, analyses analogues !

Il nous faut souligner, comme procédant d'une dynamique analogue à celle de l'encastrement, les savoureuses digressions, aspect que les comparatistes ont remarqué dès la parution du roman de Camil (voir p.247, sur la mode, sur le modernisme, etc.). Le narrateur cesse de raconter « l'histoire » que son lecteur était en train de suivre, pour embarquer ce dernier dans un mini récit collatéral qui est une parenthèse un peu docte dans le fragment romanesque ; ainsi on est instruit sur la relation entre la mauvaise qualité des chaussettes et le mal aux pieds qu'elle provoque où sur la manière dont on doit cuisiner le chou à la viande, pourquoi faut-il avoir plusieurs costumes coupés dans des tissus d'excellente qualité, etc. La vivacité du narrateur, l'envolée du style, font oublier

la banalité des sujets. Là aussi, une certaine sincérité émane du discours (si propre au style de Camil) qui donne l'impression que le narrateur vient de découvrir une vérité essentielle, quelque chose d'originel qu'il veut absolument transmettre. Surprenant chez Fred, le mondain que personne ne prend au sérieux et que l'entourage considère comme peu intelligent, mais compréhensible chez celui qui a découvert les délices de l'écriture, l'espace privilégié où on peut tout dire sur tout, à condition d'être sincère avec soi-même.

De la nouvelle structure procède aussi la façon dont le romancier roumain met en scène ses personnages qui sont vus non pas sous tous les angles, mais d'angles différents par plusieurs personnes et à plusieurs moments de la vie, ce qui donne une somme de traits complémentaires qui ont le rôle de construire un personnage dans toute son objectivité. Et qui laisse surtout l'impression au lecteur que l'auteur ne les a pas « conçus » comme les créateurs traditionnels, qu'il ne savait pas tout sur eux, comme les auteurs omniscients, mais qu'il les a juste présentés tels qu'ils sont.

Ainsi, la première héroïne, Madame T., est vue par l'auteur tout d'abord, ensuite - nous devrions dire en même temps - telle qu'elle apparaît à la lumière de ce qu'elle raconte en écrivant le début de son histoire, et enfin, par Fred, l'homme qui la connaît le mieux. Ce dernier, qui a été son amant, se présente lui-même (puisqu'il se confesse par écrit, se raconte à l'ami écrivain), est présenté par l'auteur et par madame T. dont nous interprétons ultérieurement le X, devenu pour nous : Fred dans une dynamique qui rappelle la *technique perspectiviste* ! Or la perspective implique une distance qui présente une dimension concrète, géographique, mesurable (voire palpable) et une autre, moins palpable, la dimension temporelle. Le temps et la mémoire apparaissent comme les données essentielles de la nouvelle structure que l'écrivain roumain avait définie dans ses écrits théoriques.

Par l'emploi majoritaire de la première personne, Camil s'inscrit dans la lignée des auteurs que Jean Rousset mettait sous le signe du *centralisme autobiographique*, ces « mémoires fictifs écrites par le protagoniste » ou les fausses lettres. La rédactrice d'une des *Lettres portugaises*, que l'essayiste cite in *Narcisse romancier*, s'exprime d'une manière identique à celle de Fred : « J'écris plus pour moi que pour vous, je ne cherche qu'à me soulager ».

« L'usage de la première personne modifie les conditions dans lesquelles le récit est vécu et présenté au lecteur : le foyer visuel passant à l'intérieur du livre et devenant personnage, c'est ce personnage qui rend compte lui-même et en son nom des événements et des expériences où il est engagé[...] Tout en se distinguant de l'auteur, le personnage chargé de la narration se voit doté d'une partie des pouvoirs de l'écrivain » (Narcisse romancier, p.127)

Ces remarques sont parfaitement valables pour la formule narrative adoptée par Proust comme pour celle que s'est imposée Camil où le choix d'un narrateur assumant une conscience centrale est dicté par la loi du « centralisme autobiographique » (J.Rousset), plus précisément par crainte que ce genre de récit ne se morcèle, ne se disperse « en fragments successifs et satellites ». La ligne fracturée que présente la narration de Camil avec ses écarts temporels et les changements de plans narratifs bien plus prononcés que chez l'auteur de la *Recherche*, font de l'écrivain roumain un véritable précurseur des romanciers modernes ceux que le chercheur cité (Rousset) appelle les « romanciers

actuels du temps vécu », qui « multiplie les étagements, les renversements, les va-et-vient temporels dans un type de narration alternativement régressive et progressive autour de ce foyer central qu'est une mémoire en activité » (*passim*, p.27).

La conception romanesque de l'auteur roumain (et sa réalisation) pourrait s'inscrire dans cette définition lapidaire que Gaétan Picon donnait au début de son *Panorama de la nouvelle littérature française* (Ed. Gallimard, 1976) : « un roman, au sens traditionnel, est la représentation fidèle d'un spectacle: au sens actuel, il est plutôt l'expression d'une vérité intérieure » (Picon, p.37) ; l'auteur roumain semble concilier les deux ! Ses thématiques privilégiées renouvellent la thématique du genre. On retrouve chez Camil l'éternel thème de l'amour mais traité sous des aspects, on l'a vu, inédits. Le citadinisme, l'artiste, le monde des journalistes, etc, sont des aspects absolument nouveaux dans le paysage littéraire roumain. Il renouvelle non seulement la forme mais aussi le fond dans une étroite interférence, gageure de réussite. Sa nouvelle technique de construction ne saurait rien sans le savoureux traitement de la matière romanesque. « Notre époque a fait un sort peut-être excessif à l'étude des modalités du récit... Force est de reconnaître que l'étude des structures formelles ne donnent pas toutes les clés » disait fort justement Michel Raimond (*Le Roman*, A. Colin, 1989, p.7), opérant ainsi l'énorme différence qui existe entre un récit et un roman, entre un texte soucieux surtout de structure et un texte totalisant comme celui du roman. Or Camil préférant appeler son roman « dossier d'existences » ne lui nie pas son statut (son écriture en est la preuve), il se soumet seulement à un exercice de style...proustien.

Une bonne partie du roman *Madame T.* peut être considéré comme un roman épistolaire - l'épisode raconté et écrit par Fred Vasilescu qui découvre dans le lit d'Émilie les lettres de Ladima et refait mentalement toute l'histoire que le poète malheureux a vécue à côté de l'ignoble femme qui se trouve, à ce moment précis, nue, près du narrateur.

La narration est déstructurée, l'écriture a acquis un aspect novateur par la pluralité des voix, par le jeu complexe de l'auteur avec les protagonistes du roman qu'ils fait parler à la première personne en les chargeant de traduire son « moi »- seul capable de rendre l'aspect « originel » des choses par le biais de la connaissance intuitive, immédiate (selon la leçon bergsonienne). Si des personnages romanesques y sont mêlés, il faut signaler que - parallèlement et pour nous maintenir dans l'atmosphère de véridique - des noms de politiciens (Brătianu, chef du parti libéral) ou d'hommes de culture (Perpessicius, un directeur de théâtre, etc.) ayant réellement existé sont jetés, ici et là, dans les commentaires divers dans un paradoxal processus de conjonction entre le fictionnel et le véridique. Par une astucieuse coïncidence du romanesque et du sincère, l'auteur de *Madame T.* réussit à poser les cadres d'une fiction innovante.¹⁶ Les réminiscences romanesques recouvrent, dans cette optique, une certaine fonctionnalité : la fin du roman redevient pour quelques pages (361-378) traditionnelle : l'épilogue est « raconté par l'auteur ». Comme s'il voulait nous faire une démonstration d'écriture multiple pour un seul et même sujet. Le roman total ! Face à la cathédrale proustienne - la technique de « construction » romanesque d'un architecte et pas celle du « tricotage » traditionaliste

¹⁶) L'innovation est valable pour l'aire roumaine et prend appui sur le procédé proustien.

(comme disait Camil lui-même au jeune Jebeleanu, en 1933). Le début de l'épisode raconté par Fred présente d'ailleurs la déambulation du personnage dans un quartier de la ville en pleine démolition pour laisser place au *neuf*-concept fondamental pour la personnalité de notre auteur qui rêve d'*architecture* future. Les descriptions des lieux sont crayonnées par lignes verticales, horizontales et même obliques, les meubles ont des angles cubistes, le récit est tout en parallèles. Les courbes sont réservées aux corps.

L'écrivain roumain joue sur l'écart entre temps raconté/temps de la narration, sur le parallélisme spatial : espace confiné (du souvenir)/ espace élargi à la ville, etc. Nous nous prenons à rêver que cet amoureux de la modernité bien fondée s'est joué de tous ses interprètes, y compris de Ionesco, en constatant que certains de ses commentateurs n'avaient pas fait l'effort de dépasser une première lecture et d'analyser son œuvre au second degré, celui que suggère sa propre esthétique. Avant d'être un « roman », son ouvrage est un métadiscours codé. Ainsi le « mystère » qui entoure son narrateur, Fred V., équivaut à une impossibilité de connaître l'Autre. Camil ne peut pas nous dire sur son personnage plus que celui-ci n'en a dévoilé, car le pouvoir de l'auteur n'est plus celui d'un auteur omniscient. La seule connaissance est celle qui vient de l'intérieur, la connaissance de soi. Tant que Fred a parlé à la première personne, tant qu'il a voulu se dévoiler, nous avons pu pénétrer dans son « moi », dans la connaissance (partielle, mais connaissance tout de même) d'une réalité qui portait le nom de Fred Vasilescu. Ladima, qui ne parle qu'à travers ses lettres, semble vrai, touchant, l'espace d'une lettre ou d'un poème, où l'emploi du pronom satisfait l'exigence du *retour vers le moi*. Le passage vers l'univers subjectif, celui du poète disparu, se fait par un intermédiaire (le narrateur nu dans la chambre d'Emilie). *L'incomparable volupté* de revivre le passé (même celui qui appartient à un Autre) est un état d'esprit d'empathie, qui n'obéit pas « à la propre *volonté*», mais au courant (la fluidité ?) des pensées.

« Mes pensées m'emportent comme un courant. Il y a en moi quelque chose qui répond à tout cela, des profondeurs... Une larme authentique en provoque toujours une autre dans d'autres yeux, par-dessus la raison, les instincts s'appellent et je comprends maintenant que les souvenirs aussi, ceux des autres et les nôtres, se répondent de l'inconscient comme se répondent dans la nuit les gardiens ou les chiens. » (M.T., p.102)

Une fois la lecture des lettres terminée, le « je » cesse d'exister, car cesse le mouvement de sympathie (bergsonienne), de communion, de sentiment proche de l'identification. L'enquête de Fred pour refaire les derniers jours de la vie de Ladima - enquête que l'on peut assimiler à une quête, à une recherche, à la connaissance elle-même - n'aboutit qu'à des parcelles de vérité. Le perspectivisme n'a servi qu'en tant qu'outil narratif, pour enrichir les portraits et donner de l'authenticité à l'ensemble romanesque. L'autre quête du narrateur, qui concerne l'amour idéal, ne peut non plus aboutir sur le concret de l'accomplissement amoureux. Idéal, il échappe au contingent. Accompli, il deviendrait éphémère, soumis à l'érosion du temps. Tel qu'il est pressenti chez Camil Petrescu, il résiste au temps. Cela permet-il de penser que l'auteur roumain pénètre ainsi dans la durée selon le « parcours » suggéré par Bergson, c'est-à-dire par mémoire (affective) interposée ? Si tel était le cas, l'artiste serait capable de créer l'illusion de la réversibilité du temps. Ambition de tout créateur.

9.AUTRES APPROCHES, AUTRES FAMILLES SPIRITUELLES

L'étude comparatiste se doit de justifier les analogies évidentes mais aussi d'en découvrir d'autres, et l'auteur de *Madame T.* se prête merveilleusement à ce jeu de reflets en miroirs multiples. Un terme incontournable que le critique de tout bord ne peut éviter ! Camil lui-même a intitulé un des chapitres de la *Dernière nuit d'amour : Entre des miroirs parallèles*, un film réalisé en Roumanie, il y a une vingtaine d'années, d'après ses romans, portait le même titre et la critique roumaine en a fait son miel. Hortensia P.-Bengescu donnait à une de ses longues nouvelles de jeunesse le titre *Femme devant le miroir* (presque un titre de tableau) ; le miroir glissait des mains nerveuses de la femme, se brisait, métaphore d'une vie inaccomplie ou d'une vie faite de débris qu'il faudra coller, ou peut-être d'un renouveau artistique à partir de rudiments épars! L'Italien Pirandello, évoqué à propos de H.P.-Bengescu, tramait une histoire entière à partir de l'image de son protagoniste renvoyée par le miroir. L'image interceptée par l'épouse du héros, différente de celle que voit le personnage en question, va modeler son comportement. Sujet d'époque !

La formule peut être remplacée par le *perspectivisme*, terme que l'essayiste Camil Petrescu avait utilisé en parlant de Proust. Il est certain que nous nous trouvons avec Camil devant une nouveauté d'écriture (dans l'aire roumaine) que certains critiques, vivant en bonne entente avec le néologisme, ont appelée « technique perspectiviste » (C. Ciopraga) :

« L'écrivain se met en devoir d'enregistrer les images mobiles de chaque personnage tel qu'il se reflète dans les consciences différentes (des autres personnages) », dans une recherche du véridique. Camil Petrescu a poussé la recherche de la vérité - de par sa nature d'intellectuel tourné vers la philosophie, à moins que... ce soit la philosophie qui le pousse aussi sur cette voie. L'originalité le préoccupe non pas tant que nouveauté, mais en tant qu'authenticité, pour capter la vérité dans ses formes primaires, non galvaudées par la circulation des idées » affirme le critique cité (in : *Portraits et réflexions littéraires*, Editura pentru literatură, Bucuresti, 1967, p. 178, 190).

Après la parution du premier roman déjà, Camil se voyait couronné par le « Prix national pour la prose », manifestation de la reconnaissance de ses pairs. La publication du second roman incite toute la critique roumaine à réagir avec un enthousiasme qui n'est tempéré que par la chronique provocatrice de Ionesco qui nie toute influence « proustienne » chez l'auteur roumain, comme pour lui enlever son aura. Dans *Thèses et antithèses*, Camil a abordé le problème de l'influence, signe qu'il ne cherchait pas à éviter le sujet : « Il n'y a pas un seul écrivain, dans aucun pays du monde qui ne soit pas influencé. Goethe l'a reconnu pour lui-même (n.s.). Les littératures de diverses nations s'influencent réciproquement et continuellement, tout comme le font les civilisations » (*passim*, p.183).

L'écrivain roumain a innové avec intelligence ; ce qui frappait à l'époque est encore signe de modernité aujourd'hui : que ce soit sa narration déstructurée, par exemple, ou l'aspect binaire de ses récits (les deux volets : première nuit d'amour/dernière nuit de guerre, par exemple ou récit de Madame T./récit de Fred, l'épilogue I du

narrateur/l'épilogue II de l'auteur). On peut inscrire dans la liste des données propres à sa création romanesque- mais aussi au roman, en général, de cette première moitié du XXe siècle- la structure circulaire du récit que nous avons choisi d'analyser : le roman commence avec le personnage de madame T. (ses lettres) et finit avec elle, plus exactement avec la visite de l'auteur pour lui rendre le manuscrit (le récit) de Fred. Tout comme *A la recherche* qui commençait par le temps (Long**temps** je me suis couché de bonheur) pour finir avec le **temps** retrouvé (il serait superflu de mettre le personnage du Narrateur à la place du temps, puisqu'il est omniprésent tout au long du roman). En gardant le parallélisme, on pourrait également conclure que par la restitution du manuscrit de Fred, madame T. retrouve l'amour perdu, puisque dans les feuilles (« chaudes encore » dans les mains de l'écrivain qui porte l'offrande) se trouve la déclaration d'amour posthume de l'étrange amant. C'est un Fred perdu et retrouvé...

L'écrivain roumain a réussi également à garder, avec profit, des éléments de la prose classique : ses personnages ont un nom, par exemple, à la différence des protagonistes des romans modernes contemporains aux siens. La perte du nom équivaut là à une perte d'identité. « Le nom perdu n'est jamais retrouvé. Le Narrateur d'A la recherche du temps perdu n'a pas de nom de famille, alors que Jean Santeuil en avait un ; il n'a un prénom que deux fois (sic !) dans le roman » nous dit J-Y. Tadié qui conclut que de cette façon le lecteur se met à la place du « je » qui raconte et qu'*il est aspiré par le vide de l'absence nominale* (*Le roman au XXe siècle*, p. 62). Si Camil choisit d'appeler son héroïne par une simple initiale, c'est pour augmenter le mystère du personnage (à la manière classique), tout en révélant (une fois) le nom entier : Maria T. Mănescu et comment on avait fini par l'appeler avec la seule initiale (qui est celle du père, selon l'usage roumain). En cela le personnage, vu sous le statut de la création narrative, n'est pas assimilable à ces personnages sans visage des tableaux de Chirico ou des sculptures de Brancusi que le commentateur de Proust (J-Y. Tadié) se plaît à choisir pour comparer les « héros sans noms ».

A la différence de Proust encore, l'écrivain roumain n'évoque pas la famille; Fred nomme une fois en passant sa mère, une autre fois sa sœur, le père est le seul qui apparaît dans le roman et sous des aspects peu flatteurs (il est l'associé du politicien corrompu), ce qui permettrait une analyse freudienne séduisante sur l'absence du père ! En effet, Camil, abandonné à sa naissance, n'a pas connu ses parents naturels et évitait d'aborder ce sujet. On sait qu'il a été reconnaissant envers sa famille d'adoption : des gens modestes qui l'ont élevé correctement, sans avoir beaucoup de moyens. Mais qui ne lui ont pas offert le climat spirituel dans lequel a grandi Marcel Proust, par exemple. Choissant ce dernier comme modèle de créateur, s'est-il choisi un père spirituel ?

Innovante reste aussi chez Camil (placé dans la perspective de la littérature de son pays) la référence au processus créatif ou ce que la nouvelle terminologie a appelé *la mise en abîme*, moins évidente, il est vrai, que chez Marcel Proust, où les allusions ou les déclarations sur ce « sujet » abondent d'un bout à l'autre de la *Recherche*. Chez Camil Petrescu cela fait partie de sa stratégie narrative tout comme de cette nouvelle structure qu'il a su imposer. Sous-entendue plutôt qu'explicite !

Dans une vue d'ensemble, ce qui unit intimement l'écrivain roumain à son « modèle » français reste la vision spirituelle (« rien n'existe que la pensée » disait Camil qui ne jurait

que par « l'essence des choses ». « Tout est dans l'esprit ! » avait clamé, avant lui, M. Proust), ce désir de transmuter le matériel en art, de se concentrer sur l'activité de l'esprit. Proust l'a dit et redit : l'essence des choses a toujours été l'objet de sa recherche et lorsqu'il a compris que cette essence réside dans *la transformation en cours*, il a trouvé la raison de l'Art. Cette transformation en cours est la narration que Fred déroule sous nos yeux (ce n'est pas lui qui écrira le roman, signe de *finitude* !), il ne vit pas son amour comme un accomplissement (ce serait encore un signe de finitude) mais comme un continuel questionnement, tout au moins apparemment, (et nous saurons que, par sa nature, il est de l'ordre des essences) ; l'avouer au cours de son récit équivaut, outre à s'en convaincre lui-même, à un processus en cours.

De nombreux côtés proustiens peuvent être identifiables dans l'œuvre romanesque de Camil Petrescu, nous venons de le voir, autant dans la conception créatrice, générale, que dans l'écriture concrète.

Mais l'auteur roumain peut tout aussi bien être « traité » par exemple de *stendhalien* (des analyses en ce sens ont été déjà faites, surtout à propos de son premier roman) ou même de *sartrien* (voir l'étude de J-L. Courriol à propos de *La Nouvelle structure et l'interprétation de Proust*, in *Convorbiri Literare*, Iasi, 1979). Il peut être rapproché, par la qualité de ses héros assoiffés d'Absolu, de Camus, comme il peut être abordé dans la perspective du « roman de la *conscience malheureuse* » concept que Philippe Chardin applique à Proust, à Musil, Svevo, Mann, Boch et Roth à la fois. Ce sont tous des écrivains qui ont connu la première guerre mondiale ainsi que la période qui la précède ou celle d'après. Camil et Hortensia ont pris une part active, même, chacun à sa façon (le premier en combattant dans les tranchées, la seconde comme infirmière à l'arrière du front) à cette expérience et ils ont été témoins des bouleversements considérables produits par la Grande Guerre. Cette perspective est d'autant plus tentante que les auteurs roumains sont contemporains de quelques-uns de leurs confrères européens cités plus haut :

Marcel Proust: 1871-1933,

Italo Svevo : 1861-1928,

Robert Musil: 1880-1942,

Thomas Mann: 1875-1955,

H.P.- Bengescu: 1876-1955,

Camil Petrescu : 1894-1957.

D'autres arguments peuvent s'y ajouter : a) au centre de leurs écrits se placent « le malheur ou le malaise liés à une certaine époque et non pas à l'humanité dans son ensemble » ; b) ces écrivains « admettent implicitement le postulat de base de *Geistesgeschichte* allemand » (Philippe Chardin), c'est-à-dire l'esprit du temps dominant ou l'esprit de l'histoire. Or la participation de celui qui avait écrit *Dernière nuit d'amour*, *première nuit de guerre*, au front, en premières lignes, par choix personnel, est un fait connu ou pressenti par tous les lecteurs de Camil Petrescu ; moins connus restent le traumatisme psychique et les séquelles physiques, Camil est revenu du front avec une surdité avancée. Comme l'indique le titre, tout un volume de cet ouvrage est un véritable

roman de guerre; par ailleurs on constate l'irruption de l'histoire dans le roman *Madame T.* à travers les articles des journaux cités, souvent en bas de page, l'évocation des scandales politiques ou même celle de personnalités réelles de la vie politique de son époque, tout comme chez Proust qui fait allusion à la démission de Mac-Mahon, à l'enterrement de Gambetta ou à l'affaire Dreyfus. En ce qui concerne Hortensia P. Bengescu, l'histoire se dessine sans s'exprimer ouvertement, mais nous reconnaissons dans le monde décrit celui de l'après-guerre (ses personnages renvoient à un certain « décadentisme » par leur moralité et leurs valeurs, les changements économiques et sociaux caractéristiques dont sort triomphante la nouvelle bourgeoisie au détriment des propriétaires terriens, etc.) ; ajoutons que l'auteur du *Concert de Bach* avait participé à la première guerre en tant qu'infirmière, derrière le front, vivant ainsi une expérience qu'elle a, ensuite, « transformée » esthétiquement dans les pages du *Dragon /Balaurul*, sous-intitulé « journal de guerre » et dont la protagoniste- Laura, l'infirmière, est son porte-parole; le monde dépeint par la romancière est bien celui des classes du passé, « en fin de règne, qui occupent le devant de la scène, les demeures et les salons cossus » (*La conscience malheureuse*, p.48) Ces romanciers vivent eux-mêmes le passage d'un siècle à l'autre, une scission que l'auteur de l'étude citée appelle une *discontinuité radicale*.

Camil Petrescu est encore le romancier tout désigné de la « conscience malheureuse » de par les problèmes abordés, relatifs à la condition ou à la nature de *l'intellectuel*. Celui-ci entretient des *rapports négatifs, conflictuels* avec la société, se trouvant confronté à une vie collective dont il a du mal à accepter la norme : Ladima ne se plie pas aux préceptes bourgeois, fait fi de la mondanité et de ses exigences ; Fred n'est pas marié, Madame T. ne l'est plus, leur seule conduite répond aux exigences du cœur. Le poète Ladima est l'intellectuel *incompris* par excellence : il souffre profondément à cause des rapports sociaux superficiels, comme des « machinations » politiciennes. Honnête jusqu'au bout, il finit par démissionner de son journal au risque de mourir de faim.

A la souffrance causée par des raisons d'ordre social, on pourrait ajouter celle d'ordre personnel, liée à la nature de chaque individu, à leur sensibilité excessive, à leur raffinement, à leur besoin d'absolu, à leur exigence. Pour les héros de Camil l'amour, par exemple, est un *idéal*. Non atteint, comme tout idéal, il secrète une certaine nostalgie. Sous cet angle encore, nos auteurs se retrouvent dans ce concept fédérateur des romanciers de la « conscience malheureuse ». Ladima, Madame T., Fred sont indissociables de l'idée de l'amour absolu, nous l'avons déjà démontré. Fred, de plus, pour des raisons très secrètes, peut-être de nature psycho-somatiques, est à rapprocher des protagonistes des œuvres citées par Ph. Chardin auxquels l'on attribue des anomalies médicales.

L'hiatus entre intériorité et extériorité que met en évidence Ph. Chardin, auquel correspond le concept de « double parole » formé par le monologue intérieur (prolix, libre) et la parole plate, « conforme à », c'est-à-dire le langage pour communiquer avec le monde – est également applicable aux héros de Camil Petrescu. Dans le sens que le monologue intérieur qui peut être le monde imaginé, le rêve, une construction mentale que d'un terme plus savant l'auteur de l'étude en question appelle un « système

logomachique », tout ce système est soufflé par le premier coup de vent, car il n'a pas de fondement dans l'extériorité. Ainsi l'amour imaginé de Ladima pour Emilie peut être conçu comme un rêve balayé, mais surtout sa foi dans l'Art, cette construction mentale si chère à Ladima, est démolie, tel un jeu de cartes, par les paroles de Bulgàran. Mais on peut rajouter que Ladima, poète, donc constructeur de système logomachique, est extrait de ce néant de paroles par le souvenir de Fred qui nous dévoile la véritable nature, l'essence de cet Homme.

Un deuxième élément qui, à côté de la folie, représente les trois menaces de la conscience malheureuse de Hegel - la mort - entre en compte autant pour certains des auteurs réunis sous ce thème (Musil, Th. Mann, Svevo ou Proust) que pour notre auteur roumain. La mort plane en effet autour de Fred : celle de Ladima permet l'existence de la narration-même que le protagoniste de l'après-midi du mois d'août en fera. Par sa passion pour l'aviation et les éventuels (si non possibles) accidents, Fred est exposé, même s'il n'en parle jamais, à la mort. Il a déjà fait son testament en faveur de Madame T., de son propre aveu, c'est dire que l'idée de la mort l'a effleuré. En parlant de *ses auteurs*, Ph. Chardin constate que la vie du Narrateur est jalonnée par les morts de la grand-mère, d'Albertine, de Swann, de Saint-Loup, de Bergotte... Celle de Ladima peut être assimilée à la folie : puisqu'un suicide, selon l'expérience commune, survient le plus souvent dans des moments d'égarement. Les dernières personnes qui ont vu le poète juste avant sa fin tragique perlent de lui comme d'un fou. En *frère* de souffrance (le mot est prononcé par Fred) Ladima correspond également à la distinction catégorielle de « double » et remplit le rôle qui lui incombe, suivant l'analyse de Ph. Chardin. Comme si des *boucs émissaires* devaient être sacrifiés, Guido, qui est comme un frère jumeau pour Zeno [le héros de Svevo] son « double », meurt. » (*ibidem*, p.304) Dans cette perspective, on peut comprendre la mort de Ladima comme celle du double de Fred. Bien d'autres parallèles peuvent ainsi être établis.

Pourquoi provoquer ce raccourci à travers la catégorie de « conscience malheureuse » ?

Tout simplement pour démontrer que cerner une oeuvre, l'identifier par ses similitudes et ses différences avec d'autres oeuvres est une opération apte à proposer une autre lecture, une lecture neuve, qui s'éloigne du code proposé par l'historiographie littéraire nationale et que la réflexion reste d'une essentielle actualité. En même temps, l'opération d'intégration des auteurs roumains à d'autres familles spirituelles permet la reconsidération de nos écrivains sous un autre angle et dans une dynamique allant du singulier vers le général, du national vers l'universel (bien que ce terme couvre, dans notre cas précis, le sens plus restreint d'*européen*, l'Europe étant le premier degré dans la reconnaissance de la littérature roumaine !). Si l'oeuvre de Camil Petrescu avait eu la chance d'être traduite et connue plus tôt, on se plait à rêver qu'elle aurait certainement pu rejoindre, dans une analyse de ce genre, les oeuvres de ses pairs.

Une autre perspective de recherche conviendrait fort bien à la mise en valeur de l'oeuvre romanesque de C. Petrescu, celle qui pourrait agrandir la famille proustienne d'auteurs reflétant la "crise du sujet". Une chercheuse assidue de l'oeuvre proustienne - Anne Henry - suggère, en effet, que des auteurs comme Kafka, Musil ou Svevo, "suivis peu après par un Borges ou un Céline, imité par les petites cylindrées existentialistes", ou

par Beckett, se placent sur la même ligne dans leur manière de créer le personnage. Le *malaise* de Proust, dans cette optique, est expliqué ainsi: "Les difficultés auxquelles se heurte cet oisif que sa fortune laisse entièrement disponible pour mesurer son malheur, ne proviennent pas de rares coups du sort que comporte toute destinée paisible, perdre une grand-mère aimée ou une maîtresse menteuse qu'il finit d'ailleurs par oublier. Elles naissent d'un sentiment de porte-à-faux, d'un déséquilibre permanent. L'obstacle vient du dedans, non de l'extérieur - ce qui oblige à réviser l'ensemble des perspectives qui englobent également le monde". L'analyste part de la formulation de Proust sur "cette perpétuelle erreur qui est précisément la vie" que l'on retrouve dans la *Fugitive* (III, p.573), et qu'elle identifie comme *situation déceptive*. C'est une erreur qui, "ressentie par le sujet comme impuissance vis-à-vis de soi", est en quelque sorte "un sentiment imputé à l'absence d'unité de son *moi*, obsession dont abuse le romancier avec un pédantisme tenace". Dans la perspective de cette interprétation, les moments d'illumination du Narrateur, ceux qui arrivent lorsqu'il trébuché par exemple sur les pavés inégaux, sont des "preuves d'identité" qu'il recherchait: "En lui, un moi phénoménal pleurerait à son insu l'essence d'un moi transcendantal qui eût mis fin à ses doutes". En superposant deux situations, celle vécue autrefois et celle qu'il vient de vivre à l'instant, le Narrateur arrive à saisir "l'unité de sujet".

« A cette permanence mathématiquement prouvée par l'expérience, Proust donne le nom *d'essence* (n.s.) bien que son apparition témoigne de l'assujettissement aux conditions de la phénoménalité". Par cette *étonnante réconciliation avec l'existence*, « il précède tous ses contemporains », nous explique A. Henry: « En choisissant de tirer au clair sa vie, il fixera une ipséité dont il ne doute plus » (*idem*, p.5-11).

Si la démarche entreprise par la chercheuse nous semble assez séduisante c'est qu'elle combine savamment perspicacité littéraire et acuité philosophique et que par ce biais dernier elle nous permet de faire entrer dans le cercle « sélect » des *proustiens* l'auteur de *Madame T*. qui, conquis par la phénoménologie, aurait fort apprécié les jugements émis tout au long de cette *Tentation de M.Proust*.

Le nombre des lectures critiques est, en dernière instance, incalculable, car il représente autant de points de vue personnels, en fonction de la compréhension et de la nature du jugement critique. Le sens gisant au tréfonds de l'œuvre est irréductible et c'est justement cette *irréductibilité* qui « est à l'origine de la pluralité des lectures » (A. Compagnon, *passim*, p.15). Formule valable pour Hortensia et Camil, auteurs incitants et incitatifs ! Ne serait-ce que les questions soulevées par l'étrange amour de Fred dans le roman de *Madame T* : nous serons en droit d'affirmer qu'il assume entièrement la qualité *d'œuvre ouverte* (Eco) par la multiplicité des sens offerts à l'interprétation. Ce qui est le sens de la pérennité d'une œuvre.

CONCLUSIONS GENERALES

Nous pensons qu'à ce stade de notre recherche nous pouvons mesurer la portée du *mythe de Proust* en Roumanie et ses conséquences à plus d'un titre positives pour l'évolution du roman roumain moderne. Si la célèbre enquête menée par Raymond Queneau sur la littérature idéale (proposant au choix une liste de cent noms) donnait comme résultat révélateur : la première place à la Bible et à Shakespeare, la seconde place à Marcel Proust, on ne s'étonnera point que l'on parle de « mythe » à son égard !

Que Marcel Proust ait été imposé par la critique, adopté dans un enthousiasme débordant ou effleuré avec circonspection, il est indéniable que sa création a connu dans l'aire roumaine un terreau fertile pour son rayonnement. Modélisé par la critique, phagocyté par nombre de romanciers, il a permis la floraison d'une prose nouvelle, lancée sur des voies inexplorées encore jusque là, il a rendu possible des hardiesses d'écriture et d'expériences narratives audacieuses.

Ainsi est apparue l'œuvre singulière de Hortensia Papadat-Bengescu née d'une intuition qui permet l'harmonisation de la littérature roumaine au mouvement littéraire européen et l'enracinement d'une romancière devenue « chef de file » dans l'histoire littéraire de son pays.

Se faisant un allié de taille dans l'auteur d'*A la recherche du temps perdu*, Camil Petrescu réalise une œuvre romanesque prodigieuse, comparable - par ses similitudes et sa portée dans l'espace autochtone - à l'œuvre proustienne, originale et durable à la fois, permettant d'aligner son auteur à côtés des noms incontournables de la littérature européenne de la première moitié du XXe siècle.

Ces deux « côtés » de la création romanesque roumaine permettent une prise en compte dans une analyse plus générale du modernisme européen. Par leur qualité d'écriture ou par leur thématique (propre au roman moderne : la ville ou, d'un terme roumain, le *citadinisme*, la société entre les deux guerres, les milieux culturels, la problématique de l'intellectuel, la réflexion sur la création, etc.) ce sont des auteurs qui exigent une place de choix dans l'histoire littéraire européenne. La pluralité des lectures que permet l'œuvre romanesque de Camil Petrescu, d'une surprenante actualité, en fait un écrivain consacré par le temps. Il est apparu dans le sillage de l'auteur du *Temps perdu*, mais aussi de sa devancière, Hortensia Papadat-Bengescu, au terme d'un processus de réception que Proust lui-même esquisse dans la *Recherche*, en parlant de l'écriture de Bergotte :

« une œuvre est rarement tout à fait comprise et victorieuse sans que celle d'un autre écrivain, obscur encore, n'ait commencé, auprès de quelques esprits plus difficiles, de substituer un nouveau culte à celui qui a presque fini de s'imposer » (C. G.,p. 326),

ou de l'évolution de la peinture, autre processus esthétique :

« Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair » (C.G., p.327).

Hortensia instaure et impose définitivement la prose d'analyse dont les premiers signes s'étaient manifestés çà et là ; avec Camil Petrescu ils sont au roman roumain ce que *la bombe atomique est à l'arbalète*, comme dirait Jean-Yves Tadié lorsqu'il parle de Proust et de son apport en la matière (*Le roman au XXe siècle*, p.39). Un dernier coup d'œil sur le roman roumain à la veille de la parution du cycle romanesque des Hallipa, nous permet de remarquer qu'avant la première guerre mondiale il y a une profusion de romans sentimentaux qui répondent à l'idéologie « sàmànàtoriste » et que l'on peut qualifier de *romantiques*. Apparaissent, après la guerre les romans *réalistes* sous l'impulsion de Liviu Rebreanu – fondateur du roman « classique » et auteur de *Ion/Jean le Roumain*, (1920, son chef d'œuvre, évoquant le monde paysan) ou *Ràscoala/La Révolte*(1932, fresque sociale inspirée des révoltes paysannes de 1907), Mihail Sadoveanu est, quant à lui, considéré comme le Conteur par excellence, prenant ses sources et ses héros dans l'histoire nationale. La prose de ce temps se présente sous forme de romans traditionnels, essentiellement d'inspiration historique ou rurale, dont les créateurs illustrent le type d'auteur omniscient qui ne s'implique pas dans la narration de façon apparente. Par rapport aux charmants petits romans de ses devanciers, se limitant à l'évocation des coutumes et mœurs roumaines, le monde romanesque de H.P.-B. évoluant dans des milieux citadins qui pratiquent des habitudes et une langue plus proches de la France que des Principautés Danubiennes - fait date ! Hortensia tourne le dos à l'histoire ancienne, à la vie rurale ; elle se contente d'observer ou d'imaginer le monde nouveau, d'inspiration contemporaine, celui de la nouvelle bourgeoisie qui commence à détenir le pouvoir économique dans un pays qui s'avance résolument vers la démocratie et la modernité, après la fin de la première guerre mondiale. On se souvient de la leçon de Lovinescu, le père du *Synchronisme*, qui incitait les auteurs à choisir des sujets « citadins », d'actualité. Les premiers romans de Hortensia P.-Bengescu attirent l'attention de tous les commentateurs en vogue à l'époque, preuve de l'intérêt qu'elle suscite dans les Lettres

roumaines.

Proust, en 1919, se voit consacré par le prix Goncourt ; c'est l'année de la parution du volume *Eaux profondes* (édité en réalité en décembre 1918 plus exactement) alors que Hortensia Papadat-Bengescu a quarante-deux ans. Dès 1925, aux réunions du cénacle de Lovinescu elle lisait (et publiait ensuite) les premiers chapitres de sa trilogie *Hallipa*. On pourrait parler, en exagérant à peine, de la contemporanéité des deux écrivains : Hortensia Papadat-Bengescu est née cinq ans seulement après l'auteur français (en 1876), Marcel Proust va mourir en 1922, quatre ans avant la parution du *Concert de Bach*, le chef-d'œuvre de la romancière roumaine. Et même si l'auteur de la *Recherche* ne se montrait qu'en de très rares occasions - en compagnie de Paul Morand et de la petite et pétillante princesse Soutzo- les derniers jours de sa vie, son prestige ne cesse de se propager. En outre, l'élite roumaine suit de près les événements parisiens. L'heureux détenteur du prix Goncourt (pour *A l'ombre des jeunes filles en fleur*) doit avoir aux yeux des Roumains une aura supplémentaire, par hautes personnalités interposées, (Marthe et Antoine Bibesco, les Brancovan dont il est l'ami). Sa mort, survenue le 19 novembre 1922, ne fait que le remettre au centre de l'attention et faire encore parler de lui. Toute une effervescence intellectuelle qui explique donc l'utilisation du nom de Proust à toute fin critique, passeport culturel obligatoire. Ce petit rappel chronologique nous permet de comprendre que la renommée du Narrateur est à son comble en Roumanie à cette date. N'oublions pas qu'il avait publié *Du côté de chez Swann* en novembre 1913, (seul roman de la *Recherche*...écrit à la troisième personne et seul – à notre avis - qui demeure plus accessible au grand public des lecteurs roumains, étant donné que la toute première traduction de Proust date de 1945).

La notoriété de Marcel Proust a évidemment dépassé les frontières de l'hexagone. A partir de ce moment l'on commente énormément le succès de l'œuvre de Marcel Proust, on fait et défait la narration fondée sur l'analyse, on lit, en français, bien sûr, *Du côté de Swann* en même temps que les critiques françaises ou roumaines consacrées à l'auteur français. Et l'on voudrait peut-être lire des auteurs roumains qui appliquent ces « nouvelles méthodes » au roman roumain. Les tout premiers frémissements se sont manifestés dans la très féminine prose qui délimite le début de la carrière de H. Papadat-Bengescu. Ses romans « objectifs » (cycle *Hallipa*) qui suivent bénéficieront de l'enthousiasme engendré par cette attente. Il s'est produit un *processus psychologique d'accueil d'un texte, une perception guidée par des signaux* dans une logique de l'esthétique de la réception, comme nous nous sommes essayée à le démontrer.

Après avoir passé en revue l'activité des médiateurs et l'état de réception, nous avons trouvé, en termes jausiens, que les romans de Hortensia Papadat-Bengescu s'inscrivent dans l'horizon d'attente échafaudé par la critique roumaine que nous est apparue comme le premier public lecteur de l'œuvre proustienne tout comme de l'œuvre bengescienne. En d'autres termes, mais tout en restant dans l'aire de la théorie de la « réception » qui décèle un « horizon d'attente littéraire » et un « horizon social », le premier étant intrinsèque à l'œuvre elle-même et à l'effet qu'elle produit, le second relevant du code esthétique des lecteurs, nous avons été tentée de dire que « le proustianisme » de Hortensia P.-Bengescu est l'œuvre de la critique roumaine qui procède à un « fusion des horizons » évoqués. Ce n'est pas l'écrivain roumain qui a fait

une lecture de Proust en l'introduisant dans sa propre analyse mais les critiques littéraires eux-mêmes. Il s'agit *d'un transfert culturel* en bonne et due forme ! Évidemment, considérer comme public lecteur de Proust les seuls critiques pourrait surprendre ; nous faisons ce choix pour deux raisons simples: d'abord parce que ce public-là est le seul « parlant », pour nous, à travers ses commentaires, le seul à laisser des traces ! Ensuite pour toutes les raisons que nous exposons dans l'introduction de ce travail, à savoir la francophonie qui va de pair avec la francophilie dans l'aire roumaine, permettant transmission et rayonnement à la fois. En regardant de près les déclarations de la prosatrice, on a remarqué l'absence d'un projet esthétique fait souligné par les aveux négatifs relatifs à Proust ; elle ne cite jamais de noms d'écrivains admirés (ou pas) en parlant de son écriture mais seulement lorsqu'elle aborde ses lectures.

Son modernisme participe d'une dynamique plus générale liée au développement du roman moderne européen et non pas spécifiquement « proustien » et prenant appui sur l'intuition et la force de création. Sa démarche réside dans la quête des manières révolues de penser, de sentir et confère, finalement à ses personnages des vies inoubliables. Rendant opérante la multiplicité des voix dans le cadre du récit, la romancière roumaine capte l'*incaptable* : le silence et la volupté de l'instant. Originale autant par le fond que par la forme, la romancière roumaine est ce que l'on appelle une grande figure littéraire. Il est donc certain que Hortensia Papadat-Bengescu instaure l'idée de l'existence d'une génération littéraire (dont elle est le premier élément) telle que la voyait Albert Thibaudet, par exemple, dans ses *Réflexions sur le roman*, celle des

« trois écrivains déjà âgés, nés autour de 1870, qui tous trois avaient débuté, vers la vingtième année, par des œuvres où ils étaient déjà presque tout entiers, qui ensuite s'étaient conservés dans l'ombre des chapelles, et qui, au moment de la guerre, parurent ensemble, d'un même mouvement, dans la grande nef, où ils sont encore. Ce sont Gide, Proust et Valéry. Il faudra bien un jour les traiter en équipe, avec ce parallélisme de départ, de carrière et d'arrivée, qui ne peut pas être un hasard, et qui a sans doute sa racine dans un certain rythme de durée littéraire propre au dernier quart de siècle : avec aussi cet également sur une piste indéfiniment élargie, qui fait qu'ils appartiennent à des lignées, à des familles d'esprit et de nature française tout à fait différentes. » (passim, p.189).

Ainsi pourrait-elle enrichir le catalogue de la littérature universelle puisque celui-ci devrait, - idéalement !- se composer « d'œuvres caractérisées et par le succès international qu'elles ont remporté et par la qualité durable qu'elles présentent », (in *Qu'est-ce que la littérature comparée ?* p. 75.)

Elle demeure, à côté de Liviu Rebreanu, la figure de proue du roman roumain moderne et son nom, tout comme celui de Camil Petrescu, devrait figurer dans toute « bibliothèque idéale » ! En 1936, elle recevait d'ailleurs le Grand Prix de la Société des Écrivains Roumains - reconnaissance de ses confrères - prix accordé par un jury formé par les critiques Cioculescu et Perpessicius, le poète Arghezi, et l'ami Rebreanu (elle avait pour principal concurrent le jeune Mircea Eliade) prix qui lui permit, pour la petite histoire, de se payer le voyage de sa vie - ou de ses rêves- à Paris ... à plus de soixante ans !

Si l'auteur de la *Recherche* fut « modélisé » par les critiques roumains au point de

faire du premier auteur autochtone moderne, Hortensia Papadat-Bengescu, un émule de Marcel Proust, il est indéniable que pour Camil Petrescu il fut un sujet d'admiration et d'adhésion personnelles. Par leur sensibilité, leur intellectualité profonde, par leur quête de valeurs suprêmes, les deux auteurs se retrouvent, sans conteste, dans la même famille de créateurs. Ils sont des écrivains novateurs dans un paysage littéraire apparemment en retard sur l'histoire des idées, sur la philosophie du temps, et qui réalisent, grâce à des techniques d'écriture nouvelles, une synchronisation de la littérature avec l'esprit du temps, opérant ainsi son ouverture sur la modernité. En admirateur lucide, Camil entreprend une vaste analyse libre et moderne de l'œuvre proustienne en convertissant la réalité de ses faits en une réflexion sur l'existence et l'écriture.

Cette communauté d'idées n'exclut pourtant pas l'originalité, la véritable création étant de nature irréductiblement individuelle. Camil a dû se trouver dans le même cas de figure que le personnage du peintre Elstir dont « les gens du monde » ne comprenaient pas :

« qu'il avait pour son compte refait devant le réel (avec l'indice particulier de son goût pour certaines recherches) le même effort qu'un Chardin ou un Perronneau, et qu'en conséquence, quand il cessait de travailler pour lui-même, il admirait en eux des tentations du même genre, des sortes de fragments anticipés d'œuvres de lui. Mais les gens du monde n'ajoutaient pas par la pensée à l'œuvre d'Elstir cette perspective du temps qui leur permettait d'aimer ou tout au moins de regarder sans gêne la peinture de Chardin. » (C. G., p.420).

C. Petrescu admire donc dans son modèle - ou son « maître » - les mêmes envies créatrices, «des tentations du même genre », générées par un formidable désir de changement, de renouveau littéraire : une nouvelle réflexion sur l'existence individuelle, sur la conscience, sur l'intime avant tout et de nouvelles formes. Cela se traduira par le récit déconstruit et sa structure doublement dramatique qui comporte une dynamique théâtrale puisque l'auteur roumain distribue les rôles et choisit ses protagonistes en parfait metteur en scène (comme il l'avait fait pour ses pièces de théâtre), mais il réalise en même temps le lien entre ses personnages au cours d'une surprenante navette entre le texte et le bas de page. Proust avait mis en scène, lui, un personnage (Marcel) porte-parole de l'auteur : il raconte l'histoire d'une vocation jouant ainsi le rôle romanesque du Narrateur. Il organise aussi, de manière concomitante et subtile, ce « roman » qui n'en est pas un, ce récit que G. Genette a qualifié d'autofiction (in *Le paratexte proustien*, p.29).

L'auteur roumain sait que son prédécesseur a fait *le même effort* que ses modèles (ces prédécesseurs) à lui devant le réel, comme il le confesse (à travers) à propos d'Elstir ; le réel devant être décodé ici comme *expérience littéraire*. A l'effort, le travail et la conscience de son propre travail, donc à *l'esthétique* il faut ajouter la perspective du temps qui « permet d'aimer » ou de « regarder », c'est-à-dire d'accepter l'œuvre nouvelle en la plaçant sur une échelle de valeurs.

Dans la relation spéciale qui lie Camil Petrescu à Proust, le premier fait l'éloge du second et il s'en fait un allié dans la mesure où il sait que l'on peut innover sans trop heurter dorénavant.¹⁷ Si le public avait été plus réticent face au romanesque de Hortensia, il est maintenant prêt (grâce à elle !) à savourer le nouveau mode narratif

qu'impose Camil. Il faut *avoir reconnu l'horizon antécédent (avec ses normes, son système de valeurs littéraires, morales, etc.) pour évaluer l'effet de surprise*, selon les termes de Jauss.

En 1933, à la parution du roman *Madame T.* dans la revue « Vrenea » (Le Temps), Pompiliu Constantinescu soulignait le fait que l'auteur était, à son avis, un psychologue perspicace dans « l'anatomie de l'amour malheureux de Mme T. » et remarquait *le procédé de méthode proustienne* par lequel Fred « revit par la mémoire affective et recompose à partir d'un moment rétrospectif la vie d'Émilie, de Ladima de Mme T... et un peu moins ses propres événements moraux » ! En même temps, il trouvait que, par ses portraits féminins, Camil Petrescu se définit comme un romancier *aux moyens profondément originaux* » [n.s.] (in « Vrenea », n° 281, 26 mars 1933). Aucune contradiction entre l'idée que l'on peut utiliser une technique d'emprunt et que l'on peut en même temps demeurer un créateur original !

En réalité, lorsque les historiographes littéraires roumains parlent de méthode ou de technique proustienne, ils évoquent, selon un schéma mental fédérateur, des démarches narratologiques *qui font penser à d'autres auteurs pleinement affirmés*, de surcroît dans la culture occidentale, culture que l'on présentait comme exemplaire et que l'on donnait parfois en pâture aux prosateurs en herbe ! L'exemple ou le modèle devrait forger l'originalité d'une littérature. A comparer ces réflexions à celles des comparatistes français actuels, par exemple, on est surpris par la similitude des conclusions. Ainsi D.-H. Pageaux, mis dans le difficile pluriel des *Naissances du roman*, est bien obligé d'admettre que par « naissances », nous entendons

« les modèles essentiels par lesquels a pu se développer une suite de formes romanesques, composant des histoires plus ou moins longues dans la grande Histoire. Les « naissances » cernées et définies sont celles des modèles pluriséculaires et transnationaux, intercontinentaux (l'espace européen pendant longtemps), puis intercontinentaux à partir du XIXe siècle »(*Naissance du roman*, p.10).

Se conformer aux modèles revient peut-être à la volonté d'éviter mathématiquement les erreurs d'une écriture sans jalons objectifs, se rattacher à des courants de pensée existants tout en suivant son intuition et son talent. C'est aussi reconnaître chez d'autres créateurs des impulsions et des intuitions révélées au grand jour et acceptées par la norme littéraire de son temps. Original, au fond, le romancier l'est non seulement parce qu'il a évité de trop embrasser les modèles mais parce que son œuvre résiste au Temps et a la faveur du public. Le fait de persister est indice d'accueil. Nous en avons reçu la preuve par la chronique de Mihaïl Sebastian – ami et admirateur de Camil - qui écrivait le 19 février 1933, dans le journal « Cuvântul », à la suite de la publication de *Madame T.* que si le nom de C.P. pénètre de plus en plus dans la conscience du grand public des lecteurs

¹⁷) Ainsi, au delà des « motifs » connus et reconnus comme étant des « emprunts » proustiens, de la relation temps-mémoire et de tout ce qui découle de la recherche de *soi*, on pourrait déchiffrer dans la première publication du fragments des *Lettres de Madame T.* sous le titre *A l'heure du thé* signées par une mystérieuse Dame...T. que tout le milieu littéraire roumain a pris pour telle, un genre de pastiche à la manière si chère à Marcel Proust.

« cela me semble un fait capable de changer toute une tradition de paresse et de mauvais goût dans les préférences des lecteurs. Quelque chose a dû se produire, un élément nouveau a dû intervenir dans la vie littéraire de ces dernières années qui a rendu possible l'édification d'une échelle de valeurs nouvelle – car je refuse de croire que l'appropriation de la littérature de M. Camil Petrescu par le grand public et non plus seulement par un groupe restreint d'élite, a été un hasard. Le rétablissement des valeurs critiques est un élément nouveau qui a été apporté dans notre champ littéraire par la nouvelle génération d'écrivains. Qu'on leur reconnaisse au moins cela ! »

Par expérience, nous savons que *Madame T.* a éveillé la curiosité et l'admiration de plus d'un lecteur français également à plus de cinquante ans après sa parution (le roman a été réédité en édition de poche qui est signe d'un certain succès auprès du public), lecteur par définition non averti par le battage médiatique, et encore moins emporté par l'enthousiasme dû au rayonnement du roman dans son pays d'origine, éléments qui peuvent toujours influencer à *priori* les consciences. Quelques exemples parlants, pris ici ou là : celui d'une chronique parue dans la revue « Impressions du Sud » en 1990, en France, montre l'adhésion étrangère à l'écriture camil-petrescienne : « le narrateur, quant à lui, ne parle que dans leurs « marges » [des personnages], ce qui en fait un simple lecteur auquel nous nous identifions spontanément... Roman psychologique, réflexion sur la vie, l'amour, la mort, le temps, l'art : *Madame T.* est tout cela [et] C. Petrescu apparaît comme un éminent représentant de ce que Kundera appelle « l'art né comme l'écho du rire de Dieu »...¹⁸ Le personnage de Madame T.- par sa subtile poésie et sa sensualité énigmatique, par son raffinement et sa beauté intemporelle d'une prodigieuse féminité - tout comme le portrait d'Émilie, d'une froide beauté calligraphique, d'une calme bêtise en accord avec ses formes lourdes, pleines, mais experte en calculs et autres exercices – sont ceux de véritables créations romanesques durables à travers les modes et les époques.

A l'unicité de la matière romanesque s'ajoute la singulière technique du récit fragmentaire, déstructuré, qui font que l'écrivain roumain ne pourra jamais être réellement imité tout comme on ne peut pas imiter Proust, sous peine de non-valeur. Il n'est pas moins vrai que dans l'espace roumanophone Camil Petrescu a fait des émules : il s'agit de quelques romanciers de Bessarabie - actuelle République de Moldavie – (territoire roumain annexé par l'URSS, en 1939, redevenu indépendant depuis la chute du communisme) qui mettent en scène le personnage-narrateur analysant son vécu, les problèmes de conscience – même si « ces personnages n'ont pas la «complexité analytique » (Al. Bourlacu) d'un Ladima ou d'un Fred Vasilescu - avec une certaine recherche de l'anti-style. Le phénomène littéraire de Bessarabie reflétant, dans ses grandes lignes, l'exercice d'admiration de la création proustienne par un Camil, Holban ou Sebastian, s'inscrit dans ce jeu de miroirs fondé sur l'influence et serait, certainement, un sujet à approfondir.

Camil Petrescu finit de détrôner l'auteur omniscient et instaure, de manière définitive, dans la littérature roumaine le mode de la narration à plusieurs voix. L'auteur ne devient narrateur que pour introduire les « masques », les personnages, sur un mode

¹⁸) Danièle Robert, in « Impression du Sud », numéro 25, du printemps 90, p. 38-39.

déconcertant faisant fi de la technique traditionnelle : en notes en bas de page.

Ce qui est sûr, c'est qu'il atteint l'essentiel – par l'art -ambition que l'écrivain traduisait par un terme de son vocabulaire philosophique, en « substantiel ». En 1932, il déclarait dans la revue « Floarea de foc » : « Je ne suis pas un moderniste et encore moins un traditionaliste », car le modernisme « c'est la forme qui va mourir demain. L'essentiel c'est ce qui est permanent sous le temporel, c'est-à-dire ce que la scolastique nommait substantiel et ce que je voudrais faire rentrer dans la mentalité d'aujourd'hui. Selon une formulation supérieure mais plus accessible car elle vient de la philosophie hégélienne : si le traditionnel c'est la thèse et le moderne l'antithèse, alors le substantiel en est la synthèse. » Et pour se faire mieux comprendre, l'écrivain prend un exemple emprunté à la nature : il met le signe d'égalité entre les feuilles de l'an passé et le traditionalisme, entre les feuilles de l'année à venir et le modernisme, alors que « l'arbre et son essence génératrice sont le substantialisme.»

L'écriture de l'auteur roumain suggère le modèle de manière infiniment subtile, il ne se laisse aucunement écrasé par « l'influence » de Proust, comme cela semble être le cas de Mihail Sebastian ou d'Anton Holban. De Proust il reçoit des suggestions ; avec Proust il est soumis aux mêmes tentations ! Le critique George Călinescu, si parcimonieux dans ses appréciations, déclarait que « l'écrivain enchante pour toujours les fins esprits » et qu'il « n'est pas le second ou le troisième en littérature, mais l'unique sur une voie isolée dans une jungle vierge où ne pénètrent que les pionniers.» (n.s.) (*Istoria literaturii .../Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à nos jours*, p. 658).

Il n'est pas interdit, évidemment, de considérer, dans l'ensemble, l'écrivain C. Petrescu comme « proustien », car bien des détails de son œuvre romanesque renvoient à la *Recherche*, c'est sûr. Et même si Eugen Ionesco ne voulait pas lui accorder ce suprême « certificat », par un de ces gestes *terribilistes* propres à la jeunesse, dans la préface qui accompagne son volume de critiques « roumaines » intitulé *NON*,¹⁹ l'universitaire Eugen Simion, héritier spirituel d'Eugen Lovinescu (son maître à penser en critique), critique lui-même (et actuellement président de l'Académie Roumaine), affirme clairement cette parenté littéraire.

Au cours de notre analyse, nous avons essayé de mettre en relief la présence de motifs communs : amour (et jalousie), art (écriture, peinture), personnages d'intellectuels sensibles, caractérisés par la soif d'absolu; des moyens artistiques similaires : le traitement du souvenir, le refus de la chronologie traditionnelle, le point de vue perspectiviste dans la construction des personnages, une analyse psychologique du vécu

¹⁹) Eugène Ionesco : *Non*, Editions Gallimard, 1986, l'annotation, les textes de Eugen Simion et Ileana Gregori reprend le texte original de *Nu*, publié en Roumanie, en 1934 et rassemblant les chroniques du jeune critique littéraire (que l'écrivain Camil Petrescu avait « introduit » ici et là) relatives aux noms les plus en vogue à l'époque, tels les poètes Tudor Arghezi et Ion Barbu ou les romanciers Camil Petrescu, Mircea Eliade, Hortensia Papadat-Bengescu dont Ionesco (qui avoue avoir déjà lu 118 pages du roman *La voie cachée* !) dit sur un ton péremptoire que la technique, la méthode et l'intrigue (de ce roman) n'en sont pas originales mais empruntées à la littérature française...alors que la note en bas de page de l'éditeur précise : « HPB : romancière proustienne, elle aussi, proche de Sburătorul, auteur de *Drumul ascuns/Chemin Caché* » !!! Le livre fait découvrir un polémiste qui se plaît dans l'art d'ironiser sur tout le monde. Par ailleurs, la courte préface signée par Eugen Simion est un concentré d'histoire littéraire roumaine fort utile pour un étranger désireux de se faire une idée en la matière.

des héros, le tout dans une construction romanesque originale qui fait fi des lois classiques. Nous avons pu déceler une opération multiforme et subtile *d'appropriation et de détournement d'emprunts* et plus une *reconnaissance* qu'une *ressemblance* de motifs proustiens qui n'ayant pas d'incidence profonde sur la nature intime du texte de l'auteur roumain, lui permette le luxe de *l'originalité dans l'analogie*.

L'œuvre de Camil Petrescu représente un point tournant pour l'évolution d'un genre littéraire dans l'aire roumaine. Au schématisme de la construction narrative traditionnelle, il oppose la sophistication d'un récit jamais rencontré encore. Camil Petrescu ne répète pas la démarche, même novatrice, de son modèle, il l'assimile et la fait fructifier à sa manière.

Et il est tout aussi évident que la substance romanesque de Camil Petrescu déborde ces cadres, car l'auteur roumain, sûr de ses moyens et de son intuition, s'est lancé sur des voies personnelles, originales. L'écrivain roumain incarne le type de plus en plus rare de créateur « total », complet et complexe ; n'allait-il pas, par la voie philosophique, s'intéresser même aux mathématiques, à en croire cette conférence tenue à l'Académie Roumaine deux ans avant sa mort ? De fait, sa création continue de susciter des questionnements et des interprétations nouvelles. Signe qu'il dépasse son temps et qu'il s'inscrit ainsi dans le Temps des œuvres.

Le roman roumain moderne, préparé par l'œuvre de sa devancière - Hortensia Papadat-Bengescu - a acquis, grâce à Camil Petrescu, le droit de cité dans l'histoire de la littérature moderne. Leur création est à l'image de celle que Malraux attribuait au septième art dans son *Esquisse d'une psychologie du cinéma* : « J'appelle art, ici, l'expression de rapports inconnus et convaincants entre les êtres, ou entre les êtres et les choses. »

Au terme de notre travail, nous pensons avoir réussi à faire sortir de l'ombre (en dehors des frontières linguistiques roumaines) non seulement les deux auteurs roumains analysés mais aussi un pan de la critique roumaine à laquelle nous reconnaissons le grand mérite d'être en avance sur le temps de la lecture et de refléter une partie de la société culturelle autochtone à un moment donné. Pour mener à bien notre recherche, nous avons d'abord essayé de voir les traits communs des œuvres des auteurs en question ainsi que les conditions qui ont permis et justifié l'analyse des historiens littéraires roumains dans le sens d'une « influence » voire d'un possible « modèle », alors qu'il serait plus juste de parler de « réception ». Notre analyse s'est efforcée de mettre en évidence les rouages d'un dynamisme horizontal et vertical d'intégration à un courant qui soufflait sur la société roumaine après la sortie de la Grande Guerre et après. Au cours de notre étude, nous en sommes arrivés à nous interroger sur le degré de proximité de l'œuvre des auteurs roumains sur lesquels s'est arrêté notre choix, H. P.-Bengescu et Camil Petrescu, - les « influencés ». Sans avoir la prétention de renverser les jugements de valeur établis, nous pensons avoir trouvé un nouvel angle d'analyse à la lumière des théories jaussiennes, tout spécialement, dans la ligne du concept *d'horizon d'attente*, plus particulièrement pour "le cas" H.P. Bengescu. Quant à Camil Petrescu, admirateur officiel de Proust, nous suggérons d'autres prises en compte de son œuvre, dans la perspective des recherches comparatistes très récentes appliquées à des écrivains contemporains au Roumain (et à Proust !), dans l'aire occidentale (Musil, Italo Svevo, Th. Mann). La parenté

avec Proust s'inscrit dans un contexte plus général et unificateur de conformité au roman européen du début du siècle.

Notre volonté était de présenter au lecteur francophone un « fait de culture » que la langue d'origine censurait. Pour parer au risque des chemins battus, nous avons essayé de relever d'autres analogies, tout en évoquant celles que la critique autochtone avait mises en évidence - car l'on peut difficilement, lorsque l'on est *entre deux cultures* - se défaire de certains réflexes, (comme celui de penser continuellement que l'on va être jugé *aussi* par ceux dont on partage la langue/culture maternelle). Notre analyse conjugue donc des explorations délibérément éloignées de la ligne imposée initialement par l'historiographie nationale, éclairées par les dernières recherches critiques relatives à Proust et, parfois à ses contemporains, dans un but convergent : la valorisation d'une culture nationale. Démontrer la modernité des auteurs roumains équivaut à leur donner le laisser-passer à la reconnaissance européenne ; les méconnaître ce serait ignorer les racines culturelles de notre vieux continent.

Si, comme l'affirment quelques spécialistes : « Il est trop tôt pour connaître l'orientation que la littérature de l'Europe Médiane prendra à l'avenir... une chose est sûre : c'est qu'elle mérite d'être suivie et reconnue comme faisant partie intégrante de l'héritage culturel européen. » (Maria Delaperrière, in *Histoire littéraire de l'Europe médiane*, L'Harmattan, 1998, p.18)

La Roumanie, plus qu'aucun autre pays, a fait sien ce mot de Hugo: « La littérature secrète de la civilisation » dans un processus culturel dont les médiateurs sont (et ont été) les hommes (et les femmes !) de Lettres. Si la langue reste un obstacle à leur intégration au trésor des œuvres universelles (malgré l'effort des traducteurs !), une connaissance de ces écrivains serait possible, pensons-nous, par le biais des prises en compte comparatistes. Un auteur comme Camil Petrescu, emblématique pour son pays, l'est également pour la période de l'entre-deux guerres de l'Europe intellectuelle. Créateur complet, il s'est manifesté dans la poésie, le théâtre, la philosophie et le roman, il a ébranlé les consciences et l'inertie, en apportant un air frais dans les lettres roumaines et a permis à l'art du roman de nouvelles ouvertures. En assimilant l'œuvre de Marcel Proust il en a joué au point d'obtenir non pas des variantes sur un thème donné, mais une nouvelle symphonie avec une orchestration originale, dans une tonalité personnelle, aux notes autochtones, les seules qu'il pouvait exploiter. *Madame T.* revendique le droit à la différence ! Et à la reconnaissance...

L'appréciation que Jean Starobinski faisait du travail du grand maître de la réception qu'est Hans Rober Jauss (dans la préface au livre *Pour une esthétique de la réception*) nous paraît exemplaire pour la manière dont on devrait accueillir et comprendre l'évolution culturelle et pour conclure notre propre « voyage au pays des Roumains »: « Les enjeux du monde actuel ne deviennent pleinement perceptibles qu'à une conscience qui a mesuré les écarts, les oppositions, la dérive, et qui fait le point à l'égard de traditions dont la persistance n'a été possible que moyennant mutations et reconstructions ».

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE FRANCAISE

OUVRAGES DE MARCEL PROUST

- .A la recherche du temps perdu*,(texte établi et présenté par Pierre Clarac et André Ferré), Gallimard, Paris, 1954, « Bibliothèque de la Pléiade ». C'est notre édition de référence.
- .A la recherche du temps perdu*, Paris Éditions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 4 vol., 1987-1990, publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié .
- Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1965.
- . *Jean Santeuil*, Editions Gallimard, 1952, (avec une préface d'André Maurois)
- . *Les plaisirs et les jours*, Ed. Mille et une nuit, 1998
- Correspondance de Marcel Proust*, (présenté par Philip Kolb), Librairie Plon, 1970-1993, 21 vol.

Œuvres de **M. Proust** en roumain :

- 1 -*Swann*, traduit par Radu Cioculescu, présentation de T. Vianu, préface de O. Crohmălniceanu, E.P.L., 1968
- La umbra fetelor în floare*, 2 vol., traduit par Radu Cioculescu, EPL, 1968
- Guermantes*, 2 vol., traduit par R. Cioculescu, EPL, 1969
- Captiva*, traduit par Eugenia et Radu Cioculescu, préface de Cornelia Ștefănescu, București, Ed. Minerva, 1971
- Contra lui Sainte-Beuve*, traduit par Lina et Valentin Atanasiu, préfacé par Marian Popa, Buc., Editura Univers, 1976
- Timpul regăsit*, 2 vol., traduit par Eugenia Cioculescu, 1977
- Eseuri*, traduction notes et préface d'Irina Mavrodin, Buc., Editura Univers, 1981

OUVRAGES SUR MARCEL PROUST

- ALBARET Céleste : *Monsieur Proust* , Ed. Laffont, Paris, 1973
- BARDECHE Maurice : *Marcel Proust romancier*, 2 vol., Ed. Les Sept Couleurs, Paris, 1971
- BIBESCO Marthe: *Au bal avec Marcel Proust* , Gallimard, L'Imaginaire, 1989
- BIZUB Edward :*La Venise intérieure - Proust et la poétique de la traduction* (thèse), A la Baconnière, Neuchâtel, 1991
- BOUILLAGUET Annick : *Proust , lecteur de Balzac et de Flaubert. L'imitation cryptée*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- BOYER Philippe : *Le petit pan de mur jaune -sur Proust -*,Seuil, 1987
- BRUNET E. : *Le vocabulaire de Marcel Proust* , Paris-Genève, Slatkine-Champion, 1983
- BUTOR Michel : *Essais sur le roman*, Gallimard, coll. « Idées », 1969
- CATTALUI Georges : *Proust perdu et retrouvé*, Plon,, 1963
- CHABOT Jacques : *L'autre et le moi chez Proust* , Honoré Champion éditeur, Paris, 1999
- CHARDIN Philippe: *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne (Dostoïevski, James, Svevo, Proust , Musil)*, Genève, Droz éditeur, 1990
- *** : *Le roman de la conscience malheureuse, Svevo, Gorki, Proust , Mann, Musil, Martin du Gard, Broch, Roth, Aragon*, LibrairieDroz, Genève, 1998
- COMPAGNON Antoine : *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust* , Editions du Seuil, 1983
- *** : *Proust entre deux siècles*, Ed. du Seuil, 1989
- CONIO Gérard : *La comédie mondaine in Lire Proust*, Editions Pierre Bordas et fils , 1989

-
- DELEUZE Gilles: **Proust et les signes**, PUF/Quadrige, 1964
 - *** : *Critique et clinique*, Minuit, 1993
 - DIESBACH de Ghislain : **Marcel Proust** , (Biographie), Ed. Perrin, 1991
 - *** : *La Princesse BIBESCO*, Ed. Perrin, 1986
 - DUBROVSKI Serge: *La place de la madeleine, Écriture et fantasme chez Proust* , Mercure de France, 1974
 - DUVAL Sophie : L'ironie proustienne, Honoré Champion, 2004
 - FAVRICHON Anne : *Toilettes et silhouettes féminines chez Marcel Proust* , PUL,1987
 - FERNANDEZ Ramon : **Proust ou la généalogie du roman moderne**, réédition Grasset, 1979
 - FRAISSE Luc : *Le processus de création chez MARCEL PROUST - Le fragment expérimental* , José Corti, 1988
 - *** : *L'œuvre cathédrale (Proust et l'architecture médiévale)* José Corti,1990
 - GAUBERT Serge : **Proust ou le roman de la différence**, PUL,1980
 - *** : « Cette erreur qui est la vie » **Proust la représentation**, PUL, 2000
 - GENETTE Gérard : *Métonymie chez Proust ou la naissance du récit*, Poétique N° 2, Paris, Seuil, 1970 (repris in : *Figures*, III, Seuil, 1972.
 - *** *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, coll. poétique, 1982
 - GODEAU Florence : *Les désarrois du moi (Marcel Proust et Musil)*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1955
 - GRIMALDI Nicolas : *La jalousie*, Actes Sud, 1993
 - HADDAD-WOTLING Karen : *L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski, une esthétique romanesque comparée*, Champion, 1995
 - HENRY Anne : *La tentation de Proust* , PUF/Perspectives critique, 2000.
 - KRISTEVA Julia : *Le temps sensible*, Gallimard, 1994
 - LAGET Thierry commente : *Un amour de Swann*, Foliothèque, Gallimard, 1991-
 - LATTRE Alain de : *Le personnage proustien* , Editions José Corti, Paris, 1984
 - LONGUET-MARX Anne : *Musil, Proust : Partages d'écriture*, P.U.F., 1986
 - MAUROIS André : *A la recherche de Marcel Proust* , Hachette, 1949
 - MERLEAU-PONTY : *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1979
 - MILLY Jean : **Proust et le style**, Lettres modernes, Minard, 1970
 - *** : *La phrase de Proust* , Librairie Honoré Champion, Paris, 1983
 - MORAND Paul : *Tendre Stock*,(préface de **Marcel Proust**), Gallimard 1921, repris dans la Pléiade, *Nouvelles complètes*, I, (établi par Michel Colomb), 1992.
 - MOUTON Jean : *Le Style de Proust* , Corrêa, 1948 ; réédition :Nizet, 1968 .
 - MÜNCH Marc-Mathieu : *L'effet de vie ou Le singulier de la littérature*, Honoré Champion, 2004
 - PIERRE-QUINT Léon : **Marcel Proust** , Editions Le Sagittaire, Paris, 1946
 - PINTER George D. : **Marcel Proust** , 2 vol., Mercure de France, 1966

- PLUCHARD-SIMON, Bernard : **Proust** , *l'amour comme vérité humaine et romanesque*, Larousse, collection « Thèmes et Textes », Paris, 1975
- POULET Georges : *Études sur le temps humain*, I et III, Pocket (Agora), 1989
- *** : *L'Espace proustien* , Gallimard, 1963
- RICARDOU Jean : *Nouveaux problèmes du roman*" (Coll."Poétique", Ed. du Seuil, 1978
- RICHARD Jean-Pierre : **Proust** et le monde sensible, Editions duSeuil, 1974
- ROBERT Pierre- Edmond : **Marcel Proust** lecteur des anglo-saxons, Nizet, 1975
- ROUSSET Jean : *Narcisse romancier. Essai sur la première personne du roman*, Paris, José Corti, 1973
- *** : *Le lecteur intime*, José Corti, 1986
- *** : *Forme et signification*, J. Corti, 1962, réédition 1982
- SIMON Anne : **Proust** et le réel retrouvé, PUF/Écriture, 2000
- TADIE Jean-Yves : **Marcel Proust** (biographie), Gallimard, 1994
- *** : **Proust** et le roman, Gallimard, 1971
- *** : *Lectures de Proust*, Colin, 1971
- VIAL André : **Proust** , Editions Julliard, 1963

OUVRAGES GENERAUX

- AUERBACH E. : *Mimesis, la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par C. Heim, Paris, Gallimard, « Tel », 1968
- BACKES Jean-Louis : *La littérature européenne*, Ed. Belin,1996
- BAKHTINE M. : *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, L'Âge d'homme,1970
- BARTHES Roland : *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, coll. « Points », 1972
- *** : *Essais critiques*, IV, Editions du Seuil, 1984
- BERGSON Henri : *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889), P.U.F.,1976
- BESSIERE Jean : *La littérature et sa rhétorique*, PUF, 1999
- BOURDIEU Pierre : *Les règles de l'Art. Genèse et structure du champ littéraire*, Editions du Seuil, 1982
- BOURDIEU Pierre :*Les conditions sociales de la circulation des idées* », in *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1999
- BOWD Gavin : *Paul Morand et la Roumanie*, Editions de l'Harmattan, Paris, 2002
- CIORANESCU Al. : *Le masque et le visage*, Droz Editeur, 1983
- CHARDIN Philippe : *Musil et la littérature européenne*, Paris, PUF, 1998
- CHARTIER Pierre : *Les grandes théories du roman*, Bordas, 1990
- CRETON Laurence : *Horizons crépusculaires. Aspects de la modernité dans le roman*

-
- autrichien et le roman français fin-de-siècle (1870-1930)*, Editions Kimé, Paris, 1999
- DEBREUILLE Jean-Yves : *Eluard ou le pouvoir du mot*, Nizet, Paris, 1977
- DELAPERRIERE Marie : *Histoire littéraire de l'Europe médiane*, Editions L'Harmattan, 1998
- ECO Umberto : *L'œuvre ouverte*, trad. De Ch. Roux de Béziaux et A. Bacourechliev, Ed. du Seuil, 1962
- ECO Umberto : *Lector in fabula*, Editions Grasset, 1990
- ELIADE Mircea : *Littérature orale*, in *Histoire des littératures*, Gallimard, « Encyclopédie Pléiade », 1953, tome I.
- *** : *Le Sacré et le profane*, Gallimard, 1965
- ETIEMBLE : *Essais de littérature (vraiment) générale*, Gallimard, 1974
- GOLDMAN Lucien : *Pour une sociologie du roman*, Gallimard/ NRF, 1964
- HAMON Philippe : *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981
- ***: *Expositions, littérature et architecture au XIX-e siècle* José Corti, Paris, 1989
- *** : *L'ironie littéraire, essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996
- IONESCO Eugène : *Non*, traduit du roumain et annoté par Marie-France Ionesco, préfacé par Eugen Simion, Paris, Editions Gallimard, 1986
- *** : *Notes et contre-notes*, Editions Gallimard, Paris, 1966
- ISER Wolfgang : *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Pierre Mardaga Editeur, [coll. « Philosophie et langage »], traduit par Évelyne Sznycer, deuxième édition, Paris, 1976
- JAUSS Hans Robert: *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de J. Starobinski, Editions Gallimard, 1978
- JURT Joseph : *La réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos. 1926-1936*, in *Oeuvres et Critiques*, Editions Jean-Michel Place, 1980
- KUNDERA Milan : *L'Art du roman*, Editions Gallimard, 1986
- LABARTHE-POSTEL Judith : *Littérature et peinture dans le roman moderne- Une théorie de la vision*, Editions L'Harmattan, 2002
- LE GUERER Annick : *Les pouvoirs de l'odeur*, Ed. Odile Jacob, 1998
- LEJEUNE Philippe : *Le pacte autobiographique*, Editions du Seuil, 1975
- *** : *Je est un autre*, Paris, Editions du Seuil, 1980
- MAGNY Claude-Edmonde : *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, coll. Points, 1971
- MARINO Adrian : *Etiemble ou le comparatisme militant*, Paris, Gallimard, 1982
- MORAND Paul : *Bucarest*, Plon, 1935
- PAGEAUX Daniel-Henry : *Formes et imaginaire du roman*, in *Perspectives sur le roman antique, médiéval, classique, moderne et contemporain*, Textes réunis par J. Bessières et D-H. Pageaux
- PAGEAUX Daniel-Henry : *Naissances du roman*, Editions Klincksieck, Paris, 1995
- PAVEL Thomas : *Univers de la fiction*, Seuil, Coll. Poétique, 1988

- *** : *La pensée du roman*, Editions Gallimard, coll. « nrf-essais », 2003
- PICON Gaëtan : *Panorama de la nouvelle littérature française*, Gallimard, coll. TEL, 1988
- RAIMOND Michel : *La crise du roman*, José Corti, Paris, 1966
- RICOEUR Paul : *La métaphore vive*, Editions du Seuil, 1975
- RISTERUCCI-RUDNICKY Danielle : *France-RDA Anatomie d'un transfert littéraire 1949-1990*, Peter Lang - Editions scientifiques européennes, Gallo-germanica, 25, [coll. « Contacts »], Paris – Berlin, 1999,
- SAMOYAULT Tiphaine : *Excès du roman*, Droz éditeur, Genève, 1998
- SPITZER Léo : *Etudes sur le style*, Editions Gallimard, NRF, 1970
- SARTRE Jean-Paul : *Qu'est-ce que la littérature ?*, Gallimard, coll. « Idées », 1964
- STAROBINSKI Jean : *La relation critique*, Gallimard, 1968
- *** : *L'œil vivant*, Gallimard, 1970 ; réédition, coll. « tel », 1999.
- TADIE Jean-Yves : *Le roman au XX siècle*, Editions Belfond, 1990, réédition : Pocket, collection Agora, 2002
- THIBAUDET Albert : *Réflexions sur le roman*, Gallimard, NRF, 1938
- TODOROV Tzvetan : *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, 1971

OUVRAGES COLLECTIFS

- Cahiers Marcel Proust, N° 9, *Etudes proustiennes, III*, Gallimard, coll. « nrf », 1979.
- Cahier Marcel Proust, n°11, *Études proustiennes*, Gallimard, coll. « nrf », 1982 et n°12, Gallimard, 1984
- Idées sur le roman, textes critiques sur le roman français XIIIe-XXe siècles* (sous la direction de Henri Coulet), Editions Larousse, 1992
- Le Comparatisme aujourd'hui* (sous la direction de) Sylvie BALLESTRA-PUECH, éd. du C.S. de l'Université Lille 3, 1999
- Oeuvres et critiques*, XII, 2 : (Jean Bessière : *Les supercherries littéraires*), Ed. J-M. Place, 1987
- Oeuvres et critiques* XIII, 1 : *Réception de la littérature française en Roumanie*, Ed. Jean-Michel Place, 1988
- Précis de littérature comparée* (sous la direction de P. Brunel et Y. Chevrel), PUF, 1989
- Recherche de Proust* (collectif), Editions du Seuil, coll. Points, 1980
- R.L.C., n°2/2001 : *Les Parallèles*, Didier Érudition, Paris, 2001
- Littérature et réalité*, Editions du Seuil, coll. « Points », Paris, 1982
- Rayonnement de la Littérature Comparée – Fin d'un millénaire*, Textes réunis par P. Dethurens et O-H. Bonnerot, PU de Strasbourg, 2000
- La Recherche en littérature générale et comparée en France. Aspects et problèmes*,

Travaux de la SFLGC-1983 (*De l'influence à la réception*), p.147.

- Marcel Proust-Nouvelles directions de la recherche proustienne*,2, Textes réunis et présentés par Bernard BRUN, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001
- Proust et les images, Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, sous la direction de Jean CLEDER et Jean-Pierre MONTIER, Presses Universitaires de Rennes, 2003
- Thanh-Vân TON-THAT: *Variations autour de l'hospitalité proustienne :de l'invité désiré à l'hôte désirable*, étude publiée in : *Mythes et représentations de l'hospitalité*, Etudes rassemblées et présentées par Alain MONTANDON, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 1999

BIBLIOGRAPHIE ROUMAINE

OUVRAGES DE HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

- Concert de Bach*, Editions Jacqueline Chambon, 1994 (traduit par Florica Ciodaru-Courriol).C'est notre édition de référence.
- Opere*, vol. I,II; III, IV Editions Minerva/Scriitori Români, Bucuresti, 1975-1980 (sous la direction de Eugenia Tudor-Anton)
- Concert din muzică de Bach (trei romane)*, Editions Minerva/Patrimoniul, 1975 (ed. îngrijită de Gh. Radu)
- Arabescul amintirii-roman memorialistic-*, édité par Revista de istorie si teorie literară, coll. « Capricorn », Buc. 1986

OUVRAGES SUR HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

- ADERCA Felix : *Mărturia unei generatii*, Editura Hasefer, Bucuresti, 2003
- BALTAZAR Camil: *Contemporan cu ei, Amintiri si portrete*, E.P.L, Buc., 1962.
- CALINESCU George : *Istoria literaturii române de la origini până în prezent. Romancierii*, Ed. Minerva, Buc. 1982
- CIOBANU Valeriu : *Hortensia Papadat-Bengescu*, monografie, E.P.L., Buc.1965
- CIOCULESCU Serban : *Aspecte literare contemporane*, Ed. Minerva, Buc. ,1972
- CIOPRAGA Constantin : *Hortensia Papadat-Bengescu*, Cartea Românească, 1973
- CONSTANTINESCU Pompiliu : *Scrieri*, Ed. Minerva, 1970
- *** : *Caleidoscop*, Ed. Cartea Românească,1974
- CRISTESCU Maria-Luiza : *H.P.-Bengescu- portret de romancier*, Ed. Albatros, 1978
- CROHMALNICEANU S. Ovid: *Cinci prozatori în cinci feluri*, Ed. Cartea Românească,

Bucuresti, 1984

- HOLBAN Anton : *Opere*, III, (édité par E. Beran), Ed. Minerva, Buc. 197
- IBRAILEANU Garabet : *Scriitori români si străini*, II, E.P.L., 1968
- *** *Scrisori către G. Ibrăileanu*, coll. « Studii si documente », I, E.P.L., 1966
- IOSIFESCU Silvian : *Drumuri literare*, E.S.P.L.A., 1957
- LEFTER Ion Bogdan : *Scurtà istorie a romanului românesc*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2001
- LOVINESCU Eugen : *Critice, VII , Literatura nouà, Editie definitivà*, Editura Ancora, 1929
- MANOLESCU Nicolae : *Arca lui Noe (eseu despre romanul românesc)*, vol.I et II, Editura Minerva, Bucuresti, 1981
- MIHAILESCU Florin : *Introducere în opera H. P.-Bengescu*, Minerva, 1975
- MUNTEANO Basile : *Panorama de la littérature roumaine contemporaine*, Paris, Editions du Sagittaire, 1938
- NEGOITESCU Ion : *Scriitori moderni*, E.P.L., Bucuresti, 1966
- PETRESCU Liviu : *Realitate si romanesc*, Ed. Tineretului, Bucuresti, 1969
- SEBASTIAN Mihail : *Eseuri. Cronici. Memorial*, Minerva, 1972
- STREINU Vladimir : *Pagini de criticà literarà*, II, E.P.L., Bucuresti, 1968
- TOPÂRCEANU George : *Scieri alese*, Ed. Minerva, Bucuresti, 1971
- VALERIAN Ion : *Cu scriitorii prin veac*, E.P.L., Bucuresti, 1967
- VANEEA Viola (anthologie de) : *H.P.-Bengescu interpretat de...* Ed. Eminescu, Bucuresti, 1976
- ZACIU Mircea : *Masca geniului*, E.P.L., Bucuresti, 1967.

ARTICLES SUR HORTENSIA PAPADAT-BENGESCOU

- ADERCA Felix : *HPB – Fecioarele despletite*, in "Sburàtorul", IV année, n° 3, mai 1926.
- *** : *Concert din muzicà de Bach*, in "Sburàtorul", IV année, n° 6, décembre 1926, p.80-81.
- HOLBAN Anton : *HPB. Drumul ascuns*, in « Azi », n° 3-4, mai-juin 1932, p.342-345.
- MANOLESCU Nicolae : *Cronica literarà* (autour du vol.) *Sangvine* dans la revue « Romània literarà », n° 14, 5 avril, 1973.
- NEGOITESCU Ion : *HPB si monstree (HPB et les monstres)* dans la revue « Arges », n°11, novembre 1971, p.7.
- PETRESCU Camil : *Màrturie pentru marea europeanà (Témoignage pour une grande européenne)*, in « Tiparnita literarà », n° 2-3, janvier- février, 1930.
- *** : *Eugen Lovinescu sub zodia seninàtatiei imperturbabile (E.L. sous le signe de l'imperturbable sérénité)* in *Caietele Cetàtiei literare*, 1932, p. 72.
- POPESCU Magdalena : *Pretexte de studiu*, in "Romània literarà", n° 10, 5 mars 1970, p.8, 9,14.
- SEBASTIAN Mihail : *HPB : Fecioarele despletite, Drumul ascuns, Logodnicul* in « Tiparnita literarà », n° 2-3, janvier-février 1930.

- SORESCU Roxana : *Tipologie si structurà la H.P.B.*, dans la revue « România literară », n° 29, 16 juillet 1970, p .23.
- TOPÂRCEANU George : *HPB :Sfinxul*, cronica literară in "Viata românească", Xlle année, n° 7, septembre 1920, pp.119-124.
- VALERIAN I. : *De vorbà cu d-na HPB : Evolutia spre roman-Concert din muzicà de Bach, O màrturisire de credintà. Între roman si teatru*, in « Viata literară », n° 29 du 27 novembre 1926 (reproduit dans *Cu scriitorii prin veac*, Editura Pentru Literaturà, Bucuresti, 1967.
- VIANU Tudor : *O ideologie femininà-Noua feminitate*, in « Sburàtorul », n° 3 du 3 mai 1919, pp. 67-68.
- *** : *Hortensia Papadat-Bengescu* in « Sburàtorul », n° 23 du 16 octobre 1920, pp.351-356, reproduit in *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literaturà, Bucuresti, 1966

ŒUVRES DE CAMIL PETRESCU

- Madame T*, Editions Jacqueline Chambon, 1991, (traduit par Jean-Louis Courriol) .
C'est notre édition de référence.
- OPERE, Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de rãzboi*, vol. I-II, Editions Minerva, Bucuresti, 1979
- Doctrina substantei*, Editura Stiintificà si Enciclopedicà, Bucuresti, 1988
- Teze si antiteze*, Editions Cultura Nationalà, Bucuresti, 1936
- Comentarii si delimitàri în teatru*, (établi et annoté par Florica Ichim), Editions Eminescu, 1983

OUVRAGES SUR CAMIL PETRESCU et OUVRAGES GENERAUX

- CIOPRAGA Constantin : *La personnalité de la littérature roumaine*, Ed. Junimea, Iasi, 1975(traduit par Rica Ionescu- Voisin)
- ***.: *Portrete si reflectii literare*, Editura pentru litaraturà, 1967
- CIORAN Emil : *Schimbarea la fatà a României*, Bucuresti, Editura Vreamea, 1936
- CONSTANTINESCUPompiliu : *Romanul românesc interbelic*, EdituraMinerva, 1977
- *** : *Caleidoscop*, Ed. Cartea Românească, 1974
- *** : *Scrieri*,6, Editura Minerva, 1972
- CRETU Nicolae : *Constructorii ai romanului*, Ed. Eminescu, Bucuresti, 1982
- CROHMALNICEANU S. Ovid: *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Bucuresti, EPL,1967
- ELIADE Pompiliu : *De l'influence française sur l'esprit public en Roumanie*, Ernest Leroux, libraire éditeur, Paris, 1898

- ELIADE Pompiliu : *Influenta francezà asupra spiritului public în România* (traduit par Aurelia Cretia), Ed. Univers, Bucuresti, 1982
- GEORGE Alexandru: *La sfârșitul lecturii*, Ed. Cartea Românească, 1973
- GEORGE Alexandru : *Semne si repere*, Ed. Cartea Românească, 1971, Bucuresti
- GHIORGHITA G.: *Sburătorul, (revista si cenaclul)*, Ed. Minerva, 1976
- IONESCO Eugene: *Non*, Ed. Gallimard, 1986 (traduction M-F. Ionesco)
- IBRAILEANU Garabet: *Adele*, Ed. J. Chambon, traduit par G. Horodincà, 1991
- IBRAILEANU Garabet: *Opere*, vol.3, Ed. Minerva, 1976(préface d'Al. Piru).
- IBRAILEANU Garabet : *Spre roman (studii si articole)*, Ed. Minerva, 1972
- IOSIFESCU Silvian : *Mobilitatea privirii*, Ed. Eminescu, Bucuresti, 1986
- IOSIFESCU Silvian : *Prozà si luciditate*, Ed. Eminescu/Sinteze, 1974
- LEFTER Ion Bogdan : *Scurtà istorie a romanului românesc*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2001
- LOVINESCU Eugen : *Critice*, vol.IV, 1927 ; vol. VII, Ed. Ancora, 1929
- LOVINESCU Eugen : *Istoria literaturii contemporane*, Ed. Socec, 1937
- MANCAS Mihaela : *Limbajul artistic românesc în secolul XX*, Ed. Stiintificà, Bucuresti, 1991
- MARINO Adrian : *Introducere în critica litararà*, Bucuresti, Ed. Tineretului 1968
- MARINO Adrian: *Pentru Europa, Integrarea României, Aspecte ideologice, si culturale*, Iasi, Editura Polirom, 1995
- MUSTATEA Alexandrina : *De la transtextualité à la pragmatique littéraire. Etudes sur le XVIIIe siècle*, Editura Paralela 45, Pitesti, Roumanie, 2001
- NICULESCU Alexandru : *Interiorizarea naratiei în stilul lui Camil Petrescu in Între filologie si poeticà*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1980, (pp.162-178).
- PALEOLOGU Alexandru : *Alchimia existentei*, Ed. Cartea Românească, 1983
- PALEOLOGU Alexandru : *Spiritul si litera*, Ed. Eminescu, Buc. 1970
- PALEOLOGU Alexandru : *Panorama deceniului literar românesc, 1940-1950*, Ed. Pentru Literaturà, Bucuresti, 1968.
- POPA Marian : *Camil Petrescu* (monografie), Editura Albatros, 1972
- PROTOPOPESCU AL. : *Romanul psihologic românesc*, Editura Eminescu/Sinteze, Bucuresti, 1978
- RAICU Lucian : *Structuri literare*, Ed. Eminescu, Bucuresti, 1973
- RALEA Mihai : *Scrieri*, vol.2, Ed. Minerva, 1977
- SEBASTIAN Mihail: *Jurnal (1935-1944)* Ed. Humanitas, 1996
- *** : *Esseuri Cronici Memorial*, Ed. Minerva, 1972
- SIMION Eugen : *Scritori români de azi*, Ed. Cartea Românească, Buc., 1976
- *** : *Le retour de l'auteur*, l'Ancrier Editeur., 1996 (trad. C. Frosin)
- SÎRBU (I.) : *Camil Petrescu*, Editura Junimea, Iasi, 1978
- STREINU Vladimir : *Pagini de criticà*, Fundatia pentru literaturà si artà, Bucuresti,

- 1938, réédité en 1968 : *Pagini de critică literară*, EPL, vol. I.
- VARCOLICI Teodor : *Interferente literare româno-franceze*, Ed. Univers, Bucuresti, 1977
- VIANU Tudor : *Scriitori români din secolul XX*, Minerva, Bucuresti, 1979
- *** : *Arta prozatorilor români*, Bucuresti, Editura Pentru Literatură, 1966.
- ZAMFIRESCU Duiliu : *Mathieu Damian (La Vie à la Campagne)*, traduit par G. Bengesco, préface de Paul VALERY, les Editions des Presses modernes, Paris, 1939
- Collectif : *Le comparatisme roumain (histoire, problèmes, aspects)*, I, Editions Univers (coordination et choix des textes :R. Munteanu), 1982
- IMPRESSIONS du SUD , revue trimestrielle, n° 25, printemps 1990, Aix-en-Provence
- MANUSCRIPTUM (revue trimestrielle du Musée de la Littérature roumaine), Bucarest, n° 3 /1978, année IX (p.58-63)
- Mélanges de philologie et Relations culturelles franco-roumaines* (coordination Maria et Ioan MURARET), édité par l'Université de Bucarest (le département de français), 1987.

ARTICLES

- ADERCA Felix : *De vorbă cu Camil Petrescu*, in *Miscarea literară* ,17 janv.1925(repris dans *Mărturia unei generații*, Ed. Hasefer, p.243-255)
- APETROAIE Ion : *C. P.-Opinii și atitudini*, in *Isul Literar*, n°12 déc. 1962, p.57-60
- BOJIN Alexandru : *C.P. portretist*, in *Cronica*, n°2, 1967, p.8
- CALINESCU George: *C.P. romancier*, in *Jurnalul literar*, I, n°6, 1939, p.2
- CALINESCU George: *C.P.-Patul lui Procust*, in *Viata Românească*, n°3, Martie, 1933, p. 208-209.
- CIOPRAGA Constantin:*Romancierul Camil Petrescu*, in *Revista de Istorie și Teorie literară*, n°3, 1967,p. 393-414.
- CRISTESCU Maria-Luiza : *Camil Petrescu « autor » și « povestitor »* , in *Luceafărul*, n°31, 1975, p.1-7.
- DUTA Marcel : *Metafora revelatoare în romanul « Patul lui Procust »* , in *Tomis*, n°5,1968, p.7.
- GEORGESCU, P.: *Luciditatea-semn și reper*, in *Luceafărul*, n°38/1972, p. 2.
- GHIDIRMIC, O.: *C.P. și filosofia autenticității* , in *Ramuri*, n°6, 1965, p18.
- JEBELEANU Eugen : *De vorbă cu autorul despre "Patul lui Procust"* , in *România literară*, n°51, 1933, p.4.
- MICU, D.: *C. P.-Teze și antiteze. O definiție a intelectualului*, in *Amfiteatru*, n°17, 1967, p.279.
- MUNTEANU George : *C.P. și problemele romanului*, in *Viata Românească*, n°5, 1972,p.93-98.

- NEGOITescu, I.: *Mic portret de scriitor*, in *Viata Românească*, n°3, 1968, p. 131.
- .PALEOLOGU, Al. : *Pe marginea romanelor lui C.P.*, in *Viata Românească*, n°4, 1967, p.93-99.
- PERPESSICIUS : *C.P.-Patul lui Procust*, in *Cuvântul*, IX, N°2817, 1933, p.1.
- 7-PETRESCU Liviu : *Iubirea la Marcel Proust si la C.P.*, in *Tribuna*, n°18, 1967, p.3 . N°19, p.2.
- PIRU Alexandru : *C.P., teoretician literar*, in *Viata Rom.*, n°4-1967, p.89-92.
- PROTOPOPESCU, Al. : *C.P. si proustianismul*, in *Tomis*, I, n°2-1966, p.9.
- RAICU Lucian : *Sensul autenticității*, in *Viata Rom.*, XI, n°5-1958, p.20-32.
- REBREANU Liviu : *C.P.-atul lui Procust*, in *România literară*, II, n°55, 1933, p.1-2.
- SEBASTIAN Mihail : *C.P. Patul lui Procust*, in *Rom. Lit.*, II, n°55, 1933, p.3.
- SIMION Eugen: *Jurnalul lui C.P.*, in *Luceafărul* n°51, 1975, p.1,7; n° 1-2 , 21 déc. 1976, p.8.
- *****: *Tema creatorului*, in *Luceafărul*, n°3, 18 Janvier, 1975, p.6.
- STREINU, Vi. : *Triptic scriitoricesc*, in *Luceafărul*, n°10, 1968, p.1-2.
- TERTULIAN, N. : *Camil Petrescu*, in *Contemporanul*, n°17, 1954, p.3.

ŒUVRES D'ANTON HOLBAN

- OPERE, I*, Editions Minerva, 1970 (texte établi et annoté par Elena Beram) : Contient les textes suivants : *Romanul lui Mirel /Le roman de Mirel, O moarte care nu dovedeste nimic/Une mort qui ne démontre rien, Parada dascălilor/ La parade des enseignants, Ioana*.
- Ioana*, Editions Minerva, 1984 (postface et bibliographie :Al. George)
- 3.-*O moarte care nu dovedeste nimic*, Editions Minerva, 1972, (établi par E. Bram)
Comprend : *O moarte care nu dovedeste nimic, Ioana, Jocurile Daniei/Les jeux de Dana*.
- 4.-*Pseudojurnal*, Ed. Minerva, 1978

ŒUVRES DE MIHAIL SEBASTIAN (bibliographie sélective)

- Fragmente dintr-un carnet găsit/Fragments d'un cahier trouvé, Bucuresti, Colectia « Carte cu semne », 1932
- Femei/Femmes, Editura națională Ciornei, Bucuresti, 1933
- De două mii de ani, roman, Ed. Ciornei, 1934
- Orasul cu salcâmi/ La ville aux acacias, roman, Ed. Universală Alcalay, 1935
- Correspondenta lui Marcel Proust, Fundatia pentru literatură si artă, Buc., 1939
- Accidentul, roman, Fundatia pentru literatură si artă, Bucuresti 1940

- L'Accident, traduit du roumain par A. Paruit, Editions Mercure de France, Paris, 2002
 - Le Journal, traduit du roumain par A. Paruit, Editions Stock, 1998
 - Opere alese /Œuvres choisies, vol.I. Teatru, Editura de stat pentru literaturà si artà, 1956.
 - Opere alese, vol.II, Editura pentru literaturà, Bucuresti, 1962 (texte établi par V. Mândra) Comprend : le roman Accidentul, la nouvelle Deschiderea stagiunii/En ouverture de la saison, articles divers publiés dans la presse roumaine.
- Traductions en roumain :
- Roger VERCEL : Capitaine Conan, Editura Nationalà Ciornei, 1935

ANNEXE 1. Camil Petrescu : *La nouvelle structure et l'œuvre de M. Proust* (Traduction française de l'étude par Florica Courriol)

Note du traducteur :

Camil Petrescu, romancier original et artiste engagé dans le débat d'idées de son temps est, plus qu'aucun autre auteur roumain, un homme de lettres ayant une œuvre et une esthétique riches et solidement affirmées. Outre ses nombreux articles pamphlets, il signe des études et articles sur l'actualité littéraire nationale et européenne et tout spécialement sur Proust qu'il a lu en français et dont il est un enthousiaste et lucide défenseur. Conférence destinée à un grand public d'abord, publiée ensuite dans le volume d'essais *Thèses et antithèses* en 1934, *La Nouvelle Structure et l'œuvre de Marcel Proust*, est devenue le manifeste critique de son auteur et, on peut dire, de toute une génération. Camil Petrescu tire ici au clair les points de vue d'une idéologie littéraire assez nébuleuse, rendant –sous une forme structurée– les principaux éléments qui organisent et déterminent la modernité du roman européen dont l'œuvre de Marcel Proust en est la synthèse. L'idée maîtresse de la « rupture » que représente la création proustienne et conséquemment son originalité, réside – dans la conception de Camil Petrescu - dans l'inadéquation de la littérature précédant le « moment Proust » avec la

science et la philosophie. Pour C. Petrescu « la nouvelle structure » est intimement liée à la philosophie moderne, celle-là même qui a tenté de « donner une solution au métaphysique » et que l'auteur de Madame T. identifie dans deux courants philosophiques ; « deux grands débats d'idées orientés, par la suite, dans des directions absolument opposés : le néovitalisme psychologique de BERGSON et la phénoménologie de HUSSERL » que l'auteur roumain considère, en dépit de leurs différences dont il est conscient, qu'ils « participent de la révolution copernicienne de KANT, en ceci que l'une et l'autre cherchent leur point d'appui dans la conscience et non dans le monde extérieur...et renoncent à chercher, dans le domaine de la connaissance, le moindre point de repère en dehors du moi ». Nous aurons souligné ce qui nous semble un évident raccourci vers l'esthétique proustienne et que l'auteur roumain pressentait trente ans avant André Maurois. Le mérite de Camil Petrescu est d'avoir eu très tôt des intuitions -muées en concepts- et d'avoir su résumer magistralement la nouvelle structure : « la dissolution des notions solides, l'instauration de l'hypothétique mobile, la réorientation de l'attention sur l'acte originel, la promotion de la fluidité, du devenir spirituel en lieu et place du statique, de la qualité au lieu de la quantité, et surtout la découverte de l'impressionnante solidarité des moments spirituels qui conduit à l'idée d'organicité psychique et donc d'unicité, tout cela démontrait que la Nouvelle structure en psychologie est entièrement sous le signe de la subjectivité se substituant à l'objectivité ». Quelques décennies plus tard, Auerbach parlera (dans Mimesis) de « procédé qui dissout le réel » chez Virginia Wolf.

Le philosophe qui est C. Petrescu a bien compris que la pensée moderne, à la différence de la pensée classique, a imposé l'idée que la réalité est en procès continu. « Assimilant la réalité sous la forme du flux de conscience qui coule vraiment tel un fleuve, jamais nous n'éprouvons les mêmes sentiments, jamais nous ne produisons les mêmes images » simplifie Camil pour en arriver à « cette conviction suivant laquelle nous ne connaissons que notre propre moi, cette valeur accordée à l'intuition au détriment des déductions rationnelles, cette façon d'installer le moi au centre de l'existence, associée à une conviction que ce qui nous est donné par lui est la seule réalité enregistrable, ce **video** analogue au **cogito**, tout cela constitue le terrain commun à la métaphysique de Bergson et à l'œuvre de Marcel Proust ». C'est dans ce video que l'écrivain roumain trouve « la clé qui permet d'expliquer et le fond et les particularités si frappantes de Proust, le caractère si inhabituel de sa structure ».

Trois quarts de siècles plus tard, les vérités de Camil Petrescu sont toujours les mêmes. En analysant Proust il a analysé sa propre création et a réalisé ainsi une véritable mise en abîme avant la lettre. Nous avons considéré qu'elle peut éclairer les approches comparatistes et qu'en même temps elle peut servir à valider (ou invalider !) nos remarques émises au cours de l'analyse que nous avons présentée plus haut.

« On peut dire que depuis environ un siècle aucun écrivain n'a plus profondément ébranlé la conscience littéraire mondiale et surtout concentré à ce point sur lui l'attention des intellectuels contemporains, que ne l'a fait Marcel PROUST.

La question se pose de savoir quelle est l'importance de sa contribution à la culture universelle, tant il est vrai qu'on en est venu à le considérer comme le pionnier d'une ère nouvelle tout autant que Balzac en personne... Et la réponse pourrait être que, jusqu'à

Proust, la littérature romanesque ne s'intégrait plus à la structure de la culture moderne et que, par rapport à l'évolution opérée par la science et la philosophie au cours des quarante dernières années, cette littérature romanesque était restée anachronique. Précisons à ce propos que l'art littéraire, l'art romanesque en particulier, en était resté à un stade atteint antérieurement, que la science et la philosophie de notre temps n'avaient pas de littérature romanesque qui leur correspondît vraiment...

Mais pour que nous puissions nous représenter plus exactement la richesse de la contribution proustienne, permettez-moi d'insister encore sur ce qu'il faut entendre par la « vieille littérature », celle qui avait cours avant lui, cette littérature dont Ortega Y GASSET disait, avec quelque raison, qu'elle a été annulée par la nouvelle formule.²⁰

Si nous affirmons que la littérature d'une époque est en corrélation avec la psychologie de cette époque et si nous nous efforçons de démontrer que la psychologie elle-même est fonction de l'explication philosophique du temps, nous n'en sommes que plus fondés encore à affirmer que la littérature doit être structurellement en synchronisation avec la philosophie et la science d'une époque... Et il est troublant de constater que si nous voulons nous expliquer la littérature romanesque et dramatique d'avant Proust, nous devons remonter trois siècles en arrière...

Si nous partons donc de la naissance des grands systèmes rationalistes préparés par la Renaissance, nous rencontrerons, comme vous le savez, la tragédie française classique et la comédie de caractères... La conception esthétique de ce temps-là est toute entière rationaliste. La méthode cartésienne, fondée, sur la démonstration mathématique est en elle-même une méthode de présentation ostentatoire, faite pour impressionner.²¹

Ce n'est pas le lieu ici de reprendre la vieille controverse de savoir si un génie guide son époque ou s'il ne fait que la résumer et l'exprimer, d'autant que nous ne jugeons valables ni l'une ni l'autre de ces hypothèses, car elles représentent des façons de voir indifférenciées. De même, nous devons dire que nous ne nous occupons pas ici du rationalisme primaire, calophile, apparenté au « sens commun » de Malherbe ou fondé sur l'interprétation du théâtre antique et des règles aristotéliennes, que nous négligeons donc toute la rhétorique de la grammaire, des genres, de l'éloquence, de la composition, de l'économie technique (bien que toutes ces exigences qui se perpétuent, rendent insupportable presque tout le théâtre français d'aujourd'hui)... tous éléments dérivés d'une rationalité précaire. Nous voulions nous occuper seulement de ce rationalisme plus subtil et pourtant mécaniste qui est celui de la psychologie des grandes tragédies, de

²⁰ Le présent essai repose sur les deux chapitres d'une conférence dont il est indispensable de ne pas modifier la structure, car elle a donné lieu à la mise au point d'une technique permettant une introduction directe dans le concret de l'œuvre proustienne. Nous ferons tous les commentaires et compléments nécessaires dans les notes en bas de page.

²¹ Nous devons préciser que nous envisageons le moment Descartes comme point phénoménologique, c'est à dire que nous prenons en considération le moment où le siècle prend connaissance de son propre sens. Le dogme de cette littérature est le « caractère », c'est à dire un comportement immanent, logique, fondé sur une causalité morale aux conséquences mécaniques, et décrit, pourrait-on dire, « more geometrico »... La littérature offre de préférence des types ou, pour mieux dire, des archétypes humains.

l'idée de personnage, puisque c'est sous cette forme que le rationalisme a régné sur le roman et la dramaturgie pendant presque trois siècles... Car ni les lyriques purs, ni les innombrables dramaturges et romanciers excessivement subjectifs ne participent, de par leur manque de lucidité, de ce concret qui allait être le sens de la révolution proustienne.

Mais il est vrai que chez quelques grands dramaturges et surtout chez quelques grands romanciers on rencontre très souvent - et précisément dans leurs moments d'authenticité - ce contact avec le concret mais sans qu'ils aient la conscience parfaite de cette signification (pas plus que les rationalistes d'avant Descartes ne connaissaient la signification de la raison) et leur œuvre suit son cours, tantôt se rapprochant du concret tantôt s'en éloignant, comme l'enfant aux yeux bandés qui cherche un objet caché, tandis que ses camarades de jeu lui crient « tu brûles » ou « tu gèles », selon que lui, qui ne sait pas, s'éloigne ou se rapproche de l'objet.²²

D'ailleurs, Proust n'est pas toujours identique à lui-même, il hésite entre différentes directions idéologiques, formule des opinions contradictoires (sur l'âme, sur l'amour, sur l'art) mais il ne s'est pas bâti une doctrine à la suite de grandes méditations, il n'a pas procédé à des expérimentations en se laissant guider par une idée, il a vécu et il a découvert avec sincérité, et peut-être a-t-il emprunté à l'auteur de « L'Évolution créatrice », bien plus que la doctrine bergsonienne elle-même, cette intime et immédiate sincérité, le reste venant justement de soi, telle une preuve littéraire de la philosophie de l'intuition, imposée par la réalité et réalisée après bien des tâtonnements...

Voici un héros... Comment un héros doit-il se comporter ? C'est très simple : un héros est toujours un vaillant... Voici un avaro... Il faut qu'en toute occasion il se plaigne de ne pas avoir d'argent, d'être volé. C'est par accumulation de « traits » - terme consacré et étonnamment caractéristique de cet esprit géométrique - par multiplication de traits du même genre, que la littérature, tout comme la psychologie rationaliste, construit le type du prodigue, du passionné, de l'intrigant, du généreux, du parfait dévoué.

On peut reconnaître dans cette psychologie qui va de pair avec « l'éloquence » et « le beau style », non seulement le dogme littéraire de deux siècles mais même une partie intégrante de la littérature du XIX^{ème} siècle (sur la base de ce principe biologique qui veut que les couches sociales évoluent à des rythmes inégaux, avec des retards propres aux différents compartiments). Nous n'avons pas tort, je pense, d'affirmer qu'aujourd'hui même l'ambition de la majorité des écrivains est de créer des « types ». Et la grande masse du public cherche, dans les romans et les pièces de théâtre, d'abord des « caractères ». De même que la critique qui s'attarde, elle aussi, aux formules rationalistes, se croit déshonorée et si elle ne condamne pas sans appel l'auteur qui ne réussit pas à « dessiner » un caractère...

Cette prétention à des personnages « dessinés », à des caractères construits, bien délimités, doués de comportements géométriques, se manifeste d'ailleurs dans la plupart des chroniques littéraires d'aujourd'hui, pour ne rien dire des manuels d'enseignement,

²² Il y avait là, naturellement, l'influence de Platon et l'idée présentée comme un prototype, de même que celle d'Homère, réintroduite par la Renaissance, avec le type surnaturel qu'il a créé, aux proportions excessives que le baroque a reprises, à son apogée.

pleins de naïveté, qui distribuent les éloges et les reproches comme autant de récompenses ou de blâmes.

Une âme est en elle-même une unité mathématique et éternellement identique à elle-même, tout comme un triangle équilatéral est constitué, pour l'éternité, de trois côtés et de trois angles égaux...C'est la conception rationaliste classique de la substance immuable, la doctrine leibnizienne des monades structurales. L'âme est justement une imperméable monade et elle est donc, depuis le commencement des temps, interchangeable, indestructible, par conséquent éternelle et prédestinée.²³

La croyance en la réalité du caractère typique est ce qu'il y a de plus simple à saisir pour les masses et l'un des réflexes les plus naturels à tout homme normal (notez cette autre formule rationaliste : normal) est de vous demander, à propos d'un tiers dont on vient par hasard à parler : - Quel genre de caractère a-t-il ? Et si, à pareille question, vous haussez les épaules en signe de perplexité, vous vous attirez cette remarque étonnée : - Comment, vous ne savez pas ? Vous ne disiez pas que vous le connaissiez ?

Mais il existe un autre genre d'insistance plus stupéfiante encore. On m'apporte - trop souvent, hélas, comme d'ailleurs à tout journaliste de quelque réputation - des plaquettes de vers. Comme je suis trop occupé, je refuse en général la lecture que l'on me demande. Alors mon visiteur insiste : - Je vous en prie, veuillez en lire au moins un ou deux...Je ne désire qu'une chose : que vous me disiez si j'ai du talent ou non.

Ne dirait-on pas que Monsieur veut un certificat catégorique, et comme un nom, rationnellement acquis ?... Car si un écrivain plus âgé lui dit jamais qu'il a du talent... le problème est résolu pour le reste de ses jours... Notre homme veut donc savoir s'il est pommier ou plant d'osier ; parce que comme cela, il saura de façon sûre qu'il ne produira que des pommes chaque fois qu'il écrira. (En d'autres termes, il dort sur ses deux oreilles, car il se sait une monade pleine de talent).

Cette croyance dans la permanence invariable du caractère est tout aussi enracinée dans la littérature rationaliste que la certitude de l'immuabilité des espèces. D'ailleurs les idées elles-mêmes ont leur éternité.²⁴

En suivant le fil de notre exposé, nous découvrirons que le début de notre siècle est marqué par les grands systèmes de la métaphysique allemande : Le Moi Absolu devient le centre des préoccupations. Le Moi hypertrophié, stimulé, est aussi le thème de la littérature romantique : qu'elle soit exaltée, messianique, satanique, hyperbolique, déchirante et lyrique ou seulement naïvement « pure »...

²³ C'est là, si on laisse de côté la « prédestination », la formule chrétienne de l'âme substantielle et personnelle. Ce qu'il faut remarquer d'ailleurs c'est que les caractères sont presque toujours conçus, en littérature, sous le signe de l'éthique, et que les types les plus fréquents sont ceux qui sont affectés de péchés capitaux et de leurs contraires.

²⁴ La création de types à prétention artistique a fait encore une tentative malheureuse de renouvellement avec l'expressionnisme. En revanche, la science moderne a repris l'étude du caractère sur des bases nouvelles... La caractérologie actuelle se base sur la physiologie, sur la connaissance du tempérament. Klages, Mc. Dougall, Janet (voire un exposé de Hans Prinzhorn : Charakterkunde der Gegenwart), Kretschmer, le Dr Boven se sont acquis de grands mérites dans ces nouveaux domaines. La typologie elle-même est « différentielle » et strictement formelle (Stern, Spranger, etc.)

Le positivisme et le matérialisme en philosophie nous ont ensuite fait cadeau du réalisme et du naturalisme en art, pour lesquels la peinture de la réalité de manière photographique constitue un idéal. Des scènes « vraies », des descriptions fidèles, voilà ce qui caractérise le roman de la deuxième moitié du siècle passé. L'écrivain est tout aussi convaincu qu'en décrivant ce qu'il voit, il reproduit la vie même, que l'homme de science et le philosophe matérialistes croyaient sérieusement que la physique et la chimie résoudraient en dernière analyse toutes les énigmes du monde, et jusqu'à la spécificité de la pensée elle-même. La psychologie de Fechner, Weber et Wundt était expérimentale, elle mesurait les sensations au moyens d'appareils spéciaux, et les écrivains eux-mêmes étaient expérimentaux, ils se documentaient « sur les lieux ». Zola est resté huit jours à Rome à se documenter pour l'action d'un roman qui se passait dans la Cité Éternelle... D'ailleurs n'a-t-on pas dit que chez nous un écrivain qui désirait parler de la vie des mineurs a passé une blouse pour rester douze jours au fond de la mine d'Anina ?

Si vous faites un mélange de psychologie rationaliste, romantique et positiviste, vous obtenez la littérature européenne, non seulement du siècle passé, mais aussi, pour une bonne part, d'aujourd'hui. Le dosage le plus habile se trouve, à mon sens, tout spécialement dans les romans russes qui réussissent à appliquer les recettes avec un raffinement surprenant. Dostoïevski, lui-même condamné à la pendaison, a montré qu'un homme condamné à mort devient, dans l'instant qui précède l'exécution, absent, comme s'il n'était pas concerné, et qu'il remarque des détails qu'il n'avait pas notés jusqu'alors : par exemple que l'officier a trois boutons à sa veste... et il s'étonne lui-même de ne pas l'avoir remarqué avant.

Cette observation va devenir un dogme, elle va être rationalisée... Et vous rencontrerez donc de pareils détails recueillis dans le champ de « l'observation », jugés « caractéristiques » puis apothicairement « systématisés », devenant automatiques chez de nombreux romanciers russes. Le caractère type est juste inversé, avec une habileté toute rationaliste. Le bourgeois comme il faut est une bête ; la prostituée est un ange ; le criminel est une âme sainte ; l'ivrogne est génial ; l'homme normal est borné, méchant, ne connaît pas le sens du dévouement, il ne peut pas inspirer la sympathie ; on ne rencontre (automatiquement) de véritable humanité qu'au bordel et dans les cavernes, etc.²⁵

Après cette longue digression, indispensable néanmoins pour saisir la signification de Proust, revenons-en à ce que devrait être la littérature actuelle. Nous avons affirmé qu'elle ne correspond pas à la structure qu'ont élaborée la science et la philosophie de notre époque ; que, par rapport à la psychologie notamment, cette littérature semble en retard d'un siècle. Essayons donc d'indiquer les positions actuelles de la philosophie et de la psychologie, pour pouvoir en déduire des considérations à propos d'un roman analogue.

On peut dire que la tendance la plus marquée de la pensée par le passé a été, sous l'influence de Schopenhauer, celle d'une réaction contre le « rationnel », un retour aux valeurs négligées par le matérialisme et le positivisme. C'est ce que l'on a appelé la

²⁵ Tout aussi mécaniste est la formule psychologique, moins habile qu'elle ne se croit probablement, de quelques romanciers qui, désirant éviter le simplisme mélodramatique des personnages « absolument bons ou absolument méchants », procèdent à un dosage d'apothicaire et leur attribuent aussi les traits contraires. Mécaniste et intellectuellement mesquine est de même la formule des « actes gratuits », la plus récente du roman courant.

« Lebens philosophie » à laquelle la « volonté de puissance » de Nietzsche a donné toute sa force dramatique. L'influence de ce dernier a été considérable et, en tout cas, une bonne part de la pensée du temps participe de cette réaction vitaliste... C'est un retour aux sources et aux mystères de la vie même... L'attention du penseur n'est plus orientée vers une causalité exprimée mathématiquement, mais vers la morphologie organique, vers l'instinct, vers l'inconscient, vers l'ineffable, vers l'unicité du phénomène vital...

Il ne s'agit pas, comme on l'a dit à tort, d'une invasion de l'irrationnel (car ce serait un non-sens et cette invasion ne s'est produite qu'à la périphérie de la science et de la philosophie) mais bien plutôt de l'élimination du déterminisme mécaniste simpliste, atomiste²⁶. De plus en plus l'accent porte, dans la connaissance, sur l'intuition et l'intellect est quelque peu négligé...

L'organicité - et sa condition, la création - s'opposent d'ailleurs aux combinaisons mécanistes.

Dans ces principales nuances, il ne fait pas de doute que la philosophie du temps connaît sinon des systèmes, en tout cas de grandes lignes, des attitudes fondamentales, ce qu'on a désigné si souvent du terme allemand de « Weltanschauung »... Et l'on peut dire que c'est vraiment une nouvelle structure de la culture européenne, un moment crucial qui a des répercussions dans toutes les manifestations de la vie intellectuelle et rend nécessaires des transformations comme il ne s'en est pas produit depuis 300 ans - et qui, dans la seule littérature, n'avaient pas trouvé de correspondant...

La première défaite du déterminisme mécaniste a été qu'il a vu soustraire à sa juridiction le domaine tout entier du psychologique et du spirituel. Grâce à la remarquable contribution de Dilthey, s'est dessiné en philosophie et en science le groupe nommé « Gesteswissenschaften » (d'après le terme de « moral science » de St. Mill, en traduction allemande). La Psychologie, l'Art, l'Histoire, le Droit, l'Économie politique, la Sociologie, la Religion, ne connaissent pas seulement une causalité mesurable qui pourrait être formulée rationnellement... L'intervention de la conscience, de la volonté, le devenir vital, ne peuvent être observés avec les moyens qu'emploient la chimie et la physique... Une nouvelle technique adéquate que Dilthey désigne sous le terme de « Verstehen », de grand renom, se substitue aux « concepts » exactement combinés... Tout ce qui est donné historiquement est organique et possède un caractère d'unicité totalement incompatible avec l'unification typisante, automatique, simplificatrice²⁷.

Dans l'effort pour préciser la spécificité du mental, un pas considérable est accompli par cette nouvelle « Gestalt-théorie » et la « Gestaltpsychologie » qui en est

²⁶ En tout cas, pour définir, dans la mesure où c'est nécessaire, les modalités de la culture contemporaine (européenne, en essence, car les cultures cycliques ne nous semblent pas si intéressantes dans le cadre de cet examen), nous proposons le terme de « Nouvelle structure » qui indiquerait un simple dépassement du vieux rationalisme et non une plongée dans l'irrationnel... Cette distinction s'impose parce que la manière révolutionnaire dont cette Nouvelle structure s'est accomplie a encouragé toutes les latences et impostures de l'illogique, donnant à beaucoup l'illusion d'un nouveau moyen-âge, sinon purement et simplement du crépuscule de l'Occident.

²⁷ Le néo-vitalisme, représenté notamment par Driesch, met tellement l'accent sur la forme spécifique, sur le dynamisme morphologique, qu'il a créé une nouvelle explication - « entéléchie » - à caractère téléologique.

l'application...Les créations culturelles et le « vécu » ne sont pas des subsomptions d'éléments mais des tous, des formes à existence propre qui représentent bien plus que la mise bout à bout (mesurable) des parties qui les composent. Le Moi n'est pas une somme de sensations, le vers est plus que la somme des mots qui le forment. (Si j'intervertis les termes d'une addition, la somme ne change pas, mais si j'intervertis les mots d'un vers, même en lui conservant son rythme, le vers est annulé).

Puisque les formes uniques ne peuvent pas être exactement enregistrées et exprimées rationnellement, il est nécessaire de substituer à l'intellect une nouvelle faculté de connaissance, l'intuition...La philosophie des quarante dernières années se caractérise par l'importance essentielle accordée à l'intuition, qui se manifeste naturellement à d'autres époques mais n'est jamais placée au centre des possibilités philosophiques.

Le représentant de valeur de ce courant et celui qui lui a donné son impulsion est sans aucun doute Bergson... à telle enseigne que le grand philosophe français a fait, à tort, l'objet de nombreuses attaques et s'est vu accusé d'avoir déprécié l'intellect et d'avoir contribué à l'anarchie irrationnelle qui devait triompher au cours de vingt dernières années de la culture européenne... Pour la philosophie, c'est apparemment un acquis définitif que la précision de Bergson selon laquelle la raison ne nous donne que des formes approximatives, globales, qu'un concept ne peut s'appliquer à la réalité concrète, que seule la connaissance intuitive, immédiate, nous offre l'aspect originel, la mobilité vivante, l'ineffable du devenir... La qualité et l'intensité.

Il est surprenant que l'autre grand courant de l'époque contemporaine, la Phénoménologie, accorde aussi un rôle primordial à l'intuition, bien qu'il se présente comme un prolongement de l'idéalisme platonicien et du rationalisme cartésien²⁸.

Ce qui ressort de cet exposé sommaire, c'est le rôle considérable que joue l'intuitionnisme bergsonien dans la structure moderne et nous reviendrons plus en détail sur ce problème puisqu'il est unanimement reconnu que Marcel Proust est puissamment dominé par ce nouveau concept de notre temps !

Si nous examinons la modalité de la science contemporaine, nous découvrirons qu'on en est arrivé, ici aussi, à une dissolution des formes rigides, des postulats fondamentaux, à une révision des concepts, que le déterminisme rationaliste mécaniste s'est profondément amendé²⁹.

²⁸ Nous avouons que cette intuition « essentielle », cette « Wesenschau » nous semble, en ce qu'elle a d'irrationnel « mal fondé », le point faible de la philosophie de Husserl...C'est une porte ouverte à toutes les interprétations, dont certaines, quasiment magiques, n'ont pas manqué de se manifester. D'ailleurs le problème en soi du rapport entre la raison et l'intellect d'une part, et l'intuition d'autre part, apparaît en réalité beaucoup trop complexe pour être exposé dans une conférence. La raison et l'intuition ne s'opposent pas aussi catégoriquement (voir aussi page 16).

²⁹ Il est temps de souligner, une fois de plus, que la Nouvelle structure n'est pas une structure irrationnelle mais un simple élargissement du rationnel qui découle des grands systèmes du XVIIIème siècle. D'où l'effort de quelques penseurs de notre époque pour enrichir la logique traditionnelle des nouvelles possibilités de formulation, grâce à la création de la « logistique » (d'après Boole, Peano, Couturat, B. Russell, etc.).

Nous sommes partout dans la zone instable des fluctuations, du relatif, les éléments ne s'enchaînent pas en s'additionnant mais en s'influençant les uns les autres en totalité...

C'est tout d'abord la physique et la chimie contemporaine qui ont soumis la notion mécaniste fondamentale à un examen détaillé... La nouvelle théorie de l'atome ne considère plus la matière comme une juxtaposition d'éléments plus ou moins indépendants mais sous le signe de la totalité dont nous avons parlé plus haut... Cette théorie elle-même évolue si rapidement (en passant par les étapes quanta et de la Relativité einsteinienne) que finalement Louis de Broglie en arrive, en 1924, à la théorie de la mécanique ondulatoire qui est le correspondant parfait de la nouvelle philosophie, car elle aboutit à l'annulation proprement dite de la notion d'atome statique, en présentant l'énergie (et la matière) comme une interférence universelle d'ondes³⁰.

La biologie, comme nous l'avons montré, est influencée par le néovitalisme philosophique (l'influence est, pour mieux dire, réciproque) et la plupart des théories matérialistes et positivistes ont été retouchées... L'accent porte surtout ici sur les fonctions générales. Mais c'est notamment en physiologie humaine et en psychologie que nous découvrirons une véritable révolution par laquelle ces sciences se rattachent, dans la structure de l'époque, à la philosophie actuelle. L'ancienne physiologie, rationaliste et mécaniste, partait de l'idée que le corps est une machine, naturellement très perfectionnée, mais une machine à transformer les aliments, à reproduire. Il existait une distribution « rationnelle » du rôle des organes selon une noblesse de poncif, une conception simpliste suivant laquelle, à l'instar d'une machine, plus le corps consomme plus grand est son rendement... Il y a eu alors une époque de nutrition exagérée, d'autant qu'un médecin affirmait que l'une des causes de la « décadence » était que l'estomac ne peut pas contenir et digérer autant d'aliments qu'il en faudrait au cerveau moderne. La doctrine pasteurienne même, de par la simplicité de son concept et de par ses succès dans le domaine chirurgical, ajoutait au prestige rationaliste...

Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans les détails mais on peut dire que la physiologie va du même pas que la philosophie contemporaine. L'idée de l'organisme a pris la place de l'idée de machine, l'idée de l'individualité du malade, par exemple, s'est substituée au concept superficiel de maladie en général. Alors que le système nerveux n'avait qu'une importance secondaire, on lui attribue aujourd'hui un rôle de coordonnateur des fonctions organiques, dans des proportions qui tiennent du miracle³¹.

La physiologie moderne introduit la notion riche de virtualités, révolutionnaire, de vitamine, terme de nuance évidemment vitaliste, ainsi que la causalité mentale.

³⁰ Grâce à un simple « chatouillement » dans le nez du système sympathique, le docteur Gillet obtient une guérison de paralysie, l'amélioration du tabès, etc. D'ailleurs, dans une conversation qui a été publiée, le grand physiologiste Maranon déclare, entre autres : « La médecine a toujours vu le corps humain à l'image des sciences du temps... Il y a deux siècles c'était un ensemble de leviers, de poulies, avec un soufflet de forge et une pompe pour la circulation... A la fin du siècle dernier, on y voyait plutôt une machine thermique, une récupération et une dépense de calories ». Postérieurement à cette conférence, le professeur roumain Dr Marinescu, parlant des miracles de Maglavit, souligne l'importance thérapeutique de l'autosuggestion et du « traitement moral » et précise que Charcot, pionnier en ce domaine, « ne connaissait pourtant pas l'énergie du dynamisme de l'inconscient pour lequel tant de lumières ont été apportées ces derniers temps ».

Mais la nouvelle structure trouve son couronnement, tout spécialement, dans une discipline qui, lancée par Brown Séquard à la fin du 19^{ème} siècle, s'est constituée aujourd'hui indépendamment, ajoutant par ses résultats à l'idée de miracle contemporain... L'endocrinologie a conduit à la constatation inattendue que toutes les fonctions de notre corps, que sa forme même, subissent l'influence d'un grand nombre de glandes dont la grandeur est presque irrationnellement disproportionnée par rapport à leur rôle dans l'organisme... On est ainsi arrivé à produire des animaux d'une difformité apocalyptique par de simples interventions précises dans le système endocrinologique...

Notre vie spirituelle et mentale est soumise à l'action des glandes à sécrétion interne. Voici un enfant paresseux et bête, le « type » même du « paresseux » et de l'imbécile, d'après la psychologie monadologique rationaliste... Il n'est ni paresseux ni bête – par caractère - répond l'endocrinologie. Il souffre seulement d'une affection des glandes surrénales, sa paresse et sa bêtise peuvent être soignées par opothérapie...

La psychopathologie a contribué, elle aussi, de manière considérable à la dissolution de l'idée de type, de caractère. A tel point que certains écrivains, par zèle révolutionnaire excessif, s'y sont cramponnés comme à une aubaine et se sont mis à écrire, en appliquant la recette, de nombreuses œuvres traitant de la perte de la personnalité, du dédoublement de la personnalité, etc.

C'est d'ailleurs la psychologie qui tend les pièges les plus dangereux et les mieux dissimulés à ceux qui les exploitent littérairement... Dès qu'une théorie psychologique est à la mode, les écrivains à l'affût des révolutions littéraires se dépêchent de l'illustrer par des « cas » avec cette hâte que les panoramas mettent à exploiter les gloires du jour, en les représentant au moyen de la cire.

Et depuis quelque trente ans, la psychologie qui évolue tout entière vers la Nouvelle structure de la culture, a offert d'irrésistibles tentations aux auteurs désireux d'épater par leurs excès d'érudition et leurs surenchères messianiques... L'abolition de la psychologie atomiste-mécaniste a conduit à une nouvelle conception, commune aux sciences noologiques, qui ne met plus l'accent sur les éléments, sur leur enchaînement additionnel mais sur des ensembles, des groupes instables mais d'une fonctionnalité fulgurante³².

En installant le Moi au centre de ses préoccupations, en n'utilisant plus les anciennes facultés, l'intelligence, l'affectivité et la volonté, sinon comme moyen didactique, en étudiant plutôt les fonctions que les représentations (la logique elle-même considère comme fondamental le jugement et non le vieil atome de la notion), en faisant dépendre la

³¹ S'appuyant de la sorte sur la vieille psychologie rationaliste, déductive, bon nombre d'écrivains du siècle passé (suivis par leur épigones d'aujourd'hui) ont élaboré des œuvres de fausse analyse psychologique (ce n'était pas le concret psychique qu'ils analysaient mais leurs propres affirmations qui, lorsqu'elles étaient ingénieuses, se prêtaient, par le biais de l'explication, à des déductions fades et touffues). C'est l'écrivain Paul Bourget qui a tout particulièrement illustré cette série d'écrivains en proclamant certains principes psychologiques (par exemple qu'un disciple fanatique met en application les idées inoffensives de son maître ou que la sexualité est plus vive à midi) et en construisant à partir de là des situations adéquates qu'il analysait lui-même, simulant une authentique analyse psychologique.

³² Mais une correction phénoménologique est indispensable et tout le présent exposé doit nécessairement se comprendre sous la réserve de ce point de vue.

structure elle-même du dynamisme de l'unité, la psychologie fonctionnelle a créé une nouvelle problématique de la personnalité.

La causalité mentale est un nouvel aspect de cette nouvelle structure. Mais c'est avant tout un nouveau domaine qui est venu au premier plan de ses préoccupations... l'inconscient. Étudié surtout sous l'angle de la pathologie par l'école française (Janet), l'inconscient revêt la forme d'une doctrine philosophique (au siècle dernier, dans la métaphysique de E. von Hartmann) grâce à la psychanalyse de Freud. Le centre de la personnalité humaine est transféré du champ lumineux de la raison et de la volonté lucide dans le cosmos incommensurable, à la causalité infiniment complexe, d'une sexualité ancestrale...

La dissolution des notions sûres, l'installation de l'hypothétique mobile, l'attention qui se tourne de nouveau vers l'acte originel, la substitution du fluide, du devenir spirituel au statique, de la qualité à la quantité et surtout la découverte de cette impressionnante solidarité des différents moments de l'âme, qui conduit à l'idée d'organicité psychique et donc à l'idée d'unité, tout cela démontrait que la Nouvelle structure en psychologie se manifeste sous le signe souverain de la subjectivité, se substituant à l'objectivité³³.

Toutes les données psychiques sont colorées par la subjectivité et même de simples affirmations «scientifiques» sont, ne serait-ce que de manière partielle, colorées par le Moi. Lorsque je dis : « Stefan le Grand est monté sur le trône en 1457 » », je me rends bien compte que cette affirmation est mienne, que l'acte de penser est mien.

Mais ce serait une erreur de croire que la position actuelle est définitive, que les théories très marquées par la mode sont en relation organique avec la science. C'est l'erreur qu'ont commise, dans leur trop grande hâte de remporter des succès - à n'importe quel prix - tant d'écrivains qui ont composé des romans et des drames fondés sur la théorie de la double personnalité ou sur des cas de perte de la personnalité, sur le complexe d'Œdipe, sur le besoin de projeter dans les « faits » la théorie de Freud sur le refoulement. En fin de compte, de telles œuvres s'avèrent d'un simplisme d'œuvres à thèses³⁴.

Vous direz probablement : dans ce cas la psychologie ne peut donc être d'aucun secours pour les écrivains et, sur les vérités qu'elle découvre on ne peut construire ni situations ni conflits romanesques ou dramatiques ?

Pareille affirmation est injuste car cette psychologie qui participe de la Nouvelle structure est d'un secours infini pour l'écrivain en ceci justement qu'elle lui fait modestement remarquer qu'elle ne peut pas l'aider, alors que la psychologie géométrique et rationaliste et la psychologie simpliste du positivisme (qui ne connaissaient pas de limites et se croyaient apodictiques et universelles) invitaient le romancier et le

³³ Il y a dix ans déjà, analysant une œuvre de ce genre, nous faisons remarquer combien de naïveté il entrait dans cette hâte et qu'il se pourrait bien que les nouvelles théories psychologiques et cliniques soient sévèrement corrigées par les découvertes ultérieures. C'est ce qui s'est produit et ceux qui se sont trop hâtés alors, n'ont réussi qu'à trahir leur inauthenticité... Voir la chronique à propos de « L'Acte vénitien »...(n.d.t.: pièce écrite par Camil Petrescu).

³⁴ *En français dans le texte.

dramaturge à abuser d'elles. Cette orientation pleine de prévenance plus ou moins négative de la psychologie moderne est d'une importance indéniable.

Et si nous voulons pourtant chercher dans la Nouvelle structure une marche à suivre pour l'artiste, nous n'y réussirons qu'en allant encore plus loin dans la recherche transcendantale, en faisant appel à ce fonds général de la pensée qui subordonne les virtualités de la culture à la problématique de l'absolu et non à une science en voie de constitution comme l'est la psychologie.

Il est difficile de dire avec précision si c'est là et de cette manière que Marcel Proust a cherché son point de départ mais ce qui est sûr c'est que la solution qu'il a donnée coïncide, même dans les termes, avec la nouvelle structure de la philosophie - il est considéré plus ou moins, nous l'avons dit, comme un disciple littéraire de Bergson – et l'objet de nos recherches est, en partant de là, de voir comment il a supporté la difficulté, d'essayer d'obtenir de la philosophie contemporaine et notamment de la philosophie bergsonienne une clé pour comprendre « A la recherche du temps perdu »³⁵.

Mais, comme nous l'avons dit, cette nouvelle structure n'aurait pas été possible si la philosophie moderne ne s'était pas efforcée de rechercher une solution du métaphysique. Il est difficile de parler d'un nouvel ordre culturel, d'un nouveau cycle, tant que n'a pas été découvert ce point archimédique qui est le fondement dans l'absolu.

On peut dire que deux grands courants de pensée ont cherché cette solution mais en prenant par la suite des directions totalement contraires : le néovitalisme psychologique de Bergson et la phénoménologie de Husserl³⁶.

Malgré les divergences que l'on peut déduire des thèses de leurs auteurs et en dépit même de leur formulation expresse, ces deux conceptions participent de la « révolution copernicienne » de Kant, c'est dire qu'elles cherchent l'une et l'autre leur point d'appui dans la conscience et non dans le monde extérieur...et renoncent à trouver, dans le domaine de la connaissance, quelque point de repère au-delà du moi. On a proclamé l'incapacité de la raison à transcender et l'esprit humain s'est alors retiré en lui-même comme un escargot... L'abandon de la « raison » en tant que faculté de connaissance absolue a conduit tout normalement à la philosophie de notre temps...

Kant avait nié que nous puissions connaître la chose en soi, que nous puissions connaître absolument. L'idéalisme subjectif démontre que la source de la connaissance est en nous ; et Schopenhauer répond avec fermeté que nous pouvons connaître absolument grâce à un regard intérieur, quelque chose d'absolu : la Volonté qui est en nous, puis la Volonté universelle.

³⁵ Il est temps de dire que Marcel Proust n'a que trop de commentateurs aussi bien à l'étranger que chez nous, dont il semble qu'ils n'ont pas même lu son œuvre...Ainsi, dans les pages d'une revue roumaine, un jeune médecin, critique littéraire à ses heures, le combat, mais sur la seule base de citations empruntées à des commentateurs étrangers. Il aurait peut-être mieux valu que ce jeune critique dilettante ait pris lui-même connaissance de l'œuvre qu'il attaque.

³⁶ En fait, la philosophie de la connaissance du concret est une chose, la philosophie phénoménologique en est une autre, elle qui montre comment se constitue la substantialité ; chacune d'elles s'efforce cependant à des généralisations et à des débordements sur d'autres plans.

La voie était ouverte à la philosophie moderne... Nietzsche proclamera plus fort encore l'absolu de la volonté, son dynamisme : « Wille zur Macht ».

Ce qu'il y a de plus caractéristique encore c'est que l'une et l'autre des deux philosophies représentatives de notre temps, les personnalités les plus originales de la philosophie d'aujourd'hui, Bergson et Husserl, mettent justement l'accent sur ce regard à l'intérieur de nous-mêmes, sur l'Intuition³⁷. Que dans leurs motifs personnels et dans leurs développements, Bergson et Husserl en viennent à diverger jusqu'à se contredire l'un l'autre, n'a aucune importance, tant est significatif pour la philosophie moderne le fait qu'ils accordent le même poids à l'intuition, bien qu'ils en tirent d'autres conséquences et d'autres conclusions. Quel est le sens de ce fait ?

C'est que nous ne pouvons rien connaître absolument sans revenir sur nous-mêmes, sans tourner notre regard sur notre propre contenu spirituel... Il est vrai que ni la raison ni même l'intelligence ne peuvent nous conduire à la connaissance du monde... Mais si je tourne mon regard sur mon propre esprit, sur le monde de mes représentations, je prends connaissance d'une existence indiscutable, absolue...

Oui, la connaissance absolue, métaphysique est possible, répond Bergson et elle est de nature psychologique. Son instrument est l'intuition. Pour être sûrs de ce que nous connaissons, répond Husserl, nous devons faire abstraction de l'existence du monde extérieur, et même de notre propre corps, et nous dire que rien n'existe que la pensée et le fluide de notre conscience... Cette mise entre parenthèses du monde extérieur est la déjà célèbre opération philosophique de la réduction phénoménologique, « l'Epoché »... L'instrument en est de même l'intuition, « Wesensschau », qui seule peut nous aider à connaître les essences.

Que nous révèle ce regard intérieur préconisé par les deux grands philosophes de notre temps ?

Un flux d'états intérieurs, d'images, de réflexions, de doutes, etc., de tout ce qui constitue le matériau de l'imagination et de la pensée. Une réalité phénoménologique, dit Husserl, un absolu psychologique - affirme Bergson³⁸.

Dans la mesure où il semble bien que Proust ait été justement influencé par la philosophie de Bergson, renonçons à une représentation plus détaillée de l'intuitionnisme phénoménologique de Husserl et limitons-nous à la doctrine du philosophe français³⁹.

Pour Bergson la réalité est la durée pure en elle-même, et seulement durée, vue de l'intérieur, la réalité est donc un perpétuel devenir, à telle enseigne que l'instant présent est lui-même le résultat de toutes les transformations qui se sont produites depuis l'origine

³⁷ Husserl proclame qu'il remonte chercher un fondement dans le cogito cartésien.

³⁸ Il serait erroné d'en déduire que ces attitudes sont des solipsismes. Il ne s'agit que de la possibilité de la connaissance proprement dite...

³⁹ Il se trouve pourtant dans l'œuvre immense de Proust des moments où se manifestent des préoccupations de significatif et de pérennité, spécifiquement phénoménologiques, bien qu'il soit peu probable qu'il ait connu cette pensée, et qui montrent ainsi un instinct profond de la connaissance.

du monde jusqu'à aujourd'hui, c'est à dire que, selon une précision qu'il donne à ce sujet, la réalité s'est développée et aujourd'hui elle englobe tout, comme une boule de neige grandit jusqu'à devenir avalanche. « La vie psychologique n'est que spontanéité et création ininterrompue à l'intérieur d'une durée qui interdit tout arrêt, tout retour en arrière à des conditions antérieures ».

Héraclite avait dit que nous ne pouvons nous baigner deux fois dans l'eau d'un fleuve, même s'il s'agit du même fleuve. Assimilant la réalité sous la forme du flux de la conscience qui coule vraiment comme un fleuve, jamais nous n'éprouvons les mêmes sentiments, jamais nous ne produisons les mêmes images. Ce retour à l'intériorité, cette conviction suivant laquelle nous ne connaissons que notre propre moi, cette valeur accordée à l'intuition au détriment des déductions rationnelles, cette façon d'installer le moi au centre de l'existence, associée à la conviction que ce qui nous est donné par lui est la seule réalité enregistrable, ce « video » analogue au « cogito », tout cela constitue le terrain commun à la métaphysique de Bergson et à l'œuvre de Marcel Proust. Dans ce « video » (au sens d'intuition complète, évidemment) nous trouvons la clé qui permet d'expliquer et le fond et les particularités si frappantes de Proust, le caractère si inhabituel de sa structure.

Nous avouons que ce n'est qu'après avoir accepté la bienveillante invitation de nos hôtes pour ce soir que nous nous sommes rendu compte des difficultés propres à une conférence sur Proust. On ne peut guère, dans une salle publique, citer un texte considéré par tant de gens – à tort, évidemment - comme réellement incompréhensible... L'analyse psychologique sans précédent qui est la sienne exige une analyse à peu près analogue, chose qui ne peut se faire dans un exposé prononcé devant un auditoire, plus ou moins rassemblé par hasard... L'art de Proust est fait de nuances, au point qu'on l'a appelé - à tort, mais peut-être pas vraiment - art microscopique⁴⁰, art infinitésimal, et le globalisme théorique d'une salle d'auditeurs impose inévitablement de renoncer aux nuances, justement parce qu'il faut présenter les choses en les unifiant pour un si grand nombre d'attentions individuelles, rassemblées mais si évidemment différentes les unes des autres.

On ne peut pas parler sur un ton oratoire, en phrases sonores, de cet écrivain de « la vie la plus intime » presque ineffable, comme il n'y en a guère eu en littérature. Parler à voix basse devient alors une nécessité et les efforts indulgents de l'attention réceptive en est une autre... Il nous faut trouver une solution autre que celle de l'exposé discursif, quelque paradoxal que cela puisse paraître s'agissant d'une conférence. Avec votre permission, je tâcherai de reprendre, dans le cadre d'une analyse de fait, *in datum*, le thème en lui-même de la durée concrète, c'est à dire unique, qui constitue également l'essence de la philosophie de Bergson et, sous la forme du Temps, la condition fondamentale de l'art de Proust.

Nous avons deux possibilités. Ou prendre les chemins mêmes qui grimpent sur la montagne et les sentiers, ou trouver un moyen de nous installer directement sur le sommet, pour découvrir de là-haut le panorama tout entier. Essayons donc, par un sondage dans le concret même de la durée, d'élucider ce concept. D'ailleurs, entrer dans

⁴⁰ Quoi qu'il en soit, il protestait, préférant se voir comparer à un télescope.

le concret à l'aide d'une analyse abstraite ne nous donnerait qu'un succédané de concret, ce serait un procédé contradictoire en soi.

Constituons le concret, c'est à dire l'existence actuelle, en cet instant, avant de le réinstaller dans le devenir car il n'existe pas d'autre concret. Il va de soi que je ne peux faire cette opération que pour moi seul. De quoi ce présent nous apparaît-il construit ? D'un courant d'images qui m'appartiennent, qui appartiennent à mon vécu... C'est le flux même de ma conscience, du moment que toute autre existence ne peut être que déduction.

Faisons une pure description du présent, de mon flux de conscience... en appliquant la méthode proustienne. Donc, dans l'instant où je tiens cette conférence, je ne peux connaître, comme je l'ai dit, que la réalité colorée par mon propre moi. Tout en admettant toutes les existences possibles, avec l'accord des autres consciences de la salle, je me rends compte néanmoins qu'il m'est impossible de déduire ce qui se passe dans l'esprit de n'importe lequel de mes auditeurs, autrement que par l'analogie... il s'agit donc plutôt d'une présomption... J'ai assisté, moi-même à tant de conférences que je m'imagine assez bien les sentiments et les réflexes de ceux qui m'écoutent.

Et en tant que première application, sur la base de ces analogies, si, prenant acte de l'impression que j'éprouve, moi, je procédais comme un auteur d'avant Proust, comme un auteur classique, j'affirmerais de manière apodictique, en toute sérénité : le monsieur, au troisième rang, en veste noire, est préoccupé par le fait qu'il a oublié d'écrire une carte postale à un ami, la dame du cinquième rang, en robe verte, songe en cet instant qu'elle a prêté à une amie les volumes du « Temps retrouvé » et que cette dernière ne les lui a pas rendus. Je déciderais encore qu'une demoiselle est préoccupée par cette lampe et par les ombres diffuses qu'elle projette. Je devrais affirmer, et ce avec quelque chance de tomber juste, que quelques auditeurs songent qu'ils sont en retard pour manger... A y réfléchir sérieusement, il ne fait pas de doute que je n'ai pas deviné. Il est humainement impossible – abstraction faite de ceux qui croient aux phénomènes métapsychiques – de deviner de telles pensées.

Les romanciers d'avant Proust – en général - pouvaient fort bien faire penser ainsi trois personnages à la fois, car de tels auteurs non seulement se savaient constructeurs de types mais étaient, par-dessus le marché, omniscients et avaient même le don de l'ubiquité. Les lecteurs trop crédules et qui ne s'intéressent qu'à l'intrigue, admettent pourtant tout cela. En général, chacun juge qu'il n'aurait pu être l'un de ceux qui pensent ainsi. Car en réalité les auteurs ne faisaient que des propositions de réalité. Pour souligner la différence qu'il y a entre cette réalité concrète et la réalité façon romancier, je vais vous lire un passage qui figure à la fois dans un roman et une pièce extraite du roman.

« Mary le regardait avec fureur. Elle sentait nettement qu'elle ne l'avait jamais aimé mais elle n'eut pas la force de le lui dire. Elle se contenta de lui murmurer sèchement : -Tu l'as rencontrée hier soir au théâtre !

Georges jugea qu'il serait superflu de lui mentir. D'ailleurs il savait qu'elle souffrait sans raison... Il voulut donc lui avouer mais se surprit à mentir calmement : - Je ne suis même pas allé au théâtre hier soir, dit-il, tout en revoyant mentalement Lucia.

Mary aurait voulu le gifler. Mais elle se rappela la scène de la semaine précédente et se jeta avec fureur dans le fauteuil ».

Voilà un modèle de dialogue : l'auteur savait et ce que pensait Mary et ce que sentait au même moment Georges et ce qu'il voulait avouer. Dans certains romans plus mauvais, il n'y a même pas de doute quant au caractère absolu de ce qui est deviné. Lorsque le jeune américain avoue, après de longues péripéties : « je t'aime, Dorothy, » et qu'elle répond : « moi aussi, Johnny », la situation est claire comme $3+4=7$ et le livre est terminé car ils se connaissent, se marient et c'est le bonheur absolu qui commence.

Quelle était, jusqu'à Proust, la conception des romanciers, de quelque école qu'ils se soient réclamés et quelle qu'ait été leur valeur, sur l'artiste, sur l'homme, sur l'art ? Une construction rationaliste, déductive, apodictique, typisante.

Le romancier est d'abord un homme omniprésent, omniscient. Pour lui, les maisons semblent dépourvues de toit, les distances n'existent pas, l'éloignement dans le temps non plus. Tandis qu'il fait parler un personnage, il vous dit dans le même paragraphe où se trouvent les autres personnages, ce qu'ils font, ce qu'ils pensent exactement, ce qu'ils désirent, quelle réponse ils se préparent à faire. Vous avez pourtant vu ce que l'on peut vraiment savoir et même ce que l'on peut deviner et qu'il y a confusion, comme je vous l'ai dit, entre une proposition de réalité, déduite, et la réalité originale.

Pour éviter de si graves contradictions, pour éviter ce qu'il y d'arbitraire à prétendre deviner ce qui se passe dans la tête des gens, il n'y a qu'une solution : décrire ce que je vois, ce que j'entends, ce qu'enregistrent mes sens, ce que je pense, moi... C'est la seule réalité que je puisse raconter... Mais c'est la réalité de ma conscience, mon contenu psychologique... Je ne peux pas sortir de moi-même... J'ai beau faire, je ne peux décrire que mes propres sensations, mes propres images. Je ne peux honnêtement parler qu'à la première personne... Et en application de ce premier principe, voici pourquoi presque tout le roman (mises à part quelques substitutions originales) de 16 volumes de Proust est écrit à la première personne ⁴¹ ...

Grâce à cette longue digression, nous nous sommes épargné des tentatives de moindre importance, car nous sommes entrés en plein cœur de la vision de Proust. Nous nous expliquons maintenant pourquoi son œuvre est constituée, de manière plus ou moins ostentatoire, d'un long monologue.

Naturellement on y trouve reproduites des répliques d'autres auteurs, il y a des personnages à la troisième personne, on y raconte des événements auxquels l'orateur (sic) n'a pas pris part, mais ces événements sont donnés comme tels, ils sont posés extérieurement par rapport à une conscience unique. L'auteur ne prétend savoir que ce que sait tout homme vivant en société... Il décrit tout dans la mesure où il se trouve pris dans le concret, en train d'élaborer sa propre expérience, sans avoir la prétention de reproduire une existence objective mais seulement une existence qui est fonction de sa connaissance intuitive ⁴² .

En conséquence, l'artiste raconte le monde vu par lui, existant pour lui. Oui, il y a eu

⁴¹ Voir par exemple l'unité de perspective dans « Un amour de Swann » même, ce « long épisode » qui est pourtant raconté surtout à la troisième personne. Ce n'est là qu'un avatar du narrateur lui-même, sous le couvert des actions d'un autre.

aujourd'hui, à Berlin, une manifestation, selon les journaux, mais tout ce que je peux raconter c'est ce qu'ils affirment, eux, et j'en fais ainsi un acte purement personnel. Par conséquent, nous voici revenus, après un détour, à la constatation que l'artiste ne peut raconter que sa propre vision du monde... C'est ce que fait Proust avec résolution et lucidité. Ce qui procure une précieuse volupté à ses lecteurs c'est justement cette suprême honnêteté de vision, son application à exprimer ce qu'il y a d'originel dans sa propre conscience. C'est ce qui donne une atmosphère d'authenticité hallucinante que l'on ne retrouve chez aucun autre auteur. Le corollaire artistique en est l'unité d'angle et de vision, ce que Robert Curtius nomme le « *Perspectivisme de Proust* »...

Permettez-moi de vous donner un petit exemple pris au théâtre, pour que nous puissions mieux apprécier la signification de cet acquis important que représente pour le roman l'unité de perspective.

Vous savez que, jusqu'aux grands metteurs en scène modernes, au théâtre, la scène était éclairée de bas en haut par ce qu'on appelle la rampe. Une rangée de lampes puissantes est disposée sur toute la longueur de la scène, derrière le souffleur, et elles sont masquées par un abat-jour spécial. Vous avez vu qu'avant que le rideau se lève, les lampes de la rampe s'allument et s'éclairent, lui faisant au fond une sorte d'ourlet. Lorsqu'il est levé, ces lampes projettent de bas en haut la lumière nécessaire à la scène. Eh bien, c'est ce qui donne aux acteurs un air artificiel... Car dans la réalité concrète, la lumière vient de la fenêtre d'en haut, du soleil si nous nous trouvons au jardin, mais jamais du plancher. L'ombre de la tête se projette ainsi sur l'épaule, l'ombre du corps sur les jambes... Au théâtre c'est le menton et le cou qui sont éclairés et l'ombre se projette au plafond... Outre que d'autres lampes brillent à gauche et à droite de sorte qu'il n'y a, à proprement parler, plus d'ombre sur la scène, mais un bain de lumière jaunâtre et des interférences de fausses ombres... C'est pourquoi les metteurs en scène modernes ont éteint la rampe et projettent maintenant une vive lumière dans une seule direction, par la fenêtre, au moyen de projecteurs dissimulés. Et même lorsqu'ils cachent, ici et là, quelques lampes, ils cherchent à conserver tout son naturel à la lumière.

D'ailleurs, cette unité de vision, les grands peintres la respectent aussi. Un tableau authentiquement artistique reçoit la lumière d'une seule direction ou par reflet, bien mieux, la lumière se dégrade en ombres en fonction de sa direction réelle, de l'heure et du lieu. Seuls les débutants ne savent pas donner cette unité de perspective de la lumière et les ombres de leurs tableaux tombent mal. Les tableaux des enfants sont plus comiques encore, ainsi que ceux, évidemment, des peintres adultes, fins et modernes, qui imitent les enfants. Quand ils dessinent et peignent une maison, ils en montrent à la fois trois murs, sinon quatre. Mais, je vous l'ai dit, le don de voir de la sorte est surtout celui des romanciers traditionalistes doués d'ubiquité et de vision totale... Non seulement ils voient leur personnage de tous les côtés à la fois, ils le voient aussi de la cour, à travers les

⁴² On distinguera le sens de cette expérience authentique du sens apocryphe d'une expérience équivoque vécue littéralement par une partie de la jeunesse qui suit l'exemple de Gide (voire la double source du terme d'expérience dans la R.F.R., n°:6 de 1934.(n.d.t.: R.F.R.=Revista Fundatiilor Regale). On distinguera également, sans faute, le psychologisme courant (qui est un psychologisme analytique, dogmatique) de l'analyse du concret, vécue psychologiquement, qui est essentielle chez Proust et le caractérise ».

murs de béton. Ils croient savoir ce que pensent les autres, sans que ces derniers s'expriment seulement.

Afin de pouvoir en venir à l'analyse de la fonction du temps qui pourrait bien porter la marque de l'influence de Bergson, fixons cette grande vérité saisie par Proust... L'unité de perspective qui rappelle de manière significative l'autre grand acquis révolutionnaire de la culture universelle, la perspective en peinture, découverte par les peintres de la Renaissance... et qui constitue peut-être une révolution analogue dans l'art du roman... Ceux qui font l'effort de lire Proust en viennent à s'accoutumer à cette volupté que procure l'unité de perspective, à tel point qu'ils ont beaucoup de peine à se remettre à lire les romans de facture ancienne... Leur caractère artificiel, dû à la prétention de savoir tout ce qui se passe, où que ce soit, de quelque façon que ce soit et à n'importe quel moment, de se trouver au même instant dans le cerveau de cinq personnes qui font la conversation autour d'un thé, paraît tout à fait stérile à ceux qui ont compris la révolution de Proust.

Dans plus de trois mille pages, l'auteur de *Swann* donne une infinité de paysages d'une écrasante variété d'images, dépeint une centaine de personnages de vastes proportions embrassant 50 ans de la vie de la France, mais son œuvre a l'authenticité hallucinante d'une existence concrète, justement parce qu'il évite avec résolution le déductif, le pharmaceutique.

Passons-en maintenant à un autre moment essentiel, à la fonction du temps dans la révolution proustienne.

Mais procédons d'abord à un nouvel examen du roman de type classique, de type Dickens pour ainsi dire, afin de mieux comprendre. Ce roman ancien, comme vous le savez, se donne un héros ou deux qui vont devenir l'axe du récit tout entier. Tout le reste est conté par rapport à ce héros central et les autres personnages sont comme des bifurcations de voie ferrée, elles aussi secondaires, à partir de la double ligne principale... Dès le début du roman, la lumière du récit se projette sur un personnage et le suit, tel un projecteur placé au-dessus de sa tête. Le reste du monde n'existe que pour révéler, à travers un conflit, la personnalité du héros. Bien plus, dès le début même, il nous est en général décrit : « l'avarice de Tenet était bien connue, etc.etc. » Les variantes de détail n'ont pas d'importance car elles ne modifient pas l'essentiel.

D'ailleurs les canons de cet art périmé exigeaient instamment l'unité d'action de même qu'ils exigeaient des personnages aux traits nets, des caractères. Le héros est marqué, dès son enfance, d'une étoile sur le front, il grandit tel un prince héritier assuré de belles situations romanesques... En général il s'élève et déçoit conformément au tableau bien connu de la roue de la vie, devenu abstraction.

Mais, cela va de soi, cette voie spatiale ne pouvait donner naissance à une technique de la réalité concrète. C'est ainsi que surgit un très grand problème esthétique mais dont Proust a trouvé la solution, d'une façon très personnelle, et c'est ce qui fait à vrai dire l'originalité, le mode caractéristique de la technique proustienne... Lui-même la considère comme une véritable découverte et y insiste beaucoup, surtout dans ses lettres à ses amis... Par malheur, c'est aussi, d'une certaine manière, le moment le plus difficile à saisir de toute la structure proustienne, mais si nous reprenons l'exposition directe, peut-être nous en offrira-t-elle - mieux que toute autre approche - l'explication.

Si l'existence est pur devenir, si elle est la durée au cours irréversible, alors elle est toute entière dans le présent, du moment que c'est bien là le terme ultime du Devenir. En conséquence, l'objet de l'art devrait se limiter à la description du contenu présent. Je ne peux rien prendre au passé car le procédé que j'emploierais consisterait en une abstraction insolite, et le futur n'est qu'anticipation vide ; le présent - si l'on peut dire- car ce n'est pas un moment arrêté, m'offre seul la plénitude de l'existence absolue, comme le précise la métaphysique bergsonienne.

Que décrira donc l'artiste ? Le contenu présent ? C'est à dire son bureau, son chez lui, ses « cogitations » de l'instant ? Ce serait une simple photographie ou encore une analyse phénoménologique. Admettons que je doive commencer un roman à l'instant même, je devrais décrire la salle, les gens qui sont ici, ce que je ressens et ce que je pense... Puis, je continuerais jusqu'à ce que j'aie composé un volume de tout ce qui se produirait à partir de cet instant... C'est un peu ce procédé qu'a employé, c'est vrai, un célèbre romancier irlandais, l'une des gloires du roman européen d'aujourd'hui, qui -dans son ouvrage principal - a présenté un jour de la vie de son personnage, dans tous les détails éphémères de ses vingt-quatre heures.

Mais je vous avoue franchement que la réputation européenne de ce romancier ne me paraît guère justifiée. On trouve chez lui quelque chose du procédé, dépourvu de signification, du naturalisme.

Il ne s'agit plus, bien sûr, d'une photographie du cadre extérieur, c'est une intuition de la vie intérieure mais le matériau qui lui est imposé le rend trop pauvre et de trop peu de valeur pour justifier pareille réputation européenne... Le fait que ce soit à peu près les mêmes cercles, ceux de la Nouvelle Revue Française qui aient « lancé », suivant la désagréable expression qu'on emploie aujourd'hui, Proust et, avec un si grand succès, le prosateur irlandais, ne peut tromper un véritable critique.

Ainsi, le contenu de fait de la conscience, dans le seul présent, ne peut donner matière à une authentique œuvre d'art, sauf en de très rares cas... La solution apportée par Proust est d'une tout autre valeur et d'une précieuse originalité ; c'est d'ailleurs elle, en partie, qui a provoqué la résistance des critiques au début. Dans la constitution du présent comme tel, dans le flux de ma conscience, dans cet écoulement de pensées, de doutes, d'images, de désirs, d'affirmations, de négations absolues, entrent aussi les souvenirs. Et à juste titre, de toute évidence. Les souvenirs ne sont pas quelque chose d'impersonnel, ce sont mes propres souvenirs, ils font partie de mon psychisme, à l'instant où ils me viennent à l'esprit, c'est à dire dans l'instant présent. Si je me laissais aller au gré du souvenir, tandis que je parle, tout ce qui paraîtrait à mon esprit serait authentique, serait durée pure... Et c'est ici, c'est ici justement que Proust établit la grande distinction dont je parlais et sur laquelle il insiste tant. Les souvenirs font partie du flux de la durée, mais pas les souvenirs volontaires, abstraits, les souvenirs involontaires seulement.

La mémoire volontaire ne nous donne que des abstractions. Si quelqu'un demande : combien font 6x8, la réponse automatique sera : 48 ! Comment s'appelait le roi de Crète ? Réponse automatique : Minos ! En quelle année Stéphane le Grand est-il monté sur le trône ? Ces données ne participent pas à proprement parler du vécu concret de ma

conscience. Ce sont de simples abstractions... Elles ne se rattachent organiquement à presque rien, si ce n'est à la périphérie du moi... Cette mémoire volontaire ne peut pas constituer l'objet de l'art... Mais il en serait allé tout autrement si j'avais vécu cette pensée : Le roi de Crète se nommait Minos. Je me rappelle le moment où j'ai entendu prononcer ce nom, non par un professeur mais, bizarrement, par une fille brune en compagnie de laquelle je regardais du bateau les falaises de l'île de Prinkipo, etc... Tout ce qui s'est greffé autour de la question est mémoire involontaire, vécu concret. C'est ici que se trouve l'objet de l'art.

Mon roman devra embrasser toute la suite de mes souvenirs involontaires... Mais une autre difficulté surgit alors. L'enchaînement de mes souvenirs involontaires est spontané, non dirigé. Il ne se coule pas sur un squelette de faits, sur un thème... comme une construction architecturale. Bref, ma mémoire, lorsqu'elle fonctionne involontairement, ne fonctionne pas selon un plan qui coïncide avec les règles, apprises en esthétique, du parfait roman classique. Ce dernier comportait une présentation des personnages qui s'étoffaient progressivement, un début de conflit, une gradation dans l'action puis le paroxysme et une espèce de péroraison.

Il n'est pas possible que notre mémoire involontaire fonctionne en suivant un tel plan et un livre bâti autour d'un pareil squelette, avec un tel contenu, fabriqué sur recette et piqueté de jalons, est faux et artificiel...Que vais-je donc faire ?

Tout simplement donner libre cours au flux de mes souvenirs. Oui, mais si, au moment même où je raconte un événement, je viens à me rappeler, à la faveur d'un mot, un autre événement ? Peu importe, j'ouvre une sorte de parenthèse pour raconter l'événement intercalaire, en entier. Mais si cela brise ma phrase ? Aucune importance. Et si cela allonge mon paragraphe ? Ca ne fait rien, même si la digression dure une page, deux, trente ou cinquante. C'est d'ailleurs ce qui se produit plusieurs fois dans « A la recherche du temps perdu ». Mais il faut dire tout de suite qu'une mémoire puissante se colore affectivement et avec une telle intensité qu'elle ne se perd point en associations formelles de sensations. Cette simple association, si pénible dans ses prétentions à l'art chez James Joyce, nous ne la trouvons pas chez Proust puisque ici le souci de signifier dirige le flux des souvenirs. En revanche, j'ai l'impression que lorsque Proust théorise sur l'art, d'une manière qui d'ailleurs en fait l'un des plus grands critiques esthétiques de tous les temps, il ne se rend pas compte - personne ne s'en est rendu compte depuis - du rôle considérable que joue « l'affectivité » dans l'indiscutable cohésion de son œuvre toute entière... Le ciment de toute son œuvre, même si elle se constitue au gré de la mémoire involontaire, réside dans la tonalité affective qui guide sa mémoire, même lorsque l'accent porte essentiellement sur la connaissance.

En conséquence, ces 3000 pages ne sont que des instruments qui permettent d'aller à la recherche du « temps perdu » avec l'aide de la mémoire involontaire, qui seule peut nous donner la réalité concrète.

En raison de ce voyage ininterrompu de la mémoire involontaire, le roman de Proust, dont la couverture du premier volume de 1913 annonçait qu'il comprendrait trois volumes : « Du côté de chez Swann », « Le côté de Guermantes » et « Le temps retrouvé » (autrement dit l'acte de le revivre comme contemporain) est annoncé en 1916 en 4

volumes, puis en 6, avant d'en comprendre à vrai dire 16. Le premier, -« Du côté de chez Swann »- s'est dédoublé, le dernier, -« Le temps retrouvé » - a été lui aussi conservé. Mais le second est devenu « Le côté de Guermantes » en deux volumes, le second volume des Guermantes est devenu « Sodome et Gomorrhe » en deux parties, dont la seconde est en trois volumes. Et nous avons ainsi la série complète...

Il faut préciser qu'une bonne partie des ajouts ont été faits au cours des corrections. Car lorsqu'il corrigeait les épreuves, si un élément de la narration lui rappelait de nouvelles nuances, il tirait un mince trait en forme de ficelle dans la marge, signe pour le typographe qu'à cet endroit, entre le sujet et le verbe, il fallait intercaler dix autres phrases. Les corrections de Proust, dont on a publié un volume entier, sont réellement troublantes. En conséquence, la révolution proustienne qui procédait à l'instauration du concret, signifiait une véritable abolition de la « composition » classique, pour la plus grande perplexité et l'ébahissement des critiques enlisés dans les formes du passé.

Permettez-moi de vous lire les amers reproches de Paul Souday, le seul de tous les critiques superficiels à s'être occupé de Proust dès le début, mérite dont il lui a été tenu compte dans la suite de sa carrière : « Il me semble, disait-il, que le grand volume de monsieur Marcel Proust (« Swann » est paru en 1913 en un seul volume) n'est pas composé, qu'il est aussi dépourvu de mesure qu'il est chaotique. Quelles terribles longueurs dans le récit de la vieille bonne, de la tante maniaque, « cet être insignifiant ». « Un amour de Swann » qui occupe un tiers du livre, n'est rien d'autre qu'une immense digression inutile et combien d'autres épisodes dans cet épisode. »

Voilà donc ce que disait, dès les premiers jours, l'un des plus grands critiques de l'époque sur l'un des livres les plus extraordinaires qui aient jamais été écrits. Mais Paul Souday était un calophile, un rationaliste, un amoureux de l'ordre, de la mesure, de « l'économie dans l'écriture », un descendant de Malherbe.

C'est une chose assez peu sérieuse que cette économie dans l'écriture alors que l'espace est illimité, le temps infini, alors que les hommes s'occupent si peu de choses estimables.

C'est une chose assez comique que cette économie qui prétend « dire le plus de choses possibles dans le plus petit nombre de mots possibles »... C'est elle qui nous a donné la poésie moderne qui se croit géniale parce qu'elle saute les adverbes et met les verbes à l'infinitif pour dire le plus de choses possible ... C'est une économie tout aussi puéride que celle réalisée par le monsieur indécemment génial qui a réussi à faire tenir toute la Bible dans la surface d'un timbre-poste... D'ailleurs, en matière d'économie en art, un moldave, semble-t-il, proposait très sérieusement de substituer à la poésie tout entière d'El Zorab [du très populaire poète roumain originaire de Transylvanie, George Cosbuc (1866-1918), n.d. t.] cette strophe lapidaire :

Chez le Pacha arrive un arabe

Pour lui vendre El Zorab.

L'Arabe s'est fâché

Et le cheval il a sabré » .

Nous croyons que c'est la même futilité qui se retrouve dans tout procédé d'économie

de moyens, dans cet hermétisme de rébus où la profondeur ne provient pas de la volonté de dépassement en direction de l'absolu concret, plein de suggestions de l'existence organique, comme les fils d'une racine arrachée sont chargés de terre et de petits insectes, mais de simples allusions sonores.

Et c'est encore une conséquence importante à mettre au crédit de la conception du temps concret que la manière originale et déroutante dont Proust présente ses personnages, mais cela relève évidemment de l'étude des personnages eux-mêmes. »