

LIGIA TUDURACHI

Vivre-Ensemble/ Écrire-Ensemble

« *Sburătorul*

est une atmosphère. »

Hortensia Șapora de Bengescu

Vivre-Ensemble

QUAND ON parle aujourd'hui de *Sburătorul*, on évoque le cénacle le plus durable de la culture roumaine. Créé par le critique E. Lovinescu en 1919 et hébergé dans son propre appartement, à une adresse qu'il a rendu célèbre – Cîmpineanu 40, ce cénacle a réuni jusqu'en 1943 des écrivains nombreux et tous ceux qui constituent à présent les repères de la littérature roumaine entre les deux guerres – Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Tudor Arghezi, Ion Barbu, Liviu Rebreanu, Felix Aderca, Pompiliu Constantinescu, Tudor Vianu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu. Une revue appelée *Sburătorul literar*, financée elle-aussi par Lovinescu, a accompagné pendant deux courtes périodes l'activité du cénacle. Margina-

Ligia Tudurachi

Chercheur dans le cadre de l'Institut de linguistique et histoire littéraire Sextil Pușcariu (Cluj-Napoca). Elle a publié une étude sur les romans de E. Lovinescu, **Cuvintele careucid. Memorie literară în romanele lui E. Lovinescu** (Les Mots qui tuent. Mémoire littéraire dans les romans de E. Lovinescu) (2010).

This work was possible with the financial support of the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development 2007–2013, co-financed by the European Social Fund, under the project number POSDRU 89/1.5/S/60189 with the title “Postdoctoral Programs for Sustainable Development in a Knowledge Based Society.”

lisé par la société culturelle de l'époque, où il avait raté une chaire à l'Université et une autre à l'Académie, le critique, qui voulait s'impliquer dans la vie littéraire, a trouvé cette solution, d'ouvrir sa maison à tous ceux pour qui la littérature constituait une préoccupation, et de réaliser chez soi ce qu'il n'arrivait pas à faire dans une institution. Du coup, il s'est entouré d'un cercle de fidèles et a formé un milieu de résonance pour ses idées et pour ses valeurs littéraires.

Si l'idée que *Sbunătorul* se constitue comme une *communauté* d'écrivains est commune, on s'est pourtant demandé peu jusqu'à présent ce que veut dire, précisément, une telle communauté, comment elle fonctionne, sur le plan de la vie et sur celui de l'écriture. Les séances de lecture chez Lovinescu se passaient les dimanches, à partir de 17 heures. Mais le critique recevait également chaque jour, entre 16 et 19 heures. Les débutants et les inconnus passaient le seuil de sa porte avec émotion, pour se retrouver devant un écouteur toujours attentif, paisible et encourageant qui, lui, attendait le moment où le « grand inconnu » lui frappe à la porte. À chaque nouveau-venu dans les après-midi, Lovinescu faisait une invitation pour le dimanche au cénacle, lui proposant la lecture du texte qu'ils venaient de lire ensemble. Souvent, le visiteur y trouvait un ou deux autres écrivains et on lisait « en petit comité ». ¹ Le programme des rencontres devient de cette manière intensif et les membres du groupe arrivent à passer beaucoup de temps les uns dans la compagnie des autres. Quelques uns habitaient d'ailleurs dans la proximité – Camil Petrescu avait un appartement à la mansarde du même immeuble, Liviu Rebreanu un appartement dans le bâtiment à côté, etc.

À parcourir les mémoires, les confessions, les journaux ou les interviews de ceux qui fréquentaient Lovinescu, on retrouve constamment l'impression d'un partage de vie. À la question « qu'est-ce que *Sbunătorul* représente pour vous ? », ces écrivains répondent tous par une énumération : *Sbunătorul* c'est les séances de lectures de dimanche, les visites chez le critique en après-midi, les dîners que Lovinescu offre les dimanches soir (ces dîners impliquaient chaque fois cinq personnes selon des règles assez bien établies : Hortensia Papadat-Bengescu et Camil Petrescu y participaient obligatoirement, si ce dimanche-là ils étaient présents au cénacle, les trois autres positions étaient « libres » et Lovinescu invitait toujours un « premier venu »), les promenades sur les allées de Cișmigiu, que le critique fait les soirs avant de s'endormir et pendant lesquelles il est accompagné par quelqu'un, ses déplacements journaliers à midi jusqu'à la librairie Alcalay, où il rencontre des écrivains, etc. « L'esprit du cénacle » semble se contenir dans les « habitudes » de Lovinescu, il se définit à travers les rythmes de la vie quotidienne de celui-ci. Car ce sont des rythmes à travers lesquels le Critique s'associe le groupe. Il s'agit en effet d'une vie qu'il partage avec les autres, d'une vie *commune* que tous ces écrivains arrivent à mener « autour de Lovinescu ».

« *Sbunătorul* est une atmosphère » – affirme Hortensia Papadat-Bengescu. « Ce n'est pas une Académie, comme ce n'est pas un Cénacle ou un Salon Littéraire. C'est un *Cercle*, qui se constitue avec l'endos d'une atmosphère. Pas un seul tatouage intellectuel, pas de cocarde, pas de mot d'ordre. Et pourtant une *solidarité* et un signe distinctif, le sentiment d'un *vivre-ensemble* et d'un *partage* qui devient par lui-même significatif. »² *Sbunătorul* « n'a pas été un simple cénacle » – écrira beaucoup plus tard Ioana Postelnicu – « mais tout ce qui était en relation avec E. Lovinescu, tout ce qui se dégageait de lui à chaque instant ».³

Ce partage de vie quotidienne ne tarde évidemment pas à être ressenti comme un partage d'intimité. Les confessions débutent souvent par l'évocation de la première visite rendue au maître. Qui que ce soit celui qui raconte – Zaharia Stancu, Bogdan Amaru, Hortensia Papadat-Bengescu, Ticu Archip, Mihail Șerban, Ieronim Șerbu, Șerban Cioculescu, I. Valerian, Camil Baltazar, Isac Peltz – il revit, en remémorant, la montée de l'escalier jusqu'au deuxième étage de la maison située 40 rue Cîmpineanu (un escalier « abrupt, froid, sale, poussiéreux », dont les marches en pierre gris-violet sont en bonne partie détruites), l'arrêt devant une porte blanche, à gauche de laquelle une petite carte de visite en dessus du bouchon de la sonnerie indique le nom de E. Lovinescu, la touche courte et unique du doigt sur le bouchon de cette sonnerie, l'ouverture intempestive de la porte (« sans laisser le temps de respirer »). Il retient, également, le visage et le comportement de la femme qui ouvre la porte. « Le teint foncé, habillée selon la mode citadine », cette femme lui permet d'entrer « sans poser aucune question », pour le pousser, une fois qu'il se trouve à l'intérieur, vers une porte à droite. Ce parcours de l'extérieur de la maison vers l'intérieur de l'appartement qu'habite Lovinescu, avec ces quelques moments obligatoires, est, semble-t-il, chaque fois nécessaire. Comme si la conscience avait besoin de tarder le moment d'ouverture de cette deuxième porte, qui laisse voir « un homme massif assis devant un bureau, appuyé sur des feuilles, en chemise, sans veste » ou, autrefois, « un homme qui prend des notes allongé sur un divan couvert de petits coussins colorés, la tête appuyée sur une sorte de rouleau en guise d'oreiller ».⁴ Qu'elles soient construites consciemment ou non, toutes ces narrations, faites à la règle fixée, rendent une perception accrue de l'intime. La « première rencontre » entre l'Écrivain et le Critique se formule dans les termes d'une entrée illégitime dans un espace privé et nous laisse percevoir une gêne. Un contraste circonstanciel entre l'appartement et la maison est lui aussi retenu. On note que le bâtiment sur trois étages situé au coin de la rue Cîmpineanu est ancien, moreaux, mal soigné et, vers 1925, presque inhabité – « il y avait très peu de locataires, trois ou quatre » ; « au rez-de-chaussée, des fenêtres cassées, ouvrant sur une immense salle vide, autrefois habitée par la typographie de Gheorghe Filip ».⁵ Ce contraste sug-

gestionne, probablement, à son tour, la sensibilité du visiteur à ce qui, dans l'ambiance de l'appartement confortable et petit (« de seulement trois chambres ») que Lovinescu habite au deuxième étage, tient du domaine de « l'intime ».

D'une nuance différente par rapport aux autres, l'évocation du même épisode chez Zaharia Stancu rend explicite la nature déstabilisante de cette rencontre première. Pour ce visiteur (Zaharia Stancu n'était à ce moment qu'un poète débutant), tout est un peu *trop* dans le parcours qui l'amène chez Lovinescu. « Incroyablement fort et strident », le son produit par la sonnerie à peine appuyée le fait craindre l'assourdissement⁶ ; l'enlèvement de la veste auquel le soumet dans l'obscurité du petit couloir Stana (la femme qui ouvre la porte) est, ensuite, ressenti comme une attaque à la pudicité – « Stana nous a aidés à enlever nos vestes et avec quelle gêne nous l'avons accepté... » ; enfin, suivant, dans la perception déjà agrandie du jeune homme, la lecture des poèmes qu'il avait apportés, faite à haute voix par le Critique, le pousse à des manifestations hystériques.⁷ Dans les conditions données, la lecture ne fait donc que rajouter de la vulnérabilité à une vulnérabilité préexistente. D'autres voix témoignent la même sensation. *Sbunătorul*, dit Mihail Șerban, « veut dire *beaucoup de gens*, rassemblés pour juger les produits d'un travail essentiellement et exclusivement *intime* ». ⁸ Pompiliu Constantinescu décrit l'atmosphère du cénacle dans les termes d'un « type intérieur » qui fonctionne comme « une toile d'araignée avec milles filets qui se tissent autour » et qui suscite « une participation en même temps frénétique et contemplative ». ⁹ C'est – ajoute-t-il – « un charme que, tous, nous avons accepté, et que nous cultivons même, avec avidité, et en même temps un sortilège ».

Le rassemblement des écrivains autour de Lovinescu ne se fait donc pas dans une forme de société, mais dans une forme d'intimité. Une excitation nerveuse est toujours contenue dans ces entretiens. Généré au moment du premier contact avec le *habitat* de Lovinescu, le risque du déséquilibre émotionnel reste permanent. Tout de même, la tension diminue une fois avec la répétition des visites, par leur transformation en *habitude*. Plus tard ou plutôt, les participants découvrent – souvent avec surprise –, leur dépendance par rapport au cénacle.¹⁰ L'un après l'autre, les « intrus » se « naturalisent » et l'espace intime du petit appartement devient climat pour une vie communautaire. Cette stabilisation émotionnelle n'est pourtant pas sans relation avec l'aspect ritualisé de l'existence menée par Lovinescu. Car se qui fait fonctionner ce groupe dont la composition change indéfiniment chaque semaine – il y a toujours de nouveaux visages et les lectures se décident d'ordinaire à l'improviste – c'est moins un sentiment du prévisible et du connu dans un milieu immuable, que l'existence d'un tel rituel. De l'intérieur, le groupe se représente comme un ensemble d'individus qui se connaissent parfois peu, mais qui, mis tous *en présence* de Lovinescu pendant ses activités journalières, doivent s'accommoder, chacun à sa part, aux rythmes

du Maître ; c'est de cette manière-là qu'ils arrivent à ce rythmer ensemble. On peut comprendre mieux dans ce contexte l'importance qu'acquiert la notation (dans les mémoires, les confessions, les journaux etc.) des rites partagés et des habitudes communs qui s'y forment. Aux coutumes de Lovinescu s'ajoute la notation du déroulement ritualisé des séances de lecture. Les rencontres de dimanche commencent toujours par la même réplique, que Lovinescu prononce de manière sacramentelle (« Attention ! mesdames, messieurs, on commence ! »), l'invitation à la lecture se fait par les mêmes mots (« Est-ce que quelqu'un a quelque chose à lire ? »), les gestes de l'amphitryon sont à leur tour invariables. « À 5 heures Lovinescu, qui occupait sa place au bureau, levait la main droite dans laquelle il tenait en guise de sceptre, son coupe-papier d'os jaune » – écrit Mihail Şerban,¹¹ pendant que Ioana Postelnicu retient la prégnance du coupe-papier jaune dans un autre moment du rituel – « Lovinescu *avait l'habitude* de souligner les lectures exceptionnelles avec des mots prégnants et une poignée de main ; il se levait solennellement debout, tenant dans ses mains le coupe-papier en ivoire jaune, avec lequel il coupait l'air. »¹²

Dans un cours donné au Collège de France en 1976-1977,¹³ qui avait comme thème de réflexion la constitution des groupes à partir des individus solitaires, dont la tendance n'est pas de vivre dans la société, mais de la fuir, Roland Barthes essayait de comprendre « le pourquoi » qui détermine un solitaire à s'orienter vers un groupe. Son analyse s'applique sur l'exemple de quelques ordres monastiques, principalement d'Orient, « dont la règle et l'organisation sont plus souples », mais aussi sur celui des moines bouddhistes de Ceylon. Au-delà l'observation empirique que « tout se qui est perçu comme un groupe attire, par une sorte de vertige »,¹⁴ Barthes observe que la *cause* est dans de tels cas diffuse et incertaine, « *fantasme*, plus que fois »¹⁵ et que au-delà de ces communautés se trouve chaque fois la projection utopique d'un *bien-être* souverain. Il appelle cette projection utopique *idiorrythmie*. Empruntée au vocabulaire religieux, l'*idiorrythmie* désigne à l'origine le mode de vie de certains moines du mont Athos, qui vivent seuls tout en dépendant d'un monastère, à la fois autonomes et membres d'une communauté, solitaires et intégrés. Utilisé par Barthes, le mot désigne, par extension métaphorique, toutes les tentatives qui concilient ou tentent de concilier la vie collective et la vie individuelle, l'indépendance du sujet et la sociabilité du groupe. Plus précisément, l'*idiorrythmie* c'est « un groupement peu nombreux et souple de quelques sujets qui essaient de vivre ensemble (non loin les uns des autres), en préservant chacun son *rbuthmos* ». ¹⁶

Le concept d'*idiorrythmie* me semble bien propre pour décrire la structure collective-individualiste qui se constitue chez *Sburătorul*. Car si un rituel y est prévu et nécessaire (c'est de cette manière même que le groupe arrive à se rythmer ensemble), le respect de ce rituel s'avère être tout aussi important que l'im-

pression que son dépassement reste possible. « Rien de typique dans le déroulement des séances de lecture » – affirme Mihail Șerban, pour vite reformuler: « il y avait du typique – mais sans typique... ». En effet, les écrivains du cénacle de Lovinescu se figurent leur communauté de la même manière que se la figuraient, selon la description de Barthes, les moines d’Athos. C’est une communauté qui, tout en rendant dépendant, garantit l’autonomie et l’indépendance de chacun de ses membres. Car, plus qu’une réalité, cette communauté prend une forme fantasmatique et utopique. Ticu Archip déclare ceci: « Dans le groupe qui se rassemble chez *Sburătorul* je me sens bien, il fonctionne dans le sens dans lequel je forme mon idéal. »¹⁷ En se figurant dans une interview le cénacle à travers les *chaînes humaines* qui le constituent, Hortensia Papadat-Bengescu évoque après « les amitiés solides, les belles camaraderies », sa relation avec des figures vues une seule fois, mais que sa mémoire affective garde en *tendresse*, parce que cette unique rencontre s’était passée au cénacle – et la relation que le cénacle a subvertie avec ses propres ennemis (« il arrive souvent qu’on se précipite sur une information dans le journal concernant le succès d’un nom ou d’une personne qu’on a connue au Cercle – avant de se rappeler qu’il s’agit d’un ennemi »), pour conclure : « l’humain cadré par la mémoire dans une *atmosphère bienfaisante* garde entièrement son intérêt ». On peut reconnaître ici ce que Barthes appelait un « pathos des distances »¹⁸ – la projection d’une distance qui ne casse pas l’affect, une distance pénétrée, irriguée de tendresse. C’est une délicatesse qui veut dire distance et égard, absence de poids dans la relation, et, cependant, chaleur vive de cette relation. Tout, pour esquisser l’atmosphère du cénacle dans la lumière d’un *bien-être* souverain. Prolongeant sa rêverie en marge du vivre-ensemble chez *Sburătorul*, Ticu Archip s’imagine d’ailleurs bouger dans un « temple qui n’a ni murs, ni toit, ni carrelage, *lié et séparé* par des fragiles collons en pierre ».¹⁹

Écrire-Ensemble

CETTE COMMUNAUTÉ est, en même temps, l’une bien caractéristique. « La présence d’une trentaine de gens dont la *préoccupation unique constitue la littérature* – affirmait Lovinescu en 1929 – détermine une atmosphère qui *situe* presque par soi-même » et dont l’*utilité* est évidente et tient de la pratique littéraire.²⁰ Le climat de vie commune, calme et ritualisée, constitue un milieu de résonance pour des textes écrits auparavant. Mais on s’y sent, également, encouragé à écrire. Tout le monde parle des vertus stimulantes du cénacle – « une discrète impulsion au travail qui se transmet de manière irradiante », formule Pompiliu Constantinescu –, avec insistance sur les moyens qu’avait trouvés Lo-

vinescu pour encourager la production. Le critique leur recommande de pratiquer la littérature chaque jour et leur demande incessamment des textes pour alimenter le cénacle. Hortensia Papadat-Bengescu témoigne que son « évolution vers le roman épique a été déterminée par le cercle de *Sbunătorul* »²¹: elle avait commencé *Concert din muzică de Bach* parce que Lovinescu avait annoncé au groupe qu'elle écrivait un roman et il a continué par lui demander chaque jour des morceaux de ce roman pour en faire des lectures publiques²² ; Ierolim Şerbu fait note du fait que : « dans la période quand j'ai connu le poète [il s'agit de Ion Barbu], je travaillais à une ample série de contes, stimulés par le critique Lovinescu et que je lisais régulièrement dans le cénacle de *Sbunătorul* ». ²³ Gh. Brăescu déclare qu'il avait écrit *Moş Belea* « guidé par Lovinescu jusqu'au poteau et je lui en suis reconnaissant »²⁴ et avoue une autre fois à Camil Baltazar²⁵ qu'« il écrit ses pièces en articulant les mots à haute voix, à cause du fait qu'il pensait continuellement à ceux du cénacle, à qui ses textes étaient destinés avant tout ». Toute une production littéraire se met en marche de cette manière, faite « à l'usage » du cénacle *avant tout*, destinée à alimenter les séances de lecture.

L'existence quotidienne du groupe devient très vite, elle-même, un objet pour la littérature. Lovinescu publie en 1932 son deuxième volume de *Mémoires*, qui « peint les visages du cénacle ». Il y travaillait depuis un bon moment et tout le groupe en était au courant. I. Valerian raconte après coup comme, publiant en 1927 dans la revue *Viaţa literară* une fantaisie sous pseudonyme, qui avait pour titre *Domnul care şi-a pierdut creierul* (Le Monsieur qui a perdu son cerveau), il était devenu la cible de toute une série de réactions : Camil Petrescu avait un « vague soupçon » que le portrait l'ait comme objet ; Ion Barbu s'y reconnaissait aussi, pendant que G. Călinescu, le « regardant à la dérobée », lui fait immédiatement explicite le modèle : ce sont des portraits *à la manière de Lovinescu*.²⁶ En 1930, Pompiliu Constantinescu affirmait que « dans le Cénacle de la rue Cîmpineanu dort une usine d'actions invisibles que son patron spirituel a commencé à transformer en matériel artistique ». ²⁷ La même année, dans une interview occasionnée par la parution de *Mémoires I*, Lovinescu déclarait lui-même que ce volume I^{er} avait été écrit *après* celui qui se nourrit de la matière offerte par le cénacle (« c'est-à-dire que j'ai commencé, en effet, avec la fin, avec l'époque de *Sbunătorul* »), expliquant cette inversion par le fait que son écriture *intime* avait trouvé la source dans « mes premières émotions littéraires ». ²⁸ Ces émotions-là étaient donc associées à *Sbunătorul*, et non pas aux intellectuels et aux événements qui avaient marqué son époque de formation. Constituant un modèle déjà avant leur publication, ces « portraits » attestent sans doute l'existence d'une attente en ce sens et témoignent d'un besoin du groupe pour que leur vie commune devienne littérature. Le choix de cette forme n'est pourtant

pas exclusif. Isac Peltz y trouve la matière pour un roman, dont il publie des fragments sous le titre *Sbunătorii* (Les Sylphes). Felix Aderca en construit une pièce de théâtre, sous le titre *Sbunătorul* – plus tard changé en *Sbunător cu negre plete* (Le Sylphe aux cheveux noirs) – une « comédie anti-romantique », à laquelle il a travaillé entre 1930 et 1931 et qui a été mise en scène en 1931 par le groupe d'avant-garde « Masca ».

Il arrive autrefois que les lectures faites au cénacle ou « en petit comité » se suivent dans une écriture (seconde) faite ensemble sur certaines séquences. Quand Ticu Archip débute chez *Sbunătorul*, elle le fait avec un drame, *Luminița*, qui avait déjà été mis en scène. Lue par le groupe, la pièce reçoit des observations et, plusieurs semaines après, les réserves de Lovinescu sur quelques points précis sont reprises avec ferveur. Ticu Archip consent à la fin aux observations et laisse intervenir le critique. Elle accepte du coup, avec discrétion, un partage de ses droits d'auteur. La nouvelle version du texte, suivant le principe de la « fatalité » (qui préoccupait Lovinescu) transforme l'ancien *drame* dans une *tragédie*.²⁹ Lucia Demetrius écrit son premier roman, *Tinerețe* (Jeunesse) faisant en parallèle, en 1933, des lectures au cénacle et des lectures privées avec Camil Petrescu. Celui-ci la « surveille » et la « complète », pendant que l'histoire racontée, d'inspiration autobiographique, est celle de l'amour qui liait Lucia Demetrius et G. M. Zamfirescu, lui-aussi membre du groupe. Un autre projet « commun » s'est développé entre E. Lovinescu et Hortensia Papadat-Bengescu. Le roman *Lulù*, que Lovinescu avait publié en 1920, est repris et dramatisé par Hortensia Papadat-Bengescu et il est étonnant d'apprendre d'un dialogue que celle-ci porte avec Felix Aderca³⁰ qu'elle tenait ce travail « second » pour la raison-même qui l'a fait tourner vers le roman.

Enfin, un autre aspect qui se laisse observer c'est que, émanation d'un même milieu, la production littéraire du groupe arrive à s'illustrer par des choix similaires. On peut, par exemple, attester très facilement une circulation des personnages. Le héros qu'on trouve chez Lovinescu sous le nom de « Lică Scumpu » ressemble non seulement par son nom, mais par son caractère aussi, à « Lică Trubadurul » du cycle *Hallipa*. Dans quelques lignes récupérées par Camil Baltazar d'un journal inédit resté en possession de Elena Stamatiad, la fille de Hortensia Papadat-Bengescu, celle-ci se montre préoccupée par son « Lică Trubadurul ». Bien qu'il s'agisse d'un personnage central, elle le ressent comme une présence étrangère et extérieure – « Comme personnage *passé* dans mon premier roman [il s'agit de *Concert din muzică de Bach*/Concert avec musique de Bach] un certain Lică. Une silhouette alerte. Un garçon de belle mine... Mais, plus loin ?... Qui est-il ? Saurais-je encore quelque chose sur lui ? »³¹ La « source » n'y est pas déclarée. Une lettre que Lovinescu écrivait à Mihail Șerban³² nous aide tout de même à nous faire une idée. Il paraît que le critique avait fait de son Lică « une

présence familière » aux membres du groupe, l'invoquant souvent dans le cénacle comme son *alter-ego* négatif.³³ Sandu, le personnage d'un autre roman de Lovinescu, *Viața dublă* (La Vie double) se retrouve dans un personnage de Gib I. Mihaescu qui apparaît dans *Brațul Andromedei* (Le Bras de l'Andromède). La correspondance est observée par G. Călinescu, en 1930 : « C'est surprenante la coïncidence presque totale entre Nae Inescu et Sandu, le charmeur facile et pathétique de *Viața dublă* de Eugen Lovinescu. »³⁴ Il arrive, autrefois, que deux prosateurs du groupe qui ont appelé du même nom leurs protagonistes, pensent également au même titre pour leurs romans. Une telle situation est notée dans une lettre que Mihail Sebastian adressait en 1931 à Camil Baltazar. On apprend ainsi que le roman qui a été finalement publié sous le titre *Orașul cu salcâmi* (La Ville aux acacias) aurait dû s'appeler *Romanul Adrianei* (Le Roman d'Adriane), mais que prenant connaissance du fait que Hortensia Papadat-Bengescu venait de publier un roman avec le même titre, Sebastian y renonce au sien et change, également, le nom de son héroïne.

Une ressemblance sur un autre plan se crée entre un roman de Octav Șuluțiu – *Ambigen* et un roman de Anton Holban – *Jocurile Daniei* (Les Jeux de Dania). Les deux textes sont écrits presque simultanément. *Ambigen* est apparu en mai 1935 – le même mois, Anton Holban publiait dans la revue *Vremea* un premier fragment de son roman, sous le titre *Istanbul, o imagine superbă și tulbură* (Istanbul, une image superbe et trouble).³⁵ Se lisant l'un l'autre, les deux romanciers découvrent avec stupéfaction que leurs textes se correspondent. Sur des portions étendues, ces narrations se construisent dans une parfaite symétrie, créant un effet de miroir. Après avoir fait la lecture de *Ambigen*, Holban aurait demandé à Șuluțiu de se prendre ensemble en photo et écrit sur le verso « à Octav, parce qu'en *Ambigen* j'ai découvert un frère ». ³⁶ L'instantané montre Holban à pieds, les mains assises sur les épaules de Șuluțiu, le menton approché de sa tête. Il arrive que les deux hommes soient tombés amoureux d'une même fille. Celle qui s'appelle Evelina chez Șuluțiu et Dania chez Holban était en réalité une même Lydia. Traversant une expérience existentielle similaire, les deux prosateurs qui s'étaient connus au cénacle de Lovinescu la transcrivent de la même manière en littérature. On appelle donc *fraternité* ce sentiment nouveau-né de ressemblance découverte avec surprise.³⁷ Il paraît d'ailleurs que ceux qui font partie du groupe deviennent sensibles à un tel point à l'empreinte de cette « communauté »-écrivain, que celle-ci se laisse détecter même chez quelqu'un comme G. Călinescu, qui a fréquenté pendant un temps très court le cénacle. En lisant *Enigma Otiliei* (L'Énigme de Otilia), Ieronim Șerbu réagit à un *déjà-lu* et reconnaît « certains aspects » du roman *Rădăcinile* (Les Racines) de Hortensia Papadat-Bengescu. Ce sont, encore une fois, des personnages qui « s'y ressemblent » – Stănică Rațiu et Nory : « En ce qui concerne Stănică Rațiu, comment s'explique-t-il que

G. Călinescu n'a pas observé que ce petit bavard joue lui-même dans *Enigma Otiliei* un rôle de colporteur inconscient de nouvelles, rôle qu'il reproche au personnage féminin Nory du roman *Rădăcini*, bien que Nory remplisse une fonction organique dans son roman. »³⁸ Il est pourtant exclu, observe Șerbu après avoir explicité ce rapport, « de penser que l'un soit l'écho de l'autre », car « les deux romans sont apparus la même année ». Une fois qu'il s'est objectivé, un tel *voisinage* devient vite récurrent ; Șerbu tend à le généraliser, percevant de plus en plus souvent un « air de famille » entre les personnages des deux prosateurs : « Entre Aurica Tulea et Aneta Pascu il y a certaines correspondances, certaines affinités de structure psychique, quant à Titi Tulea, ne vous rappelle-t-il de Ghighi de *Drum ascuns* [Chemin caché] ou même des jumeaux dégénérés Hal-lip de *Concert din muzică de Bach* ? »

Une récurrence des structures de l'imaginaire se laisse également saisir. Une courte séquence d'un épisode que Lovinescu développe dans *Bălăuța* – pendant un voyage en train que Eminescu fait à Jassy, dans son compartiment une bouteille de vin rouge mise dans le support à bagages commence à s'écouler en maculant le chapeau fleuri d'une dame – se retrouve presque littéralement dans un conte de Ticu Archip, *Haine noi, suflete vechi* (Des habits nouveaux, des cœurs anciens).³⁹ Une autre image, qui ouvre le roman *Mite* de Lovinescu⁴⁰ – la silhouette courbée d'un commerçant ambulant de cerises qui porte de lourdes ridelles en osier, traitée avec un filtre de lumière forte – se répond jusqu'en détails (des paniers déséquilibrants ; printemps ; nature fleurie ; homme du sud, de l'Olténie ; la présence ravissante dans la rue d'un petit enfant) avec la silhouette d'un maraîcher imaginé par Ticu Archip dans une autre prose, *Înaintea de proces* (Avant le procès).⁴¹ Projetant dans un essai de roman autobiographique⁴² une scène dans la rue qui implique un enfant assistant à une querelle entre les parents, Hortensia Papadat-Bengescu « tombe », elle aussi, sur une situation déjà imaginée par Lovinescu.⁴³ Dans une interview publiée dans le journal *Dimineața* en 1935, Liviu Rebreanu confie à Camil Baltazar que dans une première version de son roman *Gorila* (La Gorille) on trouverait une description du personnage de Pahonțu dans ces termes-là : « il m'est apparu comme une sale bête, vilaine, énorme avec ses pattes poilues, qui projetait sur lui son colosse frissonnant, essayant de le prendre dans ses griffes ». La représentation d'une bête tentaculaire qui guette dans l'ombre du corps est récurrente dans les romans du cycle *Bizu*.⁴⁴ La raison que Rebreanu invoque pour la suppression de cette phrase dans la version finale du roman est d'ordre politique. C'est, pourtant, cette phrase unique que le romancier cite pour illustrer les suppressions, pendant que la re-écriture de *Gorila* avait impliqué des transformations massives.

Je n'ai fait que prendre, à la va-vite, quelques exemples pour donner une idée sur la quantité et la diversité des « effets » que le Vivre-Ensemble dans le groupe

de *Sburătorul* a sur le plan de l'écriture. Ce sont des formes qui attestent une préoccupation consciente pour une écriture collective dans le cadre du groupe ou, beaucoup plus nombreuses, des impulsions inconscientes qui conduisent à une écriture *commune*, en suivant, au niveau de l'écriture, ce que Barthes appelait « translations collectives, synchrones et brusques de goûts, de plaisirs, de modes, de peurs ».⁴⁵



Notes

1. Șerban Cioculescu, *Amintiri. Mărturii*, Bucarest, Eminescu, 1981, p. 234.
2. Hortensia Papadat-Bengescu, « Sburătorul văzut de », *Vremea*, n° 232, 1932.
3. Ioana Postelnicu, « Amintiri de la Sburătorul », in *E. Lovinescu interpretat de...*, Bucarest, Eminescu, 1973, p. 48.
4. « Lovinescu écrivait assis en position horizontale et prenait des notes dans la même position, c'est ainsi que le trouvait ses visiteurs et ses amis quand ils venaient chez lui : allongé sur le divan, un divan très bas, plein de coussins multicolores, où, pour reposer sa tête, il se servait en guise d'oreiller d'une sorte de rouleau » (Camil Baltazar, *Contemporan cu ei*, Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1962, p. 88).
5. Mihail Șerban, *Amintiri*, Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1969, p. 94.
6. « Plus tard, je suis entré dans plusieurs maisons à Bucarest et j'ai eu moi-même une maison, mais je ne suis jamais plus tombé sur une sonnerie qui produise un son si fort que celle qui était installée dans la maison que Eugen Lovinescu habitait rue Cîmpineanu » (Zaharia Stancu, « Lovinescu... Lovinescu... Lovinescu », in *E. Lovinescu interpretat de...*, p. 70).
7. « Les nerfs, que j'avais de la peine à contrôler jusqu'à ce moment-là ont cédé subitement et, ma volonté toute entière se voyant détruite, je me suis laissé inonder par des pleurs violents » (*ibid.*, p. 68).
8. Șerban, *Amintiri*, p. 122.
9. Pompiliu Constantinescu, « Omagiu lui E. Lovinescu », *Vremea*, n° 148, 1930.
10. En commençant une lettre envoyée depuis Paris à Camil Baltazar par se plaindre de la pauvreté et l'uniformité de l'humanité qui compose le cénacle par rapport à la diversité des individus qu'il découvrait à Paris, Mihail Sebastian finit par exprimer la souffrance que lui cause son placement à distance : « À Bucarest, mon expérience sociale était limitée dans ce cercle littéraire – et il n'y a pas de monde plus bizarre et plus factice que celui des gens qui font ce métier-là. Et pourtant, il arrive que j'aie des poussées de curiosité pour tout ce qui se passe là-bas ; dans une telle disposition, je donnerais tout pour savoir ce qu'on fait à ce moments-là chez Lovinescu. Y vas-tu toujours ? » (*Scrisori*, Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1965, p. 135).
11. Șerban, *Amintiri*, p. 119.
12. Ioana Postelnicu, « Amintiri de la Sburătorul », in *E. Lovinescu interpretat de...*, p. 46.

13. Roland Barthes, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, texte établi, annoté et présenté par Claude Coste, sous la direction d'Éric Marty, Paris, Éditions du Seuil/IMEC, 2002.
14. *Ibid.*, p. 69.
15. *Ibid.*, p. 81.
16. *Ibid.*, p. 78.
17. I. Valerian, *Chipuri din viața literară*, Bucarest, Minerva, 1970, p. 134.
18. Barthes, *Comment vivre ensemble*, p. 79.
19. Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, Bucarest, Ed. pentru Literatură, 1967, p. 17.
20. *Ibid.*, p. 141.
21. *Ibid.*, p. 175.
22. « Sburătorul văzut de », in *Vremea*, n° 232, 1932.
23. Ieronim Șerbu, *Vitrina cu amintiri*, Bucarest, Cartea Românească, 1973, p. 80.
24. Aderca, *Mărturia unei generații*, p. 43.
25. Camil Baltazar, *Evocări și dialoguri literare*, Bucarest, Minerva, 1974, p. 120.
26. Valerian, *Chipuri din viața literară*, p. 44.
27. Pompiliu Constantinescu, « E. Lovinescu, *Memorii I* », *Vremea*, n° 152, 1930.
28. « E. Lovinescu discută cu Cicerone Theodorescu », *Vremea*, n° 132, 1930.
29. « Dans la première version du texte, personne ne mourait. J'ai trouvé cela logique et plus humain. Mon héroïne, Luminița, gardait l'espoir que son amoureux revienne. Malgré cela, un écrivain qui nous est bien connu [Ticu Archip fait cette confession à I. Valerian, qui fréquente lui aussi le groupe] m'a finalement convaincu qu'on devrait changer le final. Je n'ai pas trouvé de réplique à son argument. *Dans la tragédie*, il est *fatal* que le personnage sympathique meurt. On prépare sa mort depuis le Premier acte » (Valerian, *Chipuri din viața literară*, p. 132).
30. Aderca, *Mărturia unei generații*, p. 175.
31. Baltazar, *Contemporan cu ei*, p. 59.
32. « Combien je regrette, cher M. Șerban, que vous ayez l'amitié de Bizu, et non pas celle du M. Lică Scumpu, qui, encore plus si vous n'étiez pas encore son électeur, réussirait-il à faire pour vous quelque chose de productif » (Șerban, *Amintiri*, p. 90).
33. On connaît bien aujourd'hui la relation amoureuse qui liait E. Lovinescu et Hortensia Papadat-Bengescu, même si la correspondance privée des deux écrivains n'a pas encore été entièrement publiée.
34. G. Călinescu, « Gib I. Mihăescu. *Brațul Andromedei* », *Vremea*, n° 113, 1930.
35. *Jocurile Daniei* ne sera publié en volume qu'en édition posthume (Bucarest, Cartea Românească, 1971).
36. Octav Șuluțiu, *Jurnal*, Cluj-Napoca, Dacia, 1975, p. 408.
37. À part le personnage féminin qui est « partagé » avec le roman de Holban, *Ambigen* « partage », semble-t-il, son personnage masculin (Di) aussi, cette fois avec Bizu de Lovinescu, le personnage du cycle homonyme. Lovinescu aurait qualifié dans ce cas un phénomène d'*influence* et il en aurait plusieurs fois discuté dans ces termes le rapport des deux textes au cénacle. Après une lecture de *Bizu* (lecture qu'il fait post-écri-

ture), Şuluţiu lui aurait donné en partie raison, acceptant que les deux personnages « sont de la même famille » (Şuluţiu, *Jurnal*, p. 289).

38. Şerbu, *Vitrina cu amintiri*, p. 54.
39. Ticu Archip, *Aventura*, Cluj-Napoca, Dacia, 1979, p. 99.
40. E. Lovinescu, *Mite*, Bucarest, Adevarul, 1935, p. 15.
41. Archip, *Aventura*, p. 114.
42. Hortensia Papadat-Bengescu travaille à ce roman autobiographique entre 1914 et 1943, sans arriver à le terminer. Elle y renonce, après avoir publié quelques fragments dans *Sburătorul literar*. Le texte entier nous parvient dans une édition posthume (Hortensia Papadat-Bengescu, *Arabescul amintirii*, texte établi, annoté et présenté par Dimitrie Stamatiadi, *Revista de istorie și teorie literară*, supplément '86, « Capricorn », 1986, p. 49).
43. E. Lovinescu, *Bizu*, texte établi et annoté par Marian Papahagi, Cluj, Dacia, « Restituiri », 1974, p. 54.
44. E. Lovinescu, *Firu'n patru*, Bucarest, Naționala-Ciornei, 1934, p. 84 ; id., *Mili*, Bucarest, Adevarul, 1937, p. 200.
45. Barthes, *Comment vivre ensemble*, p. 76.

Abstract

Vivre-Ensemble/Écrire-Ensemble

The article proposes, by means of a case study of the literary circle around the journal *Sburătorul* (1919–1943), to analyze the collective creative practices and their effects on multiple levels, i.e. stylistic, formal, ideological and existential. Departing from two premises, one stylistic (the aspiration of any stylistic concretisation to be turned into a cliché and a form that is widely distributed throughout the language community), the other related to the history of literature (the possibility of collective creativity where two or more authors conjoin their initiatives), the research seeks to develop an understanding of this collective creative practice and its context, the related aesthetic perception and elaboration of literary ideas.

Keywords

Sburătorul (literary group), Vivre-Ensemble, idiorythmie, collective creative practices