

Doctorand: TUDURACHI A. Ligia-Gabriela

Titre de la thèse de doctorat: *La poétique des romans de E. Lovinescu*

Coordonateur: Professeur dr. Ion Pop

Resumé

CHAPITRE PREMIER.

LA RÉCEPTION DES ROMANS DE E. LOVINESCU.

EXPLICATION POUR UN ÉCHEC

La thèse a comme objet les sept romans que E. Lovinescu a écrits dans les années '30 - *Mite* et *Bălăuca* (qui ont comme personnage principal le « poète national » roumain, Mihai Eminescu - groupés dans un « cycle eminescien »), *Bizu*, *Firu-n patru*, *Diana*, *Mili* et *Acord final* (groupés dans un « cycle autobiographique »). Le premier chapitre de la thèse se propose de passer en revue les analyses qui ont été consacrées aux romans de E. Lovinescu depuis les années '30 jusqu'à nos jours, pour souligner l'existence de quelques constantes.

Il s'agit d'abord d'une difficulté en ce qui concerne la détermination du *genre* de ces textes. Les critiques contemporains de Lovinescu ont oscillé entre plusieurs lectures génériques (entre biographie critique et fiction – pour *Mite* et *Bălăuca*; entre autobiographie spirituelle, mémoires, roman psychologique, roman social et comédie - pour les romans du cycle *Bizu*), en se déplaçant assez librement entre la littérature et les genres non-fictionnels. Celui qui lisait ces romans dans les années '30 (l'ont fait parmi d'autres G. Călinescu, Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Pompiliu Constantinescu, Isac Peltz, Mihail Sebastian, Vasile Damaschin) y adoptait une attitude spécifique; il était en expectative pour des faits de texte inclassables. Il n'opérait pas à l'intérieur d'une seule série de contraintes génériques, mais avec plusieurs, étant prêt à accepter des éléments qui se répondaient dans des lectures différentes, tant qu'ils arrivaient à faire sens. La multiplication des contraintes n'a fait, pourtant, que mieux mettre en évidence les erreurs commises par Lovinescu, leur quantité et leur diversité. Fascinés par un certain caméléonisme du texte, sans arriver à constituer une lecture cohérente, les critiques se sont vus dans la situation de reconnaître que, tournant autour des mêmes passages avec des instruments différents, ils ne sont arrivés qu'à se contredire. Restant suspendu dans la lecture de *Mite* entre l'hypothèse de biographie critique et celle de fiction, avec des faits de texte qui restaient sans explication, G. Călinescu finissait par déclarer que « Lovinescu a voulu se contredire », pendant que Vladimir Streinu faisait explicite son impression de perplexité, se disant « pris *entre* » ses impressions de lecture - « fortes » et ses jugements critiques – « embarrassants ».

Ce que les critiques des années '30 formulaient dans les termes d'une indétermination générique des textes de Lovinescu devient pour les critiques des années '70 (Eugen Simion, Ioan Holban, Elena Vrancea, Ion Negoïtescu), qui lisent ces romans dans l'horizon ouvert par Julia Kristeva avec son concept d'*intertextualité*, illustration d'un phénomène intertextuel. Imprégné de citations sur toute la surface, construit à travers des épisodes importés et avec des personnages d'importation (pris des romans de Duiliu Zamfirescu, de romans de Hortensia Papadat-Bengescu, de *La grande-mère se prépare à mourir* de Anton Holban, de *Du carnaval* de Caragiale, de *Notations de Neculai Manea* de *Sadoveanu*, ...), le roman de E. Lovinescu semble être, par son projet même, un texte hétérogène, tissus de discours étrangers, construit sur la base d'un réseau vaste d'interférences. Ileana Vrancea (1969) le décrit comme une « réseau compliqué de tuyaux d'orgue », où les tuyaux, de grosses et de hauteur différentes sont aussi de provenances et de matériels différents. La présence des discours étrangers se complète par un phénomène de circulation « interne » des textes. Les critiques enregistrent une migration de thèmes, de motifs et même de fragments discursifs à l'intérieur de « l'oeuvre » de Lovinescu, entre sa critique, ses mémoires et ses

romans. La lecture intertextuelle est de nature à mettre en évidence les ruptures dans les romans de Lovinescu, les décalages, les séquences qui restent non-corrélées, les formes de collision, les points de désarticulation. Le phénomène qui pour les critiques entre les deux guerres avait l'aspect du chaos est maintenant cartographié. La logique qui règle la constitution de cette carte ne devient pas, pour autant, claire elle aussi. Car on constate d'une part, le caractère « statique », non-évolutif des importations (Ion Negoïtescu, 1970); d'autre part, on observe la banalité « absolue » des discours importés (Eugen Simion, 1971) et le fait que leur récurrence ne fait que souligner encore plus une valeur stéréotypée des passages mis en circulation à l'intérieur de « l'oeuvre » (Ileana Vrancea). Déchargés d'information romanesque, ces discours « migrants » ne peuvent pas soutenir la constitution d'une poétique intertextuelle pour ces romans. La « solution » la constitue une lecture des romans « dans le système de l'oeuvre entier » de Lovinescu (lisent ainsi Eugen Simion, Ion Negoïtescu, Marian Papahagi, duquel l'hypothèse se perpétue les années '80 chez Nicolae Manolescu et les années '90 chez Ion Simuț et Aurel Sasu): construites de la substance que les *Critiques* et les *Mémoires*, les romans de Lovinescu doivent être lus « à côté » des textes critiques et des mémoires, afin de « compléter » l'information qui vise la psychologie du créateur Lovinescu. Les choses n'ont pas changé de manière fondamentale par rapport à la lecture de la génération critique antérieure: les années '30, les critiques lisaient ces romans « comme » oeuvre critique ou mémoires – les romans sont maintenant lus „avec” la critique et les mémoires. Ces textes fictionnels n'arrivent pas, à ce moment de lecture non plus, à être restitués à une lecture spécifique de la fiction.

Une autre constante de ces lectures vient du fait que, les années '30 comme plus tard, on a essayé de résoudre les « problèmes » posés par ces textes en appelant les instruments de la psychologie. Les inconséquences, les dérives, les discontinuités du texte ont été transcrites comme des aspects spécifiques d'une intériorité fluctuante, compliquée, difficilement accessible. Dans les années '30 ont été invoqué, tour à tour, le modèle d'une psychologie clinique (G. Călinescu), d'une psychologie abyssale (Vladimir Streinu) ou celui romantique de la psychologie exceptionnelle du génie (P. Constantinescu, Șerban Cioculescu). Dans les années '70, on a appelé les instruments de la psychologie non-conventionnelle – le modèle d'une communication par télépathie (Eugen Simion, Ileana Vrancea) ou l'hypnose (Ioan Holban). Ces instruments n'ont pas apporté des résultats positifs. Dans chaque cas pris à part, il y avaient quelques faits de texte qui soutenaient la perspective et beaucoup d'autres qui l'infirmait, en la faisant, de plus, sur des manières à réveiller encore plus de perplexité que la question de l'in-détermination générique. Dans toutes ces lectures les « problèmes » soulevés par la psychologie des personnages lovinesciens ont été majeures et ont restés insolubles. Au lieu de parler d'un « projet » de psychologie pour ces romans, les critiques ont constitué de manière systématique des listes avec les « erreurs » de psychologie commises par le romancier.

CHAPITRE DEUXIÈME.

FIGURES USÉES, MÉMOIRE LITTÉRAIRE, STÉRÉOTYPIES VERBALES DANS LES ROMANS DE E. LOVINESCU.

Ce que je propose dans cette thèse c'est l'abandon des instruments de la psychologie. Même à une lecture superficielle, ces romans laisse percevoir une présence consistante et à la fois inhabituelle de certains *formes* verbales comme la *citation*, le *proverbe*, la *légende* ou le *cliché*. Au lieu d'être l'espace où évolue et actionne le personnage, la page du roman devient en effet chez Lovinescu l'espace de manifestation d'une *forme* (proliférante), faisant que les personnages et l'action se déplacent vers un arrière-fond de la narration et qu'il n'y ait pratiquement plus de préoccupation de cohérence sur ce plan-là. En même temps, on peut observer que c'est justement la présence de ces formes dans l'espace du roman qui explique le comportement des personnages. La raison pour laquelle les manifestations contradictoires de ces personnages (quand trop dramatisées quand trop indifférentes, illustrant quand la normalité quand un état aliéné) n'arrivaient pas à être

expliquées par des mécanismes psychologiques, tient justement du fait qu'elles n'ont pas une cause « interne », psychologique, mais une cause externe, discursive. Seulement les « effets » sont psychologiques; la « cause » qui les produit n'en est pas; cette cause engage un instrument linguistique. Le deuxième chapitre de la thèse s'occupe de l'enregistrement de ces *formes*, se proposant de les décrire dans leur production et dans leur interaction spécifique avec les personnages.

Le phénomène de la *citation* est, comme on a plusieurs fois observé, extrêmement riche dans les romans de Lovinescu (plusieurs poèmes de M. Eminescu y sont reproduits *in-extenso*, on y trouve des fragments de prose de Eminescu, des morceaux de ses textes politiques parus dans le journal de «Timpul», des fragments des deux textes de Mite Kremnitz, des *Souvenirs* de Teodor Ștefanelli, des citations des poèmes de Veronica Micle, des répliques sorties de Caragiale, de Creangă, des vers qui appartiennent à Samson Bodnărescu, des vers du chant V de l'*Enfer* de Dante, du *Jardin des roses*, de nombreux morceaux de la chronique de Neculce, une citation plusieurs fois reprise de l'*Archondologie* de Sion, des fragments de textes en grec ou des textes en latin, ceux-ci cités d'après Voltaire, ...). Dans toutes ces situations, la citation devient une partie de l'existence des personnages; elle s'insère dans leurs conversations, leur occupe (souvent de manière exclusive) le cerveau, le détermine, dans un mot, la „vie”. La mémoire des personnages de Lovinescu se prouve d'ailleurs être vide de contenus subjectifs. Eminescu ne se souvient pas son propre enfance, il ne garde pas le souvenir des endroits où il a vécu, il ne se souvient pas les gens qu'il a connus, arrivant à oublier même ce qu'il venait à peine de vivre („la scène d'hier”). Véronique, son amoureuse, essayant d'explorer le passé pour récupérer ce qui la lie à Eminescu, n'arrive qu'à reproduire, „les yeux fixés sur le vide” un poème de Eminescu, le récitant „sans hésitation, mot après mot”. Chaque fois que le personnage essaie de revenir sur son passé pour récupérer des souvenirs, sur la surface de sa mémoire apparaît un „texte appris”. Il se trouve ainsi que la mémoire de tous ces êtres humains ne contient plus des „souvenirs”, mais exclusivement des „textes”. Cela explique pourquoi ils laissent souvent l'impression de partager la même mémoire. Il ne s'agit plus d'une mémoire individuelle, à contenus subjectifs, mais d'une mémoire trans-individuelle, « universelle », à contenus culturels. Un scénario didactique introduit chaque fois le discours « pris des livres ». Sans relation avec le contexte ou les circonstances dans lesquelles il se trouve, le personnage fait scander sa réplique « par coeur », « comme une poésie », sans qu'il puisse dire où, quand ou dans quelles conditions il l'avait apprise. En l'articulant, il se sent en présence d'un professeur qui lui vérifie, en l'écoutant, la fidélité de la reproduction. Cette présence lui induit une crainte de punition si la fidélité de sa reproduction ne s'avère pas satisfaisante; la même présence explique pourquoi le personnage procède souvent lui-même à une comparaison de ce qu'il dit avec « l'original ». De plus, le scénario de cette « leçon » vérifiée « en classe » n'est pas individuel, mais collectif. Plusieurs personnages seraient prêts à continuer la performance du texte si celui qui le reproduit s'arrêtait. Comme dans un groupe d'élèves qui, ayant tous préparé la même classe, auraient tous appris par coeur le même texte. Le paradoxe de la relation du personnage de Lovinescu avec la citation vient donc de l'implication simultanée d'une réalité intérieure et d'une réalité extérieure. Les personnages n'arrivent pas à maintenir un état d'âme quelconque qu'au prix de leur mémoire, offerte aux « textes »; leur introspection ne les amène qu'à des citations. De cette manière, la citation s'associe dans l'univers fictif de Lovinescu une réverbération négative: elle oblige le personnage à découvrir une intériorité vide de contenus personnels; le force donc à constater sa manque de substance.

Une autre *forme* verbale, qu'on retrouve dans *Bălăuca* c'est le proverbe. Le discours de Creangă s'y construit exclusivement à travers des proverbes. Creangă recourt à cette unique forme verbale pour s'exprimer au sujet de tout ce qui l'entoure – il caractérise par des proverbes ses propres gestes, les actions des autres, leurs attitudes, leurs relations, il décrit à travers des expressions sapientielles le visage de sa femme, comme ses besoins physiologiques – manger, boire, dormir, et beaucoup d'autres. Vladimir Streinu avait observé, au moment de l'apparition de *Bălăuca* déjà, non seulement l'in vraisemblable de cette *parole* exclusivement sapientielle, mais aussi une manque d'attention au sens qui s'associe à cette « inflation ». Devenu victime d'une inintelligible tentation quantitative, Lovinescu utiliserait les proverbes sans la révérence nécessaire

à la signification, en les associant de façon parfois presque aléatoire aux situations du réel. Une attention à tel point affaiblie n'est pourtant pas acceptable, considère le critique contemporain de Lovinescu, pour ces véritables *sagesses des nations* qui sont les proverbes, destinés à retracer les situations du réel à partir d'un archétype. L'observation que fait Streinu est - sans aucune doute - juste. Seulement que l'accumulation quantitative des proverbes est destinée par Lovinescu à un autre but que celui de la signification. Ce que le romancier se propose en agglomérant des formes verbales de même type, ce n'est pas de mieux comprendre le réel, mais de faciliter la production d'une forme et de la rendre visible. Cela explique pourquoi à un seul geste du réel (toujours insignifiant) on trouve associé dans les romans de Lovinescu pas un seul proverbe, mais toute une série: trois, quatre, même plusieurs formules sapientielles. Ces séries ont une très faible justification sémantique. Ce qui, par contre, y est mis en évidence c'est l'existence d'un thème commun. En réalité, Creangă n'associe pas les proverbes aux situations du réel, mais utilise le réel comme un thème pour les proverbes; produit une sorte de variations à partir d'un mot-thème imposé. C'est comme si on lisait les pages d'un dictionnaire de proverbes. Une fois le mot-thème établi, le proverbe passe devant, évolue au milieu de la scène, se reproduit librement, pendant que la réalité de la fiction glisse au fond, devenant en effet indifférente. Il y a aussi un autre élément qui vient souligner la production formelle. Dans les nombreuses scènes de *Bălăuca* qui se passent à la gargote, les proverbes se transcrivent versifiés. La reprise d'un thème, dans ses variations possibles laisse ici place à une structure rythmique, que la rime souligne encore plus. Le proverbe y devient similaire aux chants, et cela ne se passe pas seulement grâce au rythme et à la rime, mais aussi par ses effets. Au lieu de s'adresser à la raison, le proverbe produit chez Lovinescu une excitation des sens; suggestionne et amplifie un état dionysiaque. En articulant d'une manière « graisseuse » ses proverbes, Creangă se met en concurrence avec Tănăsache le Ménétrier: sa performance verbale «remplit les yeux de larmes ». Si dans l'espace de ce proverbe on peut encore parler de « la sagesse des peuples », elle ne vise plus, certainement, la sédimentation d'une signification (comme le croyait Streinu), mais la constitution et le perfectionnement d'une forme. L'investigation de Lovinescu suit, de ce point de vue, la voix qu'ouvrira dans les années '60 la recherche structuraliste des formes. L'exercice formel que fait Lovinescu peut être résumé avec les termes de Greimas (*Les proverbes et les dictons*, 1960): au lieu de la signification, ce qu'on cherche c'est une « signification formelle ».

Si les deux formes que j'ai discutées (la citation et le proverbe) attire l'attention dans le texte de Lovinescu par une présence de nature d'abord quantitative, sur le cliché, la troisième forme verbale majeure qui est illustrée dans ces romans, Lovinescu insiste aussi dans ces confessions. A l'occasion des différents interview accordés à la parution de *Mite* en 1935 et de *Firu-n patru* (*Le Fil en quatre*) en 1936, le romancier constitue au cliché (tout en procédant à la construction attentive d'une mythologie personnelle de ses romans) le statut d'une sorte de «figure de la genèse » à rôle poétique. Plus qu'une présence dans l'espace narratif, le cliché s'avère ainsi être la source génétique même du roman. Il est «le point de départ » et la cause de quelques « brusques illuminations ». La « coup de grâce » lovinescienne se trouve, on apprend dans l'un de ce interview, dans les «épisodes enregistrés dans la mémoire de chacun ». Dans quelques lettres adressées à une personne féminine qui est restée, par des raisons de discrétion, inconnue, Lovinescu prolonge ces affirmations avec quelques autres, qui présentent le cliché comme source de certains scènes narratives-pivot. Il s'agit, dans ses termes, de certains épisodes qui seraient construits « autour d'un mot ». J'ai analysé dans la thèse les deux épisodes ainsi indiqués par l'auteur (l'un construit autour de la « magistrale parole de Ploiești à quel point je regrette que tu t'en vas »; l'autre autour de *je sais me satisfaire avec peu*), pour comprendre comment ces épisodes sont-ils construits et comment fonctionnent-ils en modèle paradigmatique de la construction narrative. Dans les deux cas, l'amoureux (qu'il soit Eminescu ou Bizu) reçoit de la personne qui l'aime (Véronique ou Diane) une réplique stéréotype, dans un moment de grande tension émotionnelle. Dégradée d'un coup, la personne adorée se voit jetée dans la foule, parmi les gens ordinaires et communs. En « perdant » sa bien-aimée au moment où celle-ci prononce un cliché, le personnage de Lovinescu ne perd pourtant pas, une fois avec elle, l'objet qui lui fournit l'émotion érotique. Par un transfert inhabituel, l'expression du cliché vient substituer le

corps de la femme aimée. Insinué dans l'inconscient du personnage, le cliché amène celui-ci, sans qu'il s'en aperçoive, vers une dédicace fascinatrice. La fébrilité érotique et lq « chaleur vive » de l'obsession linguistique se confondent. A partir de ce moment-là, l'amoureux ne s'occupe qu'à « répondre » au cliché, explore les possibilités qu'il ait de s'impliquer dans une « relation » avec ce corps matériel. Il le perpétue, le prolonge, le reformule. Le fait que la scène entre Eminescu et Véronique et celle entre Bizu et Diane sont des scènes entre des amants se prouve ne pas être une simple coïncidence. Les romans de Lovinescu sont peuplés par des couples: Eminescu et Mite, Eminescu et Véronique, Bizu et Diane, Bizu et Sylvia, Bizu et Mili, Bizu et Rosina, Lică et Mili, etc. Il y a plein de rencontres, plein de séparations et de nombreuses rencontres amoureuses. Toutes constituent pour Lovinescu des situations dans lesquelles le corps aimé est « possédé » - mais il est possédé par autre chose que celui qui l'aime; par autre chose que le bien-aimé ou la bien-aimée qui se trouve devant et qui parfois, durant ces même instants, le touche ou le câline. Chaque fois entre les deux amoureux se met une réplique, une stéréotypie, une exclamation. Et la relation se voit transfigurée par cette présence. Lovinescu aime l'ambiguïté de ces plans où l'amoureux découvre avec étonnement ou ignore, comblé par son illusion, que la force qui le possède n'est pas la même avec la personne qui est devant lui, qu'il aime et qui l'aime. Au bout d'une série de quelques autres analyses où j'ai suivi l'incidence des clichés sur quelques destinées (Rosina Sthal, Lică Scumpu, Diana Serea, Mili), j'ai pu observer le même effet, fortement émotionnel, que fait le cliché sur les personnages lovinesciens, en les isolant dans un monde où la présence de l'expression verbale devient suffisante, faisant inutile toute autre présence (humaine).

Pour revenir sur le rôle de « figure génétique » que Lovinescu accorde au cliché, on comprendra que démarrant une construction formelle dans laquelle il met côte à côte la citation, le proverbe, le cliché et la légende, Lovinescu choisit ces formes discursives dans la perspective d'une affinité qu'elles ont, toutes, de son point de vue (en tant que formes *usées*), avec le poncif.

CHAPITRE TROISIÈME.

LES MOTS QUI FONT DES CHOSES.

VALEURS PRAGMATIQUES DU LANGAGE DANS LA POÉTIQUE DU ROMAN

Au lieu de la situation habituelle où l'être humain, en possession d'un discours, l'utilise pour s'exprimer, pour communiquer avec les autres, dans des buts pratiques ou autres – on trouve chez Lovinescu la situation beaucoup moins habituelle d'un discours qui refuse de se soumettre à toute intention discursive que ce soit et qui manipule son énonciateur. Car ce que Lovinescu met en page avec chaque nouvelle illustration d'une *forme* verbale c'est la capacité qu'a cette *forme* de fasciner le personnage de manière à le faire s'oublier soi-même – son identité, son origine, les buts qu'ils avait fixés, les relations qui le lient à la société, à un certain groupe, d'ignorer tout pour s'abandonner au discours et pour s'y laisser aller en aveugle. Dans un mot, on dirait que le roman qu'écrit Lovinescu ne fait qu'illustrer la force manipulatrice des mots. Une constante des formes verbales que je viens d'analyser la constitue d'ailleurs le fait qu'elles s'associent, toutes, une modalité expressive exclamative-impérative. Soit qu'il s'agit de clichés, de citations ou de proverbes, elles prennent chez Lovinescu, par cette exclamation associée, l'aspect de courts ordres qui demandent une exécution immédiate. Le troisième chapitre de la thèse se propose une analyse détaillée de ce que j'ai appelé des „effets verbaux” et que la discussion autour des *formes* du chapitre antérieur n'a fait qu'anticiper. Il ne s'agit pas tout simplement de sentiments qu'essaie le personnage conséquence à son contact avec la matière verbale (« émotions » positives ou négatives, crainte, terreur, états de béatitude ou états morbides). La galerie des manifestations dans lesquelles le personnage de Lovinescu est suggestionné par les mots est beaucoup plus riche. Les *formes* de discours y sont destinées de manière systématique à un rôle actif: dans l'univers fictif qu'il construit, le critique expérimente les modalités les plus diverses par lesquelles l'expression verbale passe du « dire » au « faire », devenant le moteur d'une action qui finit par substituer l'action narrative.

Conséquence à quelques répliques qui se révèlent un aspect incantatoire inattendu ou à un vers qui soit répété en refrain, les personnages de Lovinescu tombent souvent victimes d'un état de somnolence. Articulés ou seulement entendus, de tels fragments de discours leur produisent des effets similaires avec le somnifère ou la drogue. Les substances hallucinogènes sont évoquées pas seulement par la transe, mais aussi par les effets secondaires qui ne se laissent pas attendre. L'abandon s'accompagne d'une fièvre qui s'associe à des sensations d'étouffement ou d'étranglement, allant parfois jusqu'à une paralysie locale (dans *Firu-n patru*, suite à une « consommation » excessive de vers de Leopardi, de Horace et de Heine, Bizu sent d'abord une « irritation de l'oeil droit », ensuite une « immobilisation de la carotide »). « Boueux » pour Creangă, „paralysant” pour Bizu, « embaumé » et lourd pour Eminescu, le sommeil dans lequel tombe les personnages de Lovinescu suite à leur interaction avec le fragment de discours est chaque fois un sommeil sans rêves; un sommeil de la matière, de la « chair ». Consommés avec un besoin de plus en plus agrandi, les mots n'ouvrent ni vers la rêverie, ni vers les phantasmes de l'inconscient. Ils retirent tout simplement le droit de toute lueur de la conscience. Une fois « goûté », le mot crée une dépendance; le personnage n'arrive plus à s'en détacher, le suivant jusqu'aux dernières limites de sa résistance physique. Au lieu de la paralysie apparaissent autrefois les états délirants. Les répliques ne se laissent articulées que « les yeux sur le plafond » ou « les yeux retournés ». D'ici jusqu'à une gesticulation qui évoque de manière explicite l'aliénation vécue par le personnage, la distance n'est pas immense. « La tête morte échappée en bas », Hugo Loebe bougent en désordre ses mains pendant qu'il profère « par coeur comme une poésie » le texte d'une pétition; il passe ensuite du désespoir à l'exaltation en se jetant sur le cou de Bizu tout en criant « un homme! un homme! ». En le regardant, Bizu est convaincu que l'homme est devenu « fou d'un coup », car il connaît Hugo Loebe depuis dix ans et il l'avait rencontré aussi « hier soir ». Ces délires sont fréquents dans les romans de Lovinescu: ils disparaissent comme ils apparaissent. Ils durent tant que dure le contact avec le fragment du discours et disparaissent une fois avec la cause (linguistique). Le personnage en reste parfaitement sain et sauf sans accuser les symptômes d'aucune maladie. C'est là, évidemment, la raison pour laquelle les critiques des années '30 ne sont pas arrivés à mettre un diagnostic clinique.

Un autre phénomène illustré par Lovinescu, qui entraîne à son tour la transe et qui prouve la même dépendance du personnage par rapport aux mots est celui d'une contagion en masse. Il y a dans ces romans des épisodes où on ne fait que suivre comment, partant d'un mot « jeté au pur hasard » se crée tout un cordon d'êtres humains qui ne s'occupent qu'à reprendre ce mot. Pris à l'intérieur d'un tel « chaîne de transmission », aveuglés, fascinés, encore une fois dans un abandon de soi, les personnages ne font que « propager » la matière verbale, sur des cercles irradiantes de plus en plus larges. Circulant dans la nature selon un principe similaire à celui des ondes (électriques ou magnétiques), le mot pénètre d'une manière uniforme tout un espace. Dans le phénomène de cette circulation, les êtres humains ne représentent plus des consciences, mais seulement des corps qui se laissent traversés, comme toute autre surface matérielle (l'air, l'eau des océans). Ils se prouvent capables d'entretenir cette « transmission » par leur capacité même de se laisser « contaminer » en masse. On peut donc observer comme une communauté fait à un moment donné une fixation momentanée pour le même mot: en prouvant leur esprit grégaire, toutes ces personnes se laissent conduites comme une seule personne par les forces hypnotisantes du discours. Comme une maladie contagieuse, la circulation du stéréotype prend ainsi l'aspect d'une « contagion mentale ». Gustave le Bon décrivait un phénomène similaire en 1895, dans son étude de sociologie consacré à la psychologie de la foule qui l'a rendu célèbre.

Les interactions avec les mots sont aussi la cause des changements inexplicables et brusques d'opinion que souffrent les personnages de Lovinescu, comme aussi du fait que ces personnages assument des postures corporelles et verbales qui sont entièrement non-conformes avec leurs données de tempérament; elles expliquent également la gesticulation théâtrale qui se trouve elle aussi décallée par rapport aux circonstances comme par rapport aux caractères de ceux qui évoluent sur la scène. Le mouvement du personnage lovinescien, son déplacement d'un endroit à l'autre ne trahit pas une autre source. Dans une scène de *Bălăuca*, les verbes de mouvement

contenus dans les proverbes de Creangă induisent à Creangă et à Eminescu un état de turbulence, une sorte d'humeur vagabonde; les deux bougent d'un endroit à un autre à l'intérieur de la maison, sans aucun sens. Ce n'est que le mouvement dans le proverbe qui devient mouvent dans le réel. Ailleurs, Eminescu part à Iassy, conséquence à une réplique que lui donne Mite (*Demain tu t'en vas à Iassy!*) pour comprendre à peine quand il est arrivé à la destination qu'il avait bougé sous la suggestion d'un ordre verbal. Bizu part de Bucarest à Fălticeni suite à une réplique de Diane (*Ne t'en vas pas encore!*) et rentre de Fălticeni à Bucarest, effet d'une réplique de Lică Scumpu. Plusieurs autres épisodes narratifs se construisent autour de ce genre de déplacements des personnages d'un endroit à un autre (déplacement dont il n'a évidemment pas la moindre idée à quel but il fait), en suivant en effet non pas l'« action » du personnage, mais l'« action » du mot, par rapport à laquelle l'action du personnage n'en est que l'effet.

Dans un monde où les mots qu'ils utilisent ne leur appartiennent pas, ne se laissent ni choisis ni compris, ce qui fait impossible la communication, les personnages de Lovinescu ne parlent plus les uns avec les autres, mais en supportant l'impacte des mots et se laissant « actionnés », ils se prennent aussi, souvent, le temps d'une courte réflexion sur le statut et la nature de la force qui les manipule. Ils parlent du « mot jeté dans la foule », des mots « chargés d'électricité », des mots qui « passent les murs » et qui « traversent les consciences », qui « dissipent sur milles kilomètres la force électrique », des mots qui « traversent les oreilles », qui « une fois déclenchés, font le tour de l'univers ». Ils décrivent leur impacte en appelant les images des corps matériels lourds ou les images de certaines armes. Les mots sont « des écorces d'orange sur lesquelles on glisse », « des pierres qui tombent », « des rochers découpés de leur endroit éternel » « des projectiles jetés sur le poitrine », « des coups de bélier », « un fer rouge », « les mancherrons de la charrue ». Ils produisent des blessures, font sangler, « se font enfoncer dans la conscience active comme une hache dans un arbre », les « transpercent comme un couteau », les « déchirent comme une griffe enfoncée dans un foie mythique ». Ce ne sont que quelques exemples des images à travers lesquelles les personnages essayent de rendre la violence et l'agressivité de l'impacte que fait la matière verbale sur leur psychique. Répétitives, ces expériences s'accumulent, sans que le personnage ait le droit à évoluer. Il n'a que le droit de comprendre son statut de victime et d'éternel manipulé, sans pouvoir s'en sortir et faire son propre chemin et ses propres options. L'ascendant que les mots gagnent sur lui se manifeste donc sous la forme d'une « fatalité ». Se trouvant dans un mouvement permanent dans la nature, mais dans un mouvement aléatoire et imprévisible, le mot « jeté au hasard » que Lovinescu met au centre de sa construction fictive exerce sans peine et sans faute son « pouvoir aveugle », entraînant finalement le personnage dans une « écroulement brutal » et « définitif ». On a donc affaire non pas à une simple présence de *formes* dans le corps des romans de Lovinescu, mais à une présence *active*. Des paroles « venues de l'extérieur » (citations, proverbes, clichés ou, comme Lovinescu le dit à un moment donné, des « mots tout simples ») entrecroisent par simple accident les destinées de certains personnages et les fracturent: leur induisent des états mentaux, leur déforment les caractères, leur imposent les actions. Autrement dit, les mots bloquent l'évolution de ces êtres humains, leur limitant, d'une manière dramatique, les possibilités de connaissance.

Ce que les romans de E. Lovinescu font donc souligner de manière systématique est l'existence d'un dispositif discursif et son déploiement dans l'espace du réel ou *comme* espace du réel. Si on réduit les faits que j'ai fait vite passer en revue, d'une part à une série d'actions, de sentiments, d'états mentaux, de gestes – d'autre part, à une série de discours, de mots, de dispositifs linguistiques, on observera que Lovinescu construit les deux séries en succession; qu'il les déploie comme un rituel. Comme si le réel ne pouvait pas s'instituer en absence d'une pré-détermination livresque. Comme si Lovinescu ne pouvait pas concevoir la réalité que dans un tel diptyque, où elle se trouve doublée par une présence discursive. Evidemment, il ne s'agit pas ici d'un *mimesis* qui laisse de place, de temps en temps, à des discours „littéraires” qui sortent des pages des livres pour influencer, en fonction des affinités ou des circonstances, certains personnages. *Rien* de ce qui existe dans le réel de Lovinescu ne fonctionne pas en respectant la convention réaliste.

L'instauration de la réalité est, en règle générale, précédée par un texte qui la prescrit. Le monde fictif de Lovinescu évolue en son entier sous le signe de certains mots qui l'ont anticipé. Lovinescu fait d'ailleurs explicite cette *ordre inversée* entre le texte et le réel dans un article paru en «Vremea» en 1931 sous le titre *L'expression qui crée des réalités*. Il y revient peu de temps après dans ses *Mémoires*, pour y affirmer que le rapport entre l'expression et la réalité « n'est pas toujours de subséquence, mais souvent un rapport de précédence »; qu' « au lieu de la suivre, comme il est naturel, il arrive souvent que le mot détermine la réalité affective ». Autrement dit, « le chariot court devant les boeufs qui n'arrivent presque pas à le suivre ». Lovinescu avait donc esquissé, en 1931, un mécanisme « à deux temps » d'instauration de la réalité, qu'il allait ensuite illustrer dans ses romans. Le fait qu'il commence à écrire, de manière intensive, ces romans en 1932 n'est probablement pas au tout hasard.

Le terme le plus proche de rapport pour un tel mécanisme est celui des proses bretoniennes de *Nadja* et *L'amour fou*. Dans une étude parue en 2002 (*La fin de l'intériorité*), Laurent Jenny proposait pour l'analyse de ces deux proses d'André Breton un mécanisme „à deux temps” sur modèle photographique. La *dictée automate*, que Breton avait définie dans le premier *Manifeste surréaliste* (1924) se complétait dans le deuxième *Manifeste* (1930) avec le *hasard objectif*. La recherche d'une réalité profonde amenait les surréalistes à imaginer une réalité qui, trouvant son origine dans un *discours*, demandait non seulement des circonstances particulières pour passer de l'état de « latence » à celui d' « existence », mais aussi une *durée*. Le dispositif photographique, qui évoque une révélation à deux temps (un temps optique et un temps chimique) en est le support métaphorique idéal. Définit en théorie dans les deux *Manifestes*, ce mécanisme « à deux temps » sur modèle photographique n'arrive pas à être illustré par Breton que dans ses deux proses, fait curieux, car à ce moment-là (tardif), Breton avait abandonné la pratique de la dictée automate. Symétriquement l'une à l'autre, les narrations de *Nadja* et de *L'amour fou* se construisent comme des chroniques des « rencontres annoncées ». Breton part du réel, pour retrouver dans le passé des discours anticipant l'événement, des „textes” qui l'annoncent jusqu'aux détails les plus insignifiants. La narration bretonienne prend de cette façon l'aspect d'une série de coïncidences qui récrivent dans une manière répétitive la relation entre le réel et le texte qui l'a précédée. Comme dans les romans de Lovinescu, les vécus des êtres humains ne sont, dans les textes de Breton, que des effets, des conséquences directes d'un texte préexistant.

J'ai proposé dans la thèse l'analyse comparative de quelques épisodes de *L'amour fou* et de *Mite et Bălăuca* (entre autres l'épisode bizarre du « baiser » de *Mite*, où l'on voit Eminescu et Mite, amoureux l'un de l'autre, se sentant abusés, humiliés, contraints pendant l'exécution de leur geste intime, qui se prouve n'être qu'une transcription dans le réel - une *écriture vitale* avec les concepts de Breton – des vers du chant V de *l'Enfer* de Dante). Mon intérêt dans cette question ne vise évidemment pas à établir une filiation entre Lovinescu et le mouvement surréaliste, mais la simple mise en correspondance de deux proses qui se construisent selon un mécanisme semblable, décrivant un réel qui est précédé par une prescription discursive, en relation avec cette prescription. La construction narrative se prouve être ressemblante à un point surprenant dans les deux cas. On suit, d'une part, les « textes », reproduits *in-extenso* – de l'autre part, on voit des personnages qui actionnent sans avoir le contrôle de leur conscience, s'avançant contre leurs désirs et contre leur „naturel”. Les modalités narratives impliquées par les deux prosateurs sont elles aussi presque les mêmes (Lovinescu appelle, par exemple, comme Breton, à un procédé explicatif - introduit une voix d'*en off* qui fasse explicite la prédétermination livresque). En même temps, fait aucunement négligeable, la ressemblance des deux proses qui illustrent un mécanisme conçu dans les mêmes termes privilégie la mise en évidence d'une analogie au niveau de la structure d'ensemble des textes de Lovinescu et de Breton. Ce que pour les proses bretoniennes est du domaine de l'évidence (les épisodes ne font, chacun à son tour, qu'illustrer l'objectivation dans le réel d'une dictée automatique préexistante, la logique de leur succession répétitive est indifférente et extérieure, contraire à la logique narrative – Breton refusant, comme on le sait, la classification comme « romans » de ses deux proses), était, dans le cas de Lovinescu moins évident. On ne peut, sans doute, pas décrire son roman dans son entier comme une suite répétitive d'épisodes autonomes de même type. Tout de

même, instituant, par la répétition d'un principe unique (discours pré-existant – réel qui lui suit), une sorte de rythme, Lovinescu construit lui aussi une structure plutôt lyrique que romanesque.

Tables des matières

Premier chapitre. La réception des romans de E. Lovinescu. Explications pour un échec

I. Le genre du roman. Imprécisions, oscillations et contradictions

dans la classifications des proses de E. Lovinescu

Le cycle eminescien: oeuvre critique	p. 2
Le cycle eminescien: oeuvre de fiction	p. 14
En lisant <i>Bizu</i>	p. 24
L'hypothèse de l'intertextualité. Le jeu libre des formes	p. 30

II. Les dérives d'un projet interprétatif: la psychologie des personnages de Lovinescu

Modèles d'une psychologie abyssale	p. 38
Solutions „exotiques”: prévision, télépathie, hypnose	p. 47

Deuxième chapitre. Figures usées, mémoire littéraire, stéréotypies verbales dans les romans de E. Lovinescu

La <i>suggestion</i> et la possibilité d'une „traversée” du sens	p. 53
La terreur et la violence de la citation	p. 59
L'ordre du proverbe	p. 70
Une „forme simple”	p. 87
Figures d'énonciateurs	p. 92
Les clichées de la <i>parole</i> de Eminescu	p. 102
Le poncif et la genèse du roman. Confessions littéraires	p. 107
L'émotion du cliché	p. 117
Le roman comme tragédie. En marge de <i>Luli</i>	p. 127

Troisième chapitre. Les mots qui font des choses.

Valeurs pragmatiques du langage dans la poétique du roman de E. Lovinescu

Un théâtre de l'action	p. 146
“Le mot jeté dans la foule”	p. 156
Effets verbaux (1). Somnolence, hallucinations, délire	p. 165
Effets verbaux (2). Manipulations	p. 173
Éléments de poétique surréaliste. Le développement “en deux temps” de la réalité	p. 182
Représentations du mot “en action”	p. 204

Les lieux de la mort p. 218

Pour une lecture du roman comme texte difficile p. 224

Bibliographie p. 229

Mots-clé: *poétique du roman, expérience esthétique, suggestion, surréalisme, citation, proverbe, cliché.*