L'universalisation par la littérature (sur la réception de Proust en Roumanie)

Florica CIODARU-COURRIOL

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 (Camil Petrescu, *Madame T.*).

A l'heure des retrouvailles européennes qui, mieux que les créations de l'esprit, pourrait témoigner d'une intégration avant la lettre ? Intégration dans un circuit de valeurs européennes, degré obligatoire dans une démarche de mondialisation dont la culture roumaine est un cas exemplaire à plusieurs titres. La recherche comparatiste se doit de soutenir le projet d'élargissement des familles littéraires en prenant en compte des littératures jusqu'ici laissées dans l'ombre ne serait-ce que par les études de réception, dans un premier temps, qui, disséquant le processus d'universalisation laudative d'un auteur « qui a rayonné » sur les consciences à une certaine époque, pourraient jouir d'un double avantage : « Les études de réception 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, *Préface*, in Risterucci-Rudnicky 1999 : 149).

L'analyse des études critiques et des auteurs ayant vécu dans la première moitié du XX^{e} siècle en Roumanie offre une plate-forme de départ pour déterminer la voie vers laquelle souhaite évoluer la culture nationale et permet ensuite d'en dégager les pistes comparatistes, de mettre en avant quelques concepts fédérateurs – qui sont autant d'éléments d'une intégration culturelle – à l'image du *proustianisme* qui a trouvé dans l'aire roumaine un terreau très fertile.

La culture roumaine est, à première vue, une des rares de l'Europe qui n'ait pas pu imposer un seul romancier universellement (ou européennement) connu – à part Mircea Eliade qui s'est fait un nom d'abord par le biais de son activité scientifique et, bien plus tard, par ses qualités d'auteur de proses fantastiques et/ou de romans modernes. Le classique Liviu Rebreanu, clé de voûte du roman roumain, commence à peine à susciter la curiosité des éditeurs français. Les crêtes visibles de cet iceberg, pour autant qu'elles existent pour le public français sont, paradoxalement, des phénomènes somme toute de mode (l'exemple le plus connu : le Dadaïsme) ou des cas individuels qui ont « percé » dans la conscience littéraire française (occidentale) par un concours de circonstances (P. Istrati, Eugène Ionesco, Virgil Gheorghiu, Horia Vintilă, Emil Cioran ou Mircea

Philologica Jassyensia, An I, Nr. 1-2, 2005, p. 161-174

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

Eliade – des noms que tout Roumain cultivé est fier de rappeler). Pourtant, la littérature roumaine dont il faut, en toute objectivité reconnaître le jeune âge, est riche en auteurs et en expériences. La méconnaissance de la littérature d'un pays francophile et francophone – la Roumanie – est un fait inexplicable pour le Français cultivé et un fait injuste pour tout homme de lettres roumain.

Est-ce la faute d'une trop grande admiration des Roumains pour la culture française dans laquelle ils cherchent des modèles pour se l'approprier, avec le risque que cela suppose ou est-ce la faute d'une certaine tendance autochtone qui considère la création littéraire nationale comme trop roumaine pour atteindre l'esprit français ? Il est indéniable 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, gardés par des frontières géographiques autant que linguistiques, car il est évident que la langue demeure le passeport obligé pour toute reconnaissance culturelle. Le problème a été déjà abordé à plusieurs reprises par la critique roumaine, et le fait même qu'il soit posé révèle – plus qu'un questionnement – un profond besoin d'affirmation sur le plan européen.

Ainsi, les contemporains roumains de Marcel Proust furent-ils, à tort ou à raison – du moment qu'ils faisaient montre d'une écriture novatrice – comparés à et regroupés dans la grande famille de l'écrivain français le plus célèbre au monde.

Par plusieurs aspects que nous avons mis en avant dans une étude plus vaste, Camil Petrescu, dont le roman *Madame T.* dans la traduction française de Jean-Louis Courriol (*Patul lui Procust*, en roumain) est paru aux Editions Jacqueline Chambon, en 1990, s'avère apparenté à la vision proustienne. *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, comme l'avait suggéré H.R. Jauss (1978). « L'histoire de la littérature est un processus 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 Petrescu 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 » (Chevrel 1988 : 147-160). Sans refaire une leçon théorique des « influences », nous nous sommes appliquée, tout au long de notre recherche, à mettre en

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

évidence les segments d'interférence, les tentatives d'approche et de distanciation. En résulte 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 Petrescu voulait faire chemin 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 nous 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... ».

Les spécialistes s'accordent à souligner que le roman du XX^{e} siècle se distingue de la production précédente du genre surtout par la composition ou par la structure (Tadié 1971 : 39 ; Pageaux 1999 : 116), aspect que l'essayiste Camil Petrescu (autant que le romancier !) avait fait remarquer bien avant 1930, l'année de la parution de son premier roman. Avec le second, publié en 1933, il ne fait que récidiver en accentuant le rôle de la structure narrative. En ce sens, l'analyse de *Madame T.* permet de mettre à plat « une technique de l'encastrement » – pour reprendre la formule de Dominique Jullien – à plusieurs niveaux. L'auteur *isole* dans l'économie du roman le récit d'un « après-midi du mois d'août ». Le narrateur – en l'occurrence Fred Vasilescu –, *isolé* lui-même dans cette chambre *coupée* du monde (à côté continue le va-et-vient de la sœur d'Emilie, de sa couturière) *détache* en extrayant du passé l'histoire du malheureux poète : Ladima. A mesure qu'il refait, à partir des lettres, la triste aventure du poète idéaliste amoureux de la médiocre Emilie, le narrateur y *découpe* des tranches qui concernent sa propre aventure avec Madame T., d'une nature différente mais tout aussi désespérée. La technique d'encastrement s'applique parfaitement à l'épisode du bord de la mer : est isolé d'abord le groupe des fêtards, ensuite le personnage de Madame T. est isolé du groupe et enfin, l'auteur isole, en décrivant minutieusement la femme, les détails qui la rendent unique, notamment sa « 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 » (Jullien 1989 : 104).

Ce qui frappe d'emblée dans l'écriture 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

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

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.

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 continuel 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 Camil Petrescu) 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 (1988 : 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.

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 parler du récit de Fred sans mettre en même temps en évidence la plasticité de sa langue prolixe, parsemée

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

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 continuelle 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 sinueuse. 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" ».

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

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

> 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 ».

Dans ce passage, le lecteur est témoin d'une extraction au cours de laquelle Madame T., perdue dans la mêlée générale et anonyme des « plagistes », reprend forme et s'individualise. Elle est doublement singularisée : une fois en tant que personnage de cet épisode – qui ne manque pas de dramatisme –, une seconde fois par rapport au narrateur même qui révèle ici la passion profonde qu'il éprouve pour l'héroïne. Épisode à mettre en regard avec celui où le Narrateur proustien rencontre pour la première fois Albertine, « noyée » au milieu du groupe de ces « jeunes filles en fleurs » qui sont ses camarades, elles-mêmes se détachant d'abord sur le paysage de bord de mer, dans une première découpe, suivie par une seconde, qui met en avant la silhouette d'Albertine.

> « C'était l'heure où dames et messieurs venaient tous les jours faire leur tour de digue […]. Au milieu de tous ces gens dont quelques-uns poursuivaient une pensée, mais en trahissaient alors la mobilité par une saccade de gestes, une divagation de regards, aussi peu harmonieuses que la circonspecte titubation de leurs voisins, les fillettes que j'avais aperçues, avec la maîtrise de geste que donne un parfait assouplissement de son propre corps et un mépris sincère du reste de l'humanité, venaient droit devant elles, sans hésitation ni raideur, exécutant exactement les mouvement qu'elles voulaient, dans une plaine indépendance de chacun de leur membres par rapport aux autres, la plus grande partie de leur corps gardant cette immobilité si remarquable chez les bonnes valseuses ».

Invitée à danser par un des amis et membres de « la bande », l'héroïne de Camil Petrescu (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 ».

Et chez Marcel Proust, le Narrateur « isole » à l'intérieur du groupe des « jeunes filles en fleur » celle qui deviendra l'objet de son désir (et la cause de sa jalousie) :

> « Quoique chacune fut d'un type absolument différent des autres, elles avaient toutes de la beauté ; […] je n'avais encore individualisé aucune d'elles.

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

> Sauf une, que son nez droit, sa peau brune mettaient en contraste au milieu des autres comme, dans quelque tableau de la Renaissance, un Roi mage de type arabe, elles ne m'étaient connues, l'une que par une paire d'yeux durs, butés et rieurs ; une autre que par des joues où le rose avait cette tinte cuivrée qui évoque l'idée de géranium… ».

Si le fragment cité met en relief une « langue du désir » on pourra faire remarquer que dans le fragment extrait de *Madame T.* il s'agit bien de 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.

> « 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 ».

L'incident, tout en tension, finit 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 auparavant,

> « 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 ».

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

Le passage illustre parfaitement ce qui 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 (qui s'auto-découvre devant la photo du poète disparu). On peut y voir – avec Ph. Hamon (1981 : 250) – une délégation de fonctionnalité narrative : le personnage délégué, en l'occurrence Fred, a toutes les compétences exigées par l'auteur à réaliser l'organisation du récit. 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 plans 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 passage 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 sornettes ! On était à la Saint-Dumitru que j'étais pas encore montée sur scène pour la moindre répétition ».

Une histoire racontée à partir de la lecture de lettres appartenant à un personnage disparu implique un mouvement continu de balancier entre deux plans (au moins !) : celui se rapportant à l'auteur des lettres dont le lecteur prend connaissance en même temps que le narrateur et celui qui se rapporte au narrateur en son rôle de lecteur de ces mêmes lettres et de commentateur à la fois. Le commentaire provoque la scission, la découpe dans l'économie de la matière romanesque et participe ainsi de *la fragmentation*.

Le personnage focalisateur de Madame T. qui est aussi le narrateur du drame dans lequel 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 répercutions, 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

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

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.

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 Camil Petrescu 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*

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

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 calme *et 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… Il l'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* ».

Le commentaire de Fred ponctue les fragments épistolaires par des monologues intérieurs, *parties d'un tout* qui 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… ».

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 étalait 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... ».

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

« 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 ».

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

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 (Hamon 1981 : 250 et suivantes).

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. Les nombreuses intrusions dans la narration représentées par les commentaires d'Emilie, par les dialogues ou par la présence concrète de la sœur d'Emilie dans la pièce voisine, suggèrent un *dysfonctionnement* sur le plan des relations entre les héros de l'histoire, tout comme dans la « chair » du récit dont la linéarité est plus que précaire, soumise aux lois de la discontinuité.

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* écrivant » 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 ».

Dans *A la Recherche du temps perdu*, les deux « je » sont réunis par le Narrateur-actant qui raconte/se raconte et (s')écrit, ce qui explique et réalise le mouvement de navette entre les plans temporels. Au *voir* s'ajoute, autant chez Proust que chez Camil

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

Petrescu, *sentir*, dans le sens de *prendre conscience* – dans une attitude de lucidité foncière – surtout de son *moi* transformé, acte que l'on peut convertir en une cassure (ce qui nous maintient toujours dans la sphère du *fragment*).

On peut ajouter au caractère fragmentaire de l'œuvre camil-petrescienne – dans une suite de mises en parallèle avec l'œuvre proustienne (qui, elle, a l'avantage d'être plus connue du public francophone que l'œuvre de l'auteur roumain que nous analysons ici) – la structure de ses deux premiers romans (*Dernière nuit d'amour, première nuit de guerre* et *Madame T.*), où le jeu du découpage transparaît dans les titres même : scission évidente de la « dernière nuit d'amour » en opposition avec la « première nuit de guerre », découpe métaphorique suggérée par la signification morale du mythologique Procuste qui procédait à des « coupes » bien plus réelles ! Mais aussi mise ensemble de trois parties distinctes, de longueur inégale, à savoir : les lettres de Madame T. écrites pour l'auteur du roman (une trentaine de pages), le (long) manuscrit de Fred Vasilescu, intitulé *Par un après-midi du mois d'août* et en fin, l'épilogue de l'auteur. Certains critiques roumains trouvaient l'ajout des lettres de Madame T. superflu. C'était ne pas juger l'ensemble par l'unificatrice vision fragmentaire.

Un dernier aspect commun à l'écrivain français et à l'écrivain roumain serait décelable au niveau de l'ancrage de l'œuvre dans l'histoire littéraire, plus exactement dans la perspective d'une « lecture » des devanciers. Plusieurs études consacré à la création proustienne ont démontré le rôle majeur que les auteurs lus par Proust ont joué dans la refonte des « emprunts » ou des « influences » au cours de l'élaboration d'*A la recherche du temps perdu*. Ils peuvent être considérés comme autant de fragments ou de « pépites » qui brillent à travers une réévaluation et une création originale. Luc Fraisse a saisi fort judicieusement l'idée de « fragment expérimental » à partir de l'aspect particulier de la narration du *Temps perdu*, mais en égale mesure de 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 » (Fraisse 1988 : 367).

Camil a non seulement lu, mais aussi interprété l'œuvre de Marcel Proust d'une manière magistrale, en devançant la critique française de quelques décennies, lecture attentive et pertinente exposée sous forme de conférence publique d'abord et sous forme d'étude ensuite, dans le volume *Thèses et antithèses* (1934). L'idée maîtresse de la « rupture » que représente la création proustienne et conséquemment son originalité, réside – dans la conception de l'auteur roumain – dans l'inadéquation de la littérature précédant le « moment Proust » avec la science et la philosophie ; la « nouvelle structure » étant liée intimement à la philosophie moderne, celle-là même qui a tenté de « donner une solution au métaphysique » et l'écrivain roumain 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 ». Les dimensions d'un article ne nous permettent pas de nous y attarder, mais *La nouvelle structure et l'œuvre de Marcel Proust*, devenu le manifeste littéraire de toute une génération mérite le détour ! (cf. la revue *Etudes proustiennes*, sous la direction de Bernard Brun).

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

Cette courte analyse du texte de Camil Petrescu avec des moyens empruntés à l'exégèse proustienne permet de faire ressortir la parenté entre deux auteurs situés dans des aires éloignées, selon le principe qui suggère qu'à matière semblable soient nécessaires des outils identiques. La substance romanesque de Camil Petrescu déborde ces cadres, car l'auteur roumain, sûr de ses intuitions et de ses moyens, s'est lancé sur des voies personnelles, originales. Son œuvre 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 innovant. Le modèle admiré lui sert plus d'alibi ou de jurisprudence. D'ailleurs, par sa formation philosophique de phénoménologue et comme auteur d'une doctrine philosophique personnelle (*Le Substantialisme*), Camil Petrescu peut fort bien retrouver la familles des « sartriens », tout comme il peut être pris en compte dans une évaluation plus large : celle des « auteurs de la conscience malheureuse » dont Philippe Chardin est l'heureux concepteur ! Le succès que l'unique roman signé par l'écrivain roumain a connu en France (*Madame T*. a été réédité dans la collection « de poche » qui est signe de bel accueil par le public des lecteurs) renforce et souligne la pertinence de l'intérêt que suscite cet auteur.

Notre propos voudrait surtout permettre à des chercheurs francophones d'élargir leur prise en considération de la réception de Proust à l'étranger ce qui permettrait, en dernière instance une réévaluation des cultures nationales « mineures ». Si la langue reste un obstacle à leur intégration au trésor des œuvres universelles – malgré l'effort des traducteurs ! –, une connaissance de leurs auteurs serait possible, pensons-nous, par le biais des prises en compte comparatistes. Il s'agit d'un accueil au sein de la culture occidentale dont Jean Starobinski soulignait à merveille l'importance, dans sa préface à l'*Esthétique de la réception* de Hans Robert Jauss (1978 : 11) : « 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

Chevrel, Yves, *Champs des études comparatistes de réception. Etat des recherches* in *Oeuvres et critiques*, XI, 2, 1988.

Fraisse, Luc, *Le processus de la création chez M.P. Le fragment expérimental*, Editions José Corti, 1988.

Hamon, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Editions Hachette, 1981.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de J. Starobinski, Paris, Editions Gallimard, 1978.

Jullien, Dominique, *Proust et ses modèles*, Éditions José Corti, 1989.

Pageaux, D.-H., *Naissances du roman*, Paris, Editions Klincksieck, coll. « Etudes », 1999.

Petrescu, Camil, *Madame T*., Editions Jacqueline Chambon, 1990.

Petrescu, Camil, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Cultura Națională, 1934.

Petrescu, Camil, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, *Opere*, vol. I, II, Bucureşti, Editura Minerva, 1979.

Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu*, vol. I, Paris, Editions Gallimard, La Pléiade, 1954.

Risterucci-Rudnicky, D., l'*Anatomie d'un transfert*, préface de Yves Chevrel, Paris/Berlin, Editions scientifiques européennes, 1999.

Tadié, Jean-Yves, *Proust et le roman*, Paris, Editions Gallimard, 1971.

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)

Florica CIODARU-COURRIOL

Literatura ca vector de universalizare (cu aplicație la receptarea lui Proust în România)

Analiza următoare face parte dintr-un studiu mai amplu care a stat la baza unei teze de doctorat despre *modelul proustian şi romanul românesc modern* şi propune ca prin abordarea comparatistă valorile culturilor naționale să poată pătrunde în conştiința occidentală (europeană mai întâi) şi, poate, în patrimoniul cultural mondial. Dacă scriitorul român cel mai apropiat de marcel proust – camil petrescu – a fost deja centrul de interes al majorității criticilor români, şi „proustianismul" lui este un fapt generalmente recunoscut (sau oricum luat în considerație chiar de către cei ce nu i-l recunosc), abordarea lui în aria criticii franceze se face încă aşteptată. Prin intermediul acestei analize, autoarea sugerează exegeților francezi ai lui marcel proust o extindere a analizei de receptare dinspre „partea dunării", unde cel care a scris *în căutarea timpului pierdut* a fost analizat şi apreciat mai devreme decât oriunde în europa. Se ştie că noutatea lui camil petrescu rezidă mai ales în structura inovatoare a operei ; studiul de față îşi propune o abordare în paralel a unui aspect pe care cercetătorii francezi din ultima vreme l-au aplicat operei proustiene : *tehnica fragmentului* (formulată de luc fresse) sau cea a *încastrării* (care-i aparține lui dominique jullien), într-o logică ce speră să demonstreze că un mijloc de abordare identic permite redefinirea unor opere înrudite. Dinamica *decupajului* ori a *sciziunii* poate fi descoperită atât la nivelul mai larg al structurii (narative) de ansamblu, de la titluri (*ultima noapte de dragoste* este *ruptă* de *întâia noapte de război*, iar *patul lui procust* este o metaforă a „tăierii" (organizată de personajul mitologic bine cunoscut), la structura generală (părți distincte, ce ar putea exista independent, sunt unificate prin narațiunea lui fred), şi până la compunerea din fragmente a unor scene reprezentative, ca aceea de la malul mării în care se realizează mai întâi un *decupaj* al cercului în care evoluează doamna t., urmat de o *extracție* a protagonistei din acesta şi, în fine, o focalizare pe figura eroinei, pe un detaliu revelator : gura, cu forma ei singulară de romb şi ochii aproape violeți. Delimitând şi apoi extrăgând, autorul tinde să ridice la rang de unicitate „obiectul" admirației pentru a şi-l apropia. Camil petrescu se află aici într-o relație de analogie evidentă cu modelul său francez care uzitează programatic de tehnica focalizării prin intermediul decupării (de exemplu, episodul apariției albertinei pe plaja de la balbec, unde grupul „fetelor în floare" se distinge de mulțimea turiştilor dizgrațioşi şi anonimi, iar în interiorul aceluiaşi grup, eroina este *izolată*, printr-o minuțioasă descriere, „nasul drept, piele brună" face ca albertine să apară în contrast cu restul grupului), subliniind astfel opoziția detaliu – ansamblu şi raporturile ce o guvernează. Studiul de față se vrea incitant în primul rând pentru publicul francez care începe să descopere o operă de o prodigioasă vitalitate şi un autor (român) care va fi citit încă peste multe generații – privilegiu caracteristic marilor scriitori. Infinitatea interpretărilor suscitată de creația celor doi autori îi conferă calitatea de „operă deschisă" – semn de nemurire şi de incontestabilă valoare.

Université Lyon 2-Lumière
France

BDD-A728 © 2005 Institutul de Filologie Română „A. Philippide"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 00:56:18 UTC)