Corin Braga
Maître de conférences
Faculté des Lettres, Université Babeş-Bolyai

Synergies *Roumanie* n° 2 - 2007 pp. 19-31

Résumé : *Urmuz est considéré par les historiens contemporains de la littérature comme le précurseur de l'Avant-garde roumaine. Dans l'article, l'auteur essaye de faire une psychocritique de la littérature d'Urmuz, de cerner les mécanismes psychanalytiques qui pourraient expliquer la paralogique de ses récits.*

Abstract : *Urmuz is considered by the contemporary literature historians as the forerunner of the Romanian avant-garde. In this article, the author intends to realize a psycho critique of Urmuz' literature and to explain the psychoanalytic mechanisms of his writings.*

Mots-clés : *avant-garde, imaginaire littéraire, Urmuz*

Demetru Demetrescu-Buzau (1883-1923), alias Urmuz, est considéré par les historiens contemporains de la littérature comme le précurseur de l'Avant-garde roumaine, de même que Jarry l'a été pour celle française. S'étant suicidé en 1923, ce modeste juge de province littéraire à ses temps perdus, a écrit peu et publié encore moins. Son « œuvre » se réduit à moins d'une centaine de pages, comprenant quelques contes absurdes et fabliaux farfelus, *L'entonnoir et Stamate*, *Ismaël et Tournavite*, *Algazy & Grummer*, *Emil Gayk*, *Le départ pour l'étranger*, *Cotadi et Dragomir*, *La Fuchsiade*. Cependant, malgré les dimensions minuscules, ses « pages bizarres » sont d'une fraîcheur innovatrice et d'une force redoutable. Par leur imagination inquiétante, elles préparent la littérature de l'absurde et la décomposition moderne de l'humain que les avant-gardistes roumains ultérieurs n'ont pas manqué d'apprécier. Dans ce travail, je vais essayer de faire une psychocritique de la littérature d'Urmuz, de cerner les mécanismes psychanalytiques qui pourraient expliquer la paralogique de ses récits.

En général, la critique tend à encadrer les écrits d'Urmuz dans la catégorie de l'absurde. Les images de sa prose ont l'air d'une mosaïque déroutante et

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

dépourvue de sens. Dans son cas, il semble que tous les indicateurs de lecture mènent à un néant de signification. La logique interne de ses contes a été réduite à une recette de type Dada, élaborée sur l'agencement aléatoire des thèmes et des figures. Les critiques roumains de l'entre-deux-guerres, Perpessicius[1], George Calinescu[2], Pompiliu Constansinescu[3], Tudor Vianu sont ainsi rentrés dans une impasse de l'interprétation et ont proclamé l'absurde comme le noyau irréductible des *Pages bizarres,* au-delà duquel la recherche d'un principe d'ordre serait vaine. Or il est évident que l'absurde est une hypothèse critique qui renferme tout, sans rien expliquer.

Ce qu'on constate au premier abord est que la « volonté du paradoxe » est la seule attitude qu'Urmuz a soutenue constamment. Caricaturiste acharné de tous les types humains et stéréotypes moraux, professionnels, sociaux et littéraires, Urmuz a évité, pourtant, de se lancer dans la parodie ultime, celle de sa propre fiction parodique. Comme un « *magister ludi* » authentique, il a maintenu le ton sobre jusqu'à la fin du jeu[4]. On aurait pu s'attendre que l'écrivain fasse, au moins de temps en temps, de derrière les lignes, un clin d'œil complice au lecteur. Rien n'y est : la farce s'étend sur le monde entier, y compris sur les textes des autres, mais jamais sur son propre texte. Ce qui manque c'est la farce de la farce, celle qui pourrait déconstruire l'échafaudage absurde et nous indiquer que tout est un jeu innocent et aléatoire.

Cette ténacité du procédé d'insolitation est révélatrice. La conséquence de l'écrivain avec soi-même indique qu'aucun élément de son univers fictif ne peut être attribué au hasard, ni même à un hasard calculé et programmatique. Dans les *Pages bizarres,* la destruction de la réalité suit une logique ordonnée, la narration est soumise à un *cogito* invisible mais rigoureux. L'erreur de la critique a été de chercher le « fil d'Ariane », le sens dissimulé, au niveau du texte, dans le plan de la fiction, ce qui n'a pu mettre en relief qu'une « recette » de type Dada. Mais le *cogito* se cache ailleurs, dans le sous-sol de la fiction, refoulé dans ce qu'on pouvait nommer l'inconscient de l'œuvre. Les critiques ont insisté surtout sur le manque de logique de l'écriture d'Urmuz, en omettant que ce manque de logique a sa propre dialectique.

Vu d'un œil plus attentif, le monde d'Urmuz cesse d'être une mosaïque déraisonnable. Il semble plutôt un miroir déformé, qui fonctionne selon des lois précises de distorsion. Le monde urmuzien est une image anamorphotique, bâtie sur l'inversion systématique, point par point, du monde réel. Son principe est paralogique[5], l'apparence paranoïaque des textes étant le résultat du renversement systématique des *topoï* de la pensée habituelle. Trouver le *cogito* de cet univers imaginaire se réduit à établir l'angle de réfraction sous lequel la réalité est introduite dans l'œuvre.

Ainsi que, si l'univers fictif évoque une conscience en décomposition, le monde réel joue le rôle d'un inconscient (de l'œuvre) tout à fait cohérent. Les bizarreries d'Urmuz sont plus que le résultat d'un jeu gratuit. Véritables anamorphoses, elles respectent la syntaxe des choses réelles. Le point de passage où se produit la déformation des éléments de l'univers réel se trouve *en-dessous* l'univers imaginaire. Il reste invisible si on essaye de le cerner en

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

regardant de l'intérieur de l'œuvre. Toutefois sa position peut être approximée à partir de ses résultats littéraires.

Tenant compte de cette situation, une lecture phénoménologique ou thématique des *Pages bizarres* est inefficace, car les objets, les personnages, les comportements et les situations réunis sous le signe du même thème restent incongrus. L'affinité des images n'est pas syntagmatique, mais paradigmatique. Tout comme la limaille de fer, elles sont organisées à la surface du texte par un « aimant sémantique » situé dans le sous-texte. L'explorateur de l'imaginaire urmuzien doit refaire le trajet parcouru par une « histoire » réelle, à partir du moment où celle-ci prend naissance dans « l'inconscient » du laboratoire de création, c'est-à-dire dans le monde normal, jusqu'à son apparition transfigurée dans la « conscience » de l'œuvre, sous la forme d'un conte bizarre.

La scission entre le niveau de la réalité et celui de la fiction est irréductible. Urmuz interdit systématiquement l'accès dans l'œuvre à tout événement ou personnage qui n'a pas subi une purification convenable. Les *Pages bizarres* tendent à un degré zéro de la mimesis. Les centaines de brouillons que Sasa Pana raconte avoir vues, après la mort d'Urmuz, dans un coffre de l'auteur[6], refaisaient à l'infini les mêmes images, modifiant avec une insistance maladive les mêmes textes – environ quarante pages. Cette exigence exagérée envers ses écrits dénonce un besoin compulsif. La déformation programmatique de l'image par rapport à son référent mesure la distance que l'écrivain veut instaurer entre la fiction et la réalité. Urmuz recourt à un refoulement massif du monde réel, en le séparant nettement du monde fictif. Pour lui, le quotidien c'est l'enfer, l'espace souterrain, tératologique, angoissant. Les miroirs déformés, de foire, des *Pages bizarres,* reflètent, d'une façon cauchemardesque il est vrai, mais toutefois féerique, les figures des gens du monde réel.

Malgré l'image grotesque et ridicule que ces miroirs offrent, ils construisent quand même un univers catoptrique, situé de l'autre côté du réel. C'est vrai, cet univers parallèle n'est pas « un azur purifié », comme dit le poète hermétique Ion Barbu, mais plutôt un *panopticon* terrifiant. Et néanmoins il réussit à accomplir, par le processus même de la réflexion, une fonction cathartique. Même si le processus de purification n'est pas une idéalisation mais une caricature, le monde reflété dans le miroir perd, en rapport avec le monde quotidien, son poids matériel, sa turpitude. En écrivant, Urmuz construit un univers compensateur, où il peut, en corrigeant « les imperfections du démiurge », remodeler les hommes selon sa propre vision, tels qu'ils « aurait dû être et auraient pu être ».

Du peu de données biographiques qui existent sur Urmuz nous apprenons que l'écrivain, tout comme Kafka, a été accablé par l'*imago* du père[7]. Pour lui, le monde quotidien était l'univers du père, et les sommations sociales répétaient les principes du sur-moi incarné par le père. Vraisemblablement, c'est pour se libérer de ces pressions qu'Urmuz a choisi l'évasion dans l'art. Le fils a laissé au père le monde réel et s'est réfugié dans celui de la fiction.

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

En écrivant, Urmuz refuse le principe de réalité et s'installe dans celui du plaisir fantasmatique. Pour lui, l'œuvre se charge du rôle de la conscience (littéraire), alors que la réalité est rejetée au sous-sol de l'inconscient (littéraire). Dem. Demetrescu-Buzau se métamorphose en Urmuz, l'homme abandonne son nom et son identité sociale pour un pseudonyme et une identité auctoriale. La logique angoissée du quotidien est mise en opposition avec la conséquence paralogique libératrice des *Pages bizarres*. Les figures qui peuplaient le milieu de Demetrescu-Buzau, modestes fonctionnaires de tribunal, sont exorcisées par les figures condensées de Grummer, Algazy, Ismael, Turnavit, Dragomir. Les gens réels, en apparence invisibles, mais impossible à éviter, égoïstes et agressifs, hypocrites et immoraux, sont transformés en poupées amusantes et inoffensives, qu'on peut déglinguer, punir, approprier. L'acte de l'écriture devient une *anabasis* par laquelle Urmuz brise la sphère de l'enfer quotidien et se dirige vers un air enfin respirable. En traversant le miroir, l'écrivain perce au pays des merveilles. L'univers des *Pages bizarres* est, tout comme les contes fourbes de Lewis Carroll, une région féerique bâtie sur une anxiété liminale.

Trouver le *cogito* de ces textes suppose donc suivre les trajets compliqués par lesquels le monde réel est transposé dans l'œuvre. En tenant compte de la distance bien calculée entre la réalité et la fiction, on peut affirmer qu'Urmuz a élaboré une série cohérente de procédés de transfiguration, renvoyant aux mécanismes de censure que la conscience applique au rêve[8] (à la différence près que, dans le cas de l'écrivain roumain, la réalité correspond au matériel refoulé et la fiction aux pensées acceptées dans la conscience).

Le plus simple procédé qu'une psychanalyse de la poétique d'Urmuz met en évidence est la déformation primitive des sens des objets transposés de l'univers réel dans le monde fictif. « La traversée du miroir » coïncide avec une déviation des processus sémiologiques. En élaborant ses images, Urmuz modifie l'algorithme de la production du sens. Simplifiant, on peut apprécier que sa méthode est *la lecture littérale des signifiants* et *la lecture au propre des sens figurés*. De ce point de vue, les *Pages bizarres* renvoient à un phénomène linguistique primitif, qui déroute par sa simplicité même. Elles sont écrites comme si l'écrivain avait perdu la capacité de distinguer le signifiant du signifié, par une amnésie sémiotique délibérée. Évidemment, ce primitivisme, de même que celui des artistes du début du XX^{e} siècle, n'est pas ingénu, il tient d'un certain raffinement porté jusqu'à la perversion ou à la névrose.

Dans l'œuvre d'Urmuz, l'arbitraire du signe linguistique, qui caractérise la relation entre le signifiant et le signifié, est déjà ébranlé à son niveau élémentaire, phonétique et graphique. En se concentrant sur les caractéristiques mêmes des signifiants, des mots et des noms, Urmuz procède à un travail de synesthésie compliqué, semblable à celui par lequel Rimbaud déduisait l'anatomie sensorielle des *Voyelles*. La disposition spatiale des mots, la graphie des lettres, l'acuité ou la gravité des sons, la rudesse ou la musique des syllabes sont écoutées attentivement par l'écrivain. Urmuz laisse l'énergie interne des signes refluer dans les veines de son inconscient, pour lui provoquer des irisations et des scintillements, qu'il s'empresse de surprendre sur la rétine de l'imagination. La fantaisie urmuzienne fonctionne comme une « chambre à boules », qui

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

permet aux scientifiques de découvrir les radiations cosmiques d'après les traces qu'elles laissent dans le nuage de vapeurs. Les portraits des personnages ne sont que les images développées de ces trajets synesthésiques imprévus. En partant des suggestions d'un nom, l'écrivain matérialise et assemble les composantes anatomiques de quelques figures plus ou moins arcimboldesques.

Voilà une radiographie possible du personnage Algazy. Urmuz construit le portrait de son protagoniste à partir de son nom, prenant la liberté de ne pas le représenter tel que nous « le connaissons en réalité », mais « d'après les images provoquées par la musicalité spécifique [du nom] – le résultat des impressions sonores qu'elles [les lettres] produisent à l'intérieur de l'oreille ». Au premier contact, le nom « Algazy », assez inhabituel pour la langue roumaine, attire l'attention par la dureté métallique des dernières deux lettres. Sons exotiques pour le roumain, la sifflante *z* et la semi-consonne *y* font allusion à un paysage nordique, froid et humide, créant une impression de rupture, de métal égratigné, de vent qui souffle par les grillages, de bourrasque. En tout cas, la terminaison du nom n'est pas ouverte par une voyelle, mais elle n'est pas non plus fermée par une consonne, ce qui lui confère la modulation d'un murmure souterrain, englouti par une caverne profonde, qui s'efforce de remonter à la surface. En même temps, la valeur semi-vocalique du *y* entre-ouvre un horizon exigu, comme une tache de lumière au bout d'un tunnel. La syllabe *zy* produit la même impression qu'une fenêtre à barreaux par laquelle on regarde de l'intérieur d'une cellule immergée, ou le couvercle d'une bouche d'égout de l'intérieur de laquelle on entrevoit le ciel du crépuscule.

Ainsi on ne s'étonnera pas qu'Algazy soit « composé » d'un « décrottoir clôturé avec du fil de fer barbelé ». Encore ce décrottoir est-il « vissé sous son menton », c'est-à-dire au niveau du cou, l'endroit d'où les sons finaux expirent comme sortant d'une cave, mais aussi le seuil entre le corps et la tête, entre les désirs instinctuels qui montent du plexus et la lucidité transparente du cerveau. Le décrottoir symbolise la censure qui réprime les accès de colère et de violence, les pulsions tyranniques : « enlevé, le décrottoir l'aidait à résoudre tous les problèmes difficiles concernant le nettoyage et la tranquillité de la maison... ».

Cependant la partie initiale du nom *Algazy* a une toute autre tonalité. Après l'éteinte de la sonorité aiguë, violente, de la syllabe *zy*, la tonalité de base donnée par les deux premières syllabes revient, douillette et veloutée, amortissant la sensation de stridence. Les deux *a* créent une luminosité d'après-midi oriental, dont l'azur est adouci par la sonorité laiteuse, de nuage duveteux, de la consonne *l*. En déclenchant une réminiscence linguistique, celle de l'article arabe *al*, le deux premières lettres matérialisent l'image d'un turc balkanique, goguenard et pittoresque, un Nasdine Hodgea aperçu à travers le brouillard d'un passé désuet, oublié.

En transposant ces suggestions dans le caractère du personnage, Algazy sera un individu cocasse et ironique, mais en même temps âgé et décrépi. La suggestion de vieillesse est soutenue par la musique solaire de la voyelle *a*, qui suggère un rayon blanc de lumière, ou une longue mèche grisonnée, modulée en longueur

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

par la consonne *l* et « peignée » par la consonne *g*. L'impression latente de mollesse des deux premières syllabes se dépose lentement sur le nom entier, comme une barbe épaisse qui glisse doucement sur les barreaux d'un grillage. Finalement, le portrait déduit du nom d'Algazy est le suivant : « Algazy est un bonhomme vieux et sympathique, édenté, radiant, avec une belle barbe ouatée, soigneusement peignée sur un décrottoir vissé sous son menton et clôturé avec du fil de fer barbelé... »

Les noms des personnages d'Urmuz sont comme une musique à programme. Par différentes associations synesthésiques, ils engendrent une sorte de plasma imaginaire, qui peu à peu prend les contours d'un visage humain. D'après Urmuz, le rôle de l'écrivain est d'assumer l'effort démiurgique de corriger les bavures de Dieu, qui « se préoccupe peu de ce que les objets de la création […] correspondent, par leur forme et dynamisme, au nom qui leur fut assigné ». Dans son univers « secondaire », fictionnel, l'écrivain est le maître absolu du Logos créateur. La méthode de lecture directe des noms, c'est-à-dire des signifiants, permet au créateur de transposer en images, tel un sismographe hypersensible, chaque inflexion sensorielle ou intuitive du Mot.

Les critiques ont observé que les *Pages bizarres* parodient les physiologies littéraires à la mode pendant la seconde moitié du XIX[e] siècle[9]. Toutefois, la distorsion parodique ne s'applique pas au genre littéraire lui-même, pour le déconstruire ou le détruire, mais aux « types » pris pour personnages. La démarche d'Urmuz reste celle d'un physiologue, qui observe les traits physiques, moraux et comportementaux des types humains. La différence est que ces traits sont recomposés et recombinés d'une manière caricaturale, dans des portraits « cubistes ». L'analyse n'est pas centrée sur des typologies réelles ou réalistes, le proxénète, l'usurier, le musicien, le militaire, le délateur etc., mais sur leurs images burlesques, Ismael, Algazy, Fuchs, Gayk, Turnavitu, nées après la « traversée du miroir ». Par une telle sublimation, les types réalistes respectifs sont réduits à des figures arcimboldesques, tels qu'ils « auraient dû être ».

Il faut souligner encore une fois que la sublimation à laquelle Urmuz soumet le monde réel, bien que cathartique comme processus, donne naissance à une dystopie. L'écrivain impose à l'humanité une dialyse qui isole ses composantes les plus misérables et promiscues. Dans les portraits de ses personnages, Urmuz ne retient que les traits grotesques et bestiaux, qui tendent au zoomorphisme et, à la limite, à la réification. D'ici l'aspect mécanomorphe de ses figures, leur anatomie absurde, où les traits de caractère et les caractéristiques psychologiques se matérialisent en organes et en éléments physiques.

L'interprétation littérale du signifiant des noms, à travers des analogies synesthésiques, est un premier processus créateur, qui permet à l'auteur de dégager les noyaux caractériels de ses personnages. Pour pouvoir conférer vie, gestes, mouvements, comportements, tics, à ces personnages, Urmuz fait ensuite appel à un second procédé sémiotique : l'interprétation littérale des métaphores qui pourraient décrire ces gestes et attitudes. L'écrivain choque ses lecteurs par une *lectio ad litteram,* par une lexicalisation des tropes dans

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

des cas où, habituellement, la langue exige une lecture figurée. On peut mettre en évidence la différence spécifique d'Urmuz en comparant son usage des métaphores avec celui d'autres écrivains de la même époque. Prenons par exemple le poète romantique Mihai Eminescu, qui traite les patriotes vantards comme des « piliers d'estaminet ». Le sens métaphorique péjoratif est évident. En revanche, on est en droit de penser qu'Urmuz, s'il s'était proposé de réécrire le poème d'Eminescu comme un fabliau bizarre, aurait probablement imaginé un personnage fusiforme, sculpté et paré de feuilles factices, en bois verni, soutenant sur la tête le plafond d'un bistro.

Il l'a fait d'ailleurs, en lisant littéralement une métaphore analogue : « Longtemps, Tournavite ne fut qu'un simple ventilateur dans divers cafés poisseux, levantins, rue Covaci et Gabroveni. Ne pouvant plus supporter les mauvaises odeurs qu'il était obligé d'y respirer, Tournavite fit de la politique : il réussit ainsi à être nommé ventilateur d'État à la cuisine du poste de pompiers de Radu-Vodă ». Le glissement brusque de la métaphore en catachrèse a dérouté même les critiques, qui ont dit que « le deuxième terme [de la comparaison], aberrant, contient une absurdité ». Le scandale du non-sens naît du fait que les deux termes de la métaphore (le délateur et le ventilateur) ne sont plus en rapport d'homologie, mais de substitution.

Le monde d'Urmuz est un monde plat, de bandes dessinées, dont la profondeur tridimensionnelle (du symbolisé) a été écrasée sous la surface bidimensionnelle (du symbolisant). Mais, si nous nous hasardons à reconstruire la profondeur du miroir, derrière le monde fictif de la surface de l'œuvre resurgit le monde réel sous-jacent[10]. Ce qui, au premier contact, peut sembler dépourvu de logique ou conduit par une paralogique, à un second regard pourrait être « redressé » (dans le sens où on « redresse » une image anamorphotique) et reconstitué selon les lois d'une logique parfaitement compréhensible. Interprété en delà de la surface de la fiction, du point de vue de la réalité refoulée, Tournavite est un intriguant qui « fait tourner » les cancans, les commérages et les dénonciations, mais finit asphyxié par « les mauvaises odeurs qu'il était obligé d'y respirer ». Retiré de sa mission d'informateur, il prend refuge au Service de sécurité de l'État qui coordonne ce type d'actions.

C'est à ce moment que Tournavite fait la connaissance d'Ismaël, qui l'engage comme « chambellan » à ses « blaireaux ». Ce qui suit est en apparence une histoire innocente et drôle sur l'activité des deux associés dans l'élevage de blaireaux. Mais si nous reconstruisons la profondeur de la catachrèse, nous y percevrons la métaphore originelle, selon laquelle les blaireaux sont des prostituées. En partant d'une telle lecture, le conte absurde (le monde fictif) se défait et dévoile son point de départ (le monde réel). Le fabliau devient lugubre et vénal. La pépinière de blaireaux n'est autre chose qu'une maison à lampadaire rouge. Dans ce « trou » obscur de Dobroudja, Ismaël « élevait » « des blaireaux » spécialement sélectionnés et, « lorsqu'ils atteignaient l'âge de seize ans et avaient les formes à peu près pleines, il les déshonorait tous l'un après l'autre, sans aucun remords, à l'abri du Code pénal ».

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

De Dobroudja, les « blaireaux » sont transportés à Bucarest. Ismaël en choisit un, le plus beau, pour le « promener en zigzag rue de l'Arionoaïa », « attaché au bateau par un câble au chanvre » et, la nuit, « le manger tout cru et vivant, avec du jus de citron ». Pour renforcer sa domination culinaire (à lire virile), Ismaël recourt à un rituel érotique pervers et humiliant : il sollicite Tournavite d'aller à leur rencontre et « de marcher (sans le faire exprès !) sur la queue du blaireau afin de pouvoir lui présenter, par la suite, mille excuses pour sa maladresse ; puis, caresser Ismaël sur sa robe, avec une houppe trempée dans de l'huile de chanvre, en lui souhaitant beaucoup de bonheur et de prospérité ».

Les goûts et les habitudes sexuelles d'Ismaël sont d'ailleurs assez compliqués, puisque le proxénète est composé seulement d'« yeux, favoris et une robe » et l'hiver « son plus grand plaisir est celui de se vêtir d'une robe de gala, faite d'une couverture de lit aux grandes fleurs rougeâtres, et de s'accrocher aux pots de Cocagne de diverses fêtes, avec le but unique d'être offert par les organisateurs comme récompense et d'être partagé par les ouvriers... ».

L'histoire bizarre d'Urmuz suggère même qu'à la base du caractère déviant du personnage se trouve un conflit œdipien, kafkaïen plutôt. On en apprend que la plus grande partie de l'année Ismaël « est conservé en bocal, dans le grenier de la maison de son père chéri, un vieillard sympa au nez passé par la presse et entouré d'une petite palissade en verges. On dit que le père, à cause d'une effusion parentale exagérée, enferme ainsi son fils pour le protéger des piqûres des abeilles ». Cultiver « les blaireaux », pendant les trois mois annuels de sa libération de « la palissade en verges » paternelle, représente une activité compensatrice et un geste de révolte de la part du fils.

Conformément à sa vocation, Tournavite devient rapidement le confident et même l'instrument d'Ismaël. Une fois par an, il prend la « forme d'un bidon », pour que son patron y « déverse » ses ressentiments. Lorsqu'il est « plein de pétrole jusqu'au bord », « le chambellan » entreprend un voyage « aux îles » de Majorque et Minorque, où il accroche « un lézard » (c'est-à-dire une délation) à la poignée de la lieutenance du Port. Pendant un de ces voyages, Tournavite attrape « un rhume effroyable » (maladie professionnelle !) et au retour il infeste tous les « blaireaux ». Jeté à la porte, sans emploi, il se suicide, non pas avant de s'être vengé d'Ismaël, en lui volant et en lui brûlant les « robes » avec son propre « gaz ». Dénoncé, Ismaël « perd la face » (chose grave pour quelqu'un composé seulement d'yeux, de favoris et d'une robe). Il est obligé de quitter les affaires et de se retirer « à l'entrée de la grotte aux blaireaux », où dorénavant il mènera une vie végétative.

Il n'y a donc pas d'« absurdités » dans le monde fictif qui n'aient pas de corrélatif logique dans le monde réel. La relation anamorphotique établie entre le référent quotidien et l'image bizarre constitue la censure même qu'Urmuz impose à la réalité lors de la conversion de celle-ci en fiction. Racontées comme des fabliaux grotesques, les bassesses du monde cessent d'être déplaisantes et deviennent plutôt comiques. L'autonomie ludique de ces figures patibulaires suggère que le but principal de l'art urmuzien n'est pas le pamphlet, c'est-à-dire la lutte avec le mal social et moral, mais la transfiguration, à voir la

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

catharsis symbolique du laid.

Pour élaborer cette poétique anamorphotique, Urmuz recourt, à part les procédés de déformation sémiotique, à des procédés de distorsion sémantique aussi. Sans avoir connu les théories de Freud, Urmuz applique, au niveau de la création imaginaire, les mêmes principes que le père de la psychanalyse identifiait dans la constitution des rêves : la condensation, le transfert, la transformation des idées en images visuelles et l'élaboration secondaire[11].

Urmuz crée les portraits de ses personnages par une *condensation* caricaturale. Par la lecture littérale des sons, des images et des métaphores, il avait réussi à matérialiser les principaux traits caractériels de ses protagonistes. Par la condensation, il combine ces traits dans un portrait figuratif. Grâce à la procédure de sélection et de condensation, les modèles humains de la réalité courante sont transposés, par quelques coups de pinceau très précis, dans le monde fictif. L'anatomie d'Ismaël se réduit à deux yeux, des favoris et une robe. Le musicien Fuchs constate « avec regret que deux des sons dont il était composé sont en train de s'altérer et de dégénérer, à la longue, l'un en une paire de moustaches avec des lunettes, l'autre en parapluie ; tous les deux, de pair avec le seul sol dièse qui lui restait, finirent par lui donner sa forme précise, définitive et allégorique » *(La Fuchsiade)*.

Urmuz invente une autre partie des composantes anatomiques de ses personnages par le *transfert* de l'accent d'un organe tabou à un objet. C'est le cas du décrottoir d'Algazy, ou du bec en bois aromatique et de la « vessie grise, de caoutchouc, montée un peu en dessus des fesses » de son associé Grummer *(Algazy & Grummer)*. Bilieux, Grummer passe la journée avec le bec introduit dans un trou du plancher, à l'exception des moments où il arrive à entraîner les clients dans des discussions diverties. C'est pendant ces bavardages que, brusquement, « quand bon lui semble, il les frappe deux fois avec le bec dans la panse, jusqu'à ce que ceux-ci sortent dans la rue en fuyant, hurlant de douleur ». Cotadi possède à son tour un piano monté au-dessus des fesses, qu'il utilise comme pissoir, pour lui et pour les « clients habituels du magasin » *(Cotadi et Dragomir)*. Quant à Fuchs : « Plus tard, à la puberté – dit-on – chez Fuchs se développèrent des organes sexuels qui n'étaient qu'une jeune et exubérante feuille de vigne » *(La Fuchsiade)*. Le correspondant féminin de la feuille de vigne virile est « l'entonnoir rouillé » qu'un groupe de Driades, Néréides et Tritons font sortir du fond de la mer, tel « un superbe coquillage en nacre », pour distraire le philosophe Stamate de ses chastes méditations intellectuelles *(L'entonnoir et Stamate)*. La tête du même Stamate est représentée par « une bibliothèque en bois de chêne, toujours bien enveloppée en draps mouillés... »

Le troisième processus, la *conversion des idées en images visuelles*, réifie la vie mentale et affective des personnages, transformant leurs pensées en objets familiers et organes anatomiques. Le plus souvent, les liaisons familiales sont symbolisées par des ficelles et des câbles. La famille Stamate vit attachée à un pieu. Quand Stamate prend la décision de quitter sa femme pour se dédier à « l'entonnoir » (« le seul être de sexe féminin muni d'un tuyau de communication

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

qui lui permettait de satisfaire simultanément ses désirs amoureux et les intérêts supérieurs de la science »), il coupe « chaque nuit, aux ciseaux, les ficelles qui l'attachaient au pieu ». Toutefois, quand il apprend que son fils, Bufty, à pris l'habitude de plonger à son tour dans l'entonnoir, comme par un « trambouline conçue exprès à ce bout », Stamate décide, « avec ses dernières forces, de se rattacher tout seul au pieu » *(L'entonnoir et Stamate)*. Dans *Le départ pour l'étranger,* l'Épouse ambitieuse et mesquine, apprenant que son mari est sur le point de s'embarquer pour partir à la recherche d'une « phoque », le ramène à terre en se servant d'une amarre (« le sentiment irrépressible de la paternité »). Ismaël aussi promène son « blaireau » « étroitement attaché au navire avec un câble de chanvre » *(Ismaël et Tournavite)*.

C'est toujours par un processus de conversion du spirituel au matériel que l'acte de lire une poésie prend la forme d'une consommation alimentaire des poèmes. Grummer, à l'insu d'Algazy, mange « tout seul à la dérobée » des restes et des débris de poèmes, jusqu'à ce que son associé l'oblige à vomir toute la littérature ingurgitée *(Algazy & Grummer)*. Le grand monde, l'ailleurs, le monde d'après, le Nirvana, tous ces espaces métaphysiques s'avoisinent, dans le quartier de Stamate, avec « l'épicerie du coin ». Ils sont si concrets que les membres de la famille Stamate y « lancent des boulettes en mie de pain ou des épis de maïs ». Puisque le protagoniste de ce « roman en quatre parties » qu'est *L'entonnoir et Stamate* est un philosophe, le processus de conversion fonctionne à double sens, de l'idée à la matière et inversement. Ainsi, dans la maison de Stamate, « une table sans pieds, au milieu, selon les calculs et les suppositions, supporte un pot qui contient l'essence éternelle de 'la chose en soi', une gousse d'ail, une petite statue qui représente un prêtre (d'Ardeal), une syntaxe et....un pourboire de 20 lei ».

Finalement, Urmuz utilise aussi un procédé qu'on peut considérer comme équivalent au concept psychanalytique d'*élaboration secondaire*. Freud soutient que l'élaboration secondaire « annule l'aspect d'absurdité et d'incohérence du rêve et finit par lui donner l'aspect d'un récit intelligible »[12]. Par ce processus, les données immédiates du rêve sont organisées en un tout à peu près cohérent, quoique assez étrange. Dans le cas des *Pages bizarres,* les objets et les figures saisis du monde réel et anamorphosés dans le monde fictif sont disposés sous la forme d'une narration apparemment absurde. Urmuz substitue à la logique du réel une paralogique fantaisiste. Le poème *Chroniqueurs* offre une belle démonstration de l'incongruité des deux logiques : imitant la structure classique d'une fable, il réussit à la dynamiter point par point. Le résultat est un jeu de mots et de sens qui, précisément, ne fait aucun sens.

Malgré la technique des associations libres, dadaïstes, la prose d'Urmuz ne cesse de fonctionner selon un principe d'élaboration secondaire. Le plus souvent, ce procédé se matérialise par l'introduction d'un *code* linguistique, qui réinvestit chaque mot d'un sens nouveau et introduit une cohérence secondaire, qui parasite et se substitue à la cohérence de l'histoire réelle. Dans *La Fuchsiade*, Urmuz propose comme code de lecture la terminologie musicale, ce qui fait que les péripéties érotiques du protagoniste prennent la forme d'une partition mélodique. Fuchs est obligé de naître « par une des oreilles de sa grand-mère,

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

puisque sa mère n'avait pas d'oreille musicale... ». Il s'inscrit immédiatement aux cours du Conservatoire, où il reste pendant trois années « caché au fond d'un piano ». Quand il va se coucher, « il se ferme avec deux clés musicales » et « s'endort allongé sur les portatifs, bercé par des harmonies angéliques ». Quand il est saisi par le charme mystérieux de la nuit, il commence à « pédaler » au piano, voyageant sur « ce bizarre moyen de locomotion ». Échoué dans une maison de tolérance, il se cache pudiquement dans le piano et n'en sort que les mains, pour jouer magistralement une multitude de concerts, fantaisies, études et sonates. Émerveillée, Vénus elle-même lui tend un « escalier de soie, en forme de portatifs ». Prenant la forme d'un « accord parfait », Fuchs vole en Olympe, « porté par les ailes fortes de son inspiration de compositeur ». En tête à tête avec Vénus, saisi par la timidité, « d'un *sforzando* il pénétra dans le petit trou du lobe de l'oreille droite de la Déesse ». Scandalisés, les dieux le chassent en le bombardant d'une « grêle de dièses et bécarres », d'« une pluie de dissonances et d'accords irrésolus, de cadences évitées, de relations fausses, de trils et surtout de pauses ». « D'autres dieux, plus malveillants, lui jetèrent des tubas, des harpes éoliennes, des lyres et des cymbales et, pour comble de la vengeance, les partitions d'Actéon, Polyeucte et la III^{e} Symphonie d'Enesco ». Excommunié, Fuchs rentre chez lui « en pédalant avec énergie et sans cesse » à son piano et il se perd « à jamais au milieu de la nature grandiose et illimitée ».

Le conte *Emil Gayk* est construit de la même manière. Les tribulations amoureuses du protagoniste avec sa nièce sont narrées dans un code linguistique militaire. Gayk est un individu « bien pointu à ses deux bouts et courbé tel un arc », qui a sur son épaule gauche « une porte arme », cache sous son oreiller une mitrailleuse et est inspiré par « des muses en bottes ». Sa nièce n'hésite pas à lui exiger « la garantie de l'accès à la mer. Comme réponse, Gayk se précipita immédiatement sur elle et la picora plusieurs fois ; ce qu'elle trouva contre tout principe international et, sans avis préalable, elle se considéra en état de guerre, guerre qui les sollicita plus de trois ans et sur un front de presque sept cents kilomètres. » La confrontation finit avec un « échange de prisonniers » et « une paix honteuse ». Les autres contes d'Urmuz portent à leurs portatifs des clés de lecture semblables. *Algazy & Grummer* fait appel au langage des commerçants, *L'entonnoir et Stamate* évoque le jargon des philosophes velléitaires, etc.

À la limite, on pourrait soutenir que les textes de Dem. Demetrescu-Buzău ne sont que des allégories. Mais ce qui sépare les *Pages bizarres* des paraboles proprement dites et des récits à clé sont justement les procédés de forclusion de la réalité et d'isolement du narrateur dans le monde bidimensionnel de la fiction. Urmuz lui-même ne reste pas en dehors de son univers paraphysique (ou pataphysique), il y plonge comme dans un rêve libérateur. Pour nous, les lecteurs qui regardons de l'extérieur, les contes d'Urmuz sont l'expression de l'angoisse d'un fonctionnaire obscur devant une réalité où il ne se retrouve pas et qui le menace ; ce sont des cauchemars. Mais pour l'écrivain, ce sont plutôt des rêves compensateurs, gais et joyeux.

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

Le but des *Pages bizarres* n'est pas de dénoncer les abominations ou les infamies du monde réel, mais plutôt de les estomper et de les transfigurer dans la fiction. La naïveté affichée par le narrateur n'est pas un masque cynique ; elle est plutôt une modalité de régresser à la mentalité ingénue d'un enfant, qui voit les détresses de la vie par le prisme féerique d'un conte. Et si ce conte reçoit parfois des accents terrifiants, cela ne change en rien sa fonction cathartique. Plus les images bizarres évoquent la tératologie, plus elles gagnent une valeur sotériologique personnelle. Par l'intermédiaire de ses personnages, Urmuz essaye de fixer et d'exorciser les mécontentements et les anxiétés les plus pressants : Fuchs représente son autoportrait le plus cruel et le plus franc, où l'écrivain dénonce, d'un éclat de rire sarcastique, l'échec de sa vocation musicale et sa névrose érotique.

Pour clarifier les causes de ce comportement névrotique sublimé en art, nous devrions savoir plus sur la biographie intérieure d'Urmuz. En absence de ces informations intimes, nous pouvons faire seulement des inférences, par l'intermédiaire de ses écrits, sur son inadaptation sociale, sur ses échecs sexuels ou sur son complexe paternel. Mais, jusqu'à atteindre ces causes entrevues à travers l'œuvre, c'est l'œuvre elle-même (ou le rôle spécial qu'Urmuz confère à l'écriture) qui peut être envisagée comme le symptôme des problèmes de l'auteur. Les *Pages bizarres* témoignent, justement en tant que produit esthétique opposé au monde réel, d'un bouleversant clivage intérieur.

Urmuz représente, par rapport à Dem. Demetrescu-Buzau, une personnalité alternative. Incapable de dominer l'univers réel et d'y vivre heureusement, l'écrivain se défend par une dissociation névrotique. Son moi abandonne la réalité traumatisante et s'évade dans une conscience *en miroir*, dans un monde parallèle et paralogique, où il peut assumer des compétences et des responsabilités complètes. En démiurge de ses créatures et de son univers, Urmuz fait dans la littérature ce que Dem. Demetrescu-Buzau ne peut pas accomplir dans le monde physique.

Malheureusement, la fuite par dédoublement ne semble pas avoir résolu son problème. Comme on le sait, le dénouement de sa vie a été le suicide. On pourrait dire toutefois que, d'un point de vue symbolique, celui qui s'est suicidé n'était pas Urmuz, mais Dem. Demetrescu-Buzau.

En français par Anamaria Sabau

Notes

[1] Perpessicius dit des écrits urmuziens : « Ils nous fascinent par leur excès d'absurdité même et ils ne peuvent pas être envisagés autrement que comme un jeu volontaire et amusant d'un tempérament exclusivement satirique ». Perpessicius, *Mențiuni critice* [Observations critiques], tome IV, F. P. L. A. 1938, p. 60.

[2] « Ses compositions sont de simples élucubrations préméditées, dépourvues d'un sens supérieur », écrit Călinescu en *Capricorn,* I, n° 1, décembre 1930, jugement qu'il déploie plus tard dans *Principii de estetică* [Principes d'esthétique] (1939) : « ces compositions ne dépassent pas le statut de simples farces. [...] Urmuz s'enfonce délibérément dans une convention, d'ailleurs désirée,

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)

celle de rester dans l'absurde ; et si convention il y a, il n'y a plus de place pour la création ».

[3] Sur « Urmuz, le promoteur d'un humour bâti sur l'absurde », Pompiliu Constantinescu écrit : « À une lecture plus attentive, les audaces fantaisistes d'Urmuz semblent des plaisanteries terrifiantes ou les jeux fantômatiques d'un esprit aliéné. Dans une grande mesure, l'absurde de ces histoires soutient ces deux impressions. », dans *Vremea*, IV, 162, 25 janvier 1931.

[4] Sur la gravité impeccable avec laquelle Dem. Demetrescu-Buzau racontait des blagues à ses amis, Mihail Cruceanu nous offre plusieurs informations et souvenirs dans « Ratacit într-un targ » [*Egaré dans un bourg*], dans *Luceafărul,* XIV, 47, 18 novembre 1972.

[5] Lucian Boz parle, parmi les premiers, « du retour à une pensée et à une création para-logique », dans *Excelsior*, I, 18, 4 avril 1931. La paralogie urmuzienne est analysée par Matei Calinescu, « Urmuz şi comicul absurdului » [*Urmuz et l'humour de l'absurde*], dans *Eseuri critice* [Essais critiques], Bucarest, EPL, 1967 ; et Nicolae Balota, « Paralogismul ca valoare estetica » [*Le paralogisme en tant que valeur esthétique*], dans *Urmuz,* deuxième édition, Timisoara, éd. Hestia, 1997.

[6] Sasa Pana, « Cateva simple precizari » [*Quelques précisions*], dans Urmuz, *Pagini bizare,* édition coordonnée par Sasa Pana, Bucarest, éd. Minerva, 1970, pp. 87-89.

[7] Dans l'analyse de Nicolae Balota, « pour Urmuz – tout comme pour Franz Kafka – la sphère de la Loi recouvre celle du Père. L'autorité paternelle est un symbole des toutes les autorités. Chez Urmuz, c'est le Père même qui oblige le Fils à servir la Loi. Dans les *Pages bizarres* nous avons plusieurs indices sur la révolte, la subversion du Fils contre la Loi et contre le Père ». *Op. cit.,* p. 109.

[8] La structure onirique des *Pages bizarres* a été observée par Ion Biberi, selon lequel la prose d'Urmuz « participe, tout comme celle de Kafka, au processus onirique, mais en revanche elle n'est plus réductible à une suite d'images. [...] La littérature d'Urmuz semble illustrer l'activité pure, abstraite, incohérente et avec un minimum d'éléments concrets, qui définit certains rêves. ». *Études sur la littérature roumaine contemporaine,* Paris, éd. Corymbe, 1937. D'une « épique onirique » et d'un « langage onirique » chez Urmuz parle Valeriu Cristea, « Urmuz », dans *Luceafărul,* 28, 13 juillet 1968. Nicolae Balota infirme cette interprétation, soutenant qu' « Urmuz est plutôt un hyperconscient qu'un tributaire méthodique de l'inconscient. Il n'y a pas d'écriture automatique dans son processus de création », dans *op. cit.,* p. 173.

[9] Renvoyant aux « Caractères » des moralistes français, Nicolae Balota suggère qu' « Urmuz aurait pu intituler ses pages : *Caractères bizarres*, ses figures appartenant au genre des portraits-destins ». *Op. cit.,* p. 35.

[10] Pour l'interprétation de la majorité des métaphores-catachrèse urmuziennes, voir Ion Pop, « Un precursor : Urmuz » [*Un précurseur : Urmuz*], dans *Avangardismul poetic românesc. Eseuri* [*L'avant-garde poétique roumaine, Essais*], Bucarest, EPL, 1969.

[11] Sigmund Freud, *Opere II, Interpretarea viselor*, traduction, avant-propos à la version roumaine et notes par Leonard Gavriliu, Bucarest, éd. Stiintifica, 1993.

[12] *Ibidem.,* p. 337.

BDD-A2247 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.216.108 (2026-11-17 20:53:19 UTC)