

**BIOGRAPHIES RÉELLES / BIOGRAPHIES FICTIVES.  
QUAND LES ÉCRIVAINS DEVIENNENT  
PERSONNAGES DE ROMAN**

Ce qui fera l'objet de ces pages est l'intégration des biographies d'écrivains dans la fiction : et précisément, comment les écrivains deviennent-ils personnages dans les proses de leurs contemporains. Je vais m'appuyer sur un corpus de textes produits par un cénacle littéraire qui a fonctionné à Bucarest entre 1919 et 1943, autour de l'un des plus importants critiques roumains entre les deux guerres, E. Lovinescu, et qui a engendré une grande quantité de romans et des nouvelles centrées sur l'activité même de la société littéraire.

Un groupe présente au moins deux avantages pour une telle recherche. Premièrement, cette forme de sociabilité littéraire suppose une grande concentration des rapports humains. La diversité de sentiments impliqués et leur intensité explique d'ailleurs le nombre important des fictions qui s'y nourrissent. Deuxièmement, dans le cadre d'une communauté d'écrivains ce qu'on arrive à suivre ce n'est pas seulement ce qui circule entre la biographie et la fiction, mais, également, le trajet inverse, qui fait la biographie fictive réverbérer dans la vie réelle. Dans une société littéraire, les écrivains qui deviennent « personnages » ne restent point innocents au sujet de la production littéraire qu'ils inspirent. Les textes sont en général connus dès l'état de projet, ils peuvent les suivre dans la presse et très souvent ils assistent à leur lecture au cénacle. E. Lovinescu, qui inaugurerait en 1923 un journal du cénacle<sup>1</sup> (il le maintiendra actif jusqu'en 1943, l'année de sa mort), prend l'habitude d'y noter de telles réactions, prises sur le vif. Il n'est pas rare que ces lectures collectives arrivent à changer, d'une manière ou d'une autre, la réalité des « modèles ». En effet, une « poétique » de la mise en fiction de l'écrivain peut s'accompagner dans le cas d'une communauté littéraire d'une véritable « pragmatique » de la fiction biographique.

---

<sup>1</sup> E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, I-VI [*Sburătorul. Agendas littéraires*], éd. de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, notes de Alexandru George, Margareta Feraru et Gabriela Omăt, București, Minerva – Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Institutul de Istorie și Teorie Literară « G. Călinescu », 1993-2003.

*Constitution du corpus*

Il faut dire que la mission de constitution d'un tel corpus n'est pas facile, car l'identification des textes ne tient pas toujours de l'évidence. Les fictions dans lesquelles les écrivains portent leurs noms réels sont assez rares, dans la cadre de ce qu'on pourrait qualifier comme tentatives d'auto-fiction<sup>2</sup>. Dans certains cas, on retrouve des informations directes, dans les confessions des auteurs. Dans d'autres, ce sont des témoignages indirectes qui dévoilent les identités des « personnages » – des textes à caractère privé (correspondances, journaux intimes, etc.), appartenant à des contemporains.

On peut aussi établir la relation avec la personne réelle par l'examen des procès verbaux des séances de lecture au cénacle. Lovinescu note dans *Agende* que Ioana Postelnicu participait depuis quelques semaines à la lecture en groupe du roman *Mili*, sans avoir le moindre soupçon qu'elle se trouvait derrière la protagoniste ; elle se reconnut soudain dans une scène « embarrassante ». Il y a aussi des situations dans lesquelles les romanciers se plaisent à monter de véritables coups de reconnaissance. Le même Lovinescu divulgue la satisfaction qu'il avait éprouvée provoquant la consternation de ses deux modèles féminins. Après avoir dévoilé que Ioana Postelnicu et Hortensia Papadat-Bengescu lui étaient inspiratrices pour ses romans<sup>3</sup>, la première pour le personnage de *Mili*, la deuxième pour le personnage de Diana Serea, Lovinescu inverse les modèles. Il est aussi possible qu'un personnage a le droit à une identification tardive et circonstancielle. Victor Eftimiu affirme seulement en 1943, près de la mort de Lovinescu, qu'il avait eu le critique comme modèle pour Strszky de la trilogie *Omul fără nume* (*L'homme sans nom*), après avoir laissé croire auparavant qu'il avait construit ce personnage comme un *alter-ego*. La « confusion » de Eftimiu est révélatrice et n'est pas valable dans son seul cas : la fictionalisation de la vie d'écrivain concurrence l'autobiographie.

Enfin, il arrive aussi qu'on se dispute sur l'identité de l'écrivain qui inspire la fiction : le romancier vise un modèle, le public du cénacle en reconnaît un autre. Cella Serghi croit avoir construit un de ses personnages à partir de Liviu Rebreanu<sup>4</sup> – tous les autres y reconnaissent Lovinescu, dans la plus caractéristique de ses postures. Il est d'ailleurs certes que, au moins pour le groupe de *Sburătorul*, on peut parler d'une fascination omniprésente pour la figure du patron du cénacle.

---

<sup>2</sup> Mircea Damian, *De-a curmezișul* [À travers], București, Alcalay, 1935; Cella Serghi, *Această dulce povară, tinerețea* [Ce doux fardeau, la jeunesse], București, Porus, 1993; idem, *Cartea Mironei* [Le livre de Mirona], București, Editura pentru Literatură, 1967.

<sup>3</sup> Il s'agit de trois romans du cycle autobiographique *Bizu : Fîru-n patru* [Le brin en quatre], Diana et *Mili*, publiés entre 1934 et 1937.

<sup>4</sup> Cella Serghi, *Cartea Mironei*, pp. 153-173; Une situation pareille chez Cella Delavrancea, *Dintr-un secol de viață* [Pendant un siècle de vie], București, Eminescu, 1987, p. 35.

*Poétique de l'écrivain-personnage*

Je vais examiner la mise en fiction des écrivains par le biais de trois interrogations : Qui ? Pourquoi ? Comment ?

*Qui ?*

Qui est-ce qui atteint le statut de personnage, et dans la fiction de qui? Cella Serghi utilise Camil Petrescu successivement comme inspiration pour trois personnages – pour Alex dans *Pânza de păianjen* (*La toile d'araignée*), pour Cirus Hotaru dans *Gențiene* et pour Ștefan dans *Mirona*. Camil Petrescu est également le modèle pour Vladimir Lascăr dans le roman *Tinerețe* (*Jeunesse*) de Lucia Demetrius. Ce n'est pas un secret que les deux femmes ont aimé passionnément Camil et qu'elles se sont disputées pour lui un certain temps. Sanda Movilă construit le personnage de Ștefan Manu dans *Desfigurații* (*Les Défigurés*) à partir de Felix Aderca. Il s'agit dans leur cas aussi d'un coup de foudre – Aderca a abandonné sa première famille pour se marier avec Sanda Movilă. D'ailleurs il imagine lui aussi, plusieurs fois, des personnages dans lesquelles on peut identifier Sanda Movilă<sup>5</sup>.

Laura Feran du roman *Lunatecii* (*Les Fous*) de Ion Vinea s'appuie sur le modèle de Henriette Yvonne Stahl, avec laquelle le romancier a eu une relation sentimentale durable (quatorze années). D'ailleurs, il commençait le roman la même année qu'il connaissait Henriette Yvonne Stahl au cénacle, en 1930. E. Lovinescu s'inspire également des membres du cénacle pour deux personnages féminins du cycle autobiographique *Bizu*. Il a comme modèles – je l'ai déjà dit – Hortensia Papadat-Bengescu et Ioana Postelnicu. Une fois de plus, il s'agit d'une passion érotique. Ioana Postelnicu lui a répondu dans le même style, en incarnant la figure de Lovinescu dans le personnage de Val Amaru du roman *Bogdana*. Lovinescu a encore servi comme modèle des personnages dans les romans de Victor Eftimiu – *Elfiona* et la trilogie *Omul fără nume*–, dans le roman *Desfigurații* de Sanda Movilă, dans *De-a curmezișul* (*À travers*) de Mircea Damian (où il apparaît à côté de Camil Petrescu, Bebs Delavrancea et Crevedia, avec leurs noms réels) ou dans *Această dulce povară, tinerețea* (*Ce doux fardeau, la jeunesse*) de Cella Serghi. Camil Petrescu est identifié dans Don Camillo dans *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata* (*À Don Juan en éternité lui écrit Bianca Porporata*) de Hortensia Papadat-Bengescu ; Gh. Brăescu est reconnaissable, à côté de Liviu Rebreanu et de Lovinescu, dans un personnage

---

<sup>5</sup> Identification faite par Lovinescu : « Aderca lit deux textes dans lesquels ses „amours” avec Sanda sont à peine voilés dans les épisodes de Félix et de Felicia, sur un ton de parodie et dans une manière agressive de ne rien dire, leur visite à Pitești y est enregistrée en détail » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 13).

épisodique du roman *Cartea Mironei* de Cella Serghi, Bebs Delavrancea inspire Dan Petrașincu pour Popi dans la nouvelle *Omul gol* (*L'homme nu*).

S'ajoutent à cela plusieurs textes plus courts, souvent circonstanciels, quelques uns publiés dans les journaux du temps. D'autres ont été lus au cénacle et ont été perdus aujourd'hui : une parodie de Ion Iovana, *Vitrina Lovinescu* (*La vitrine Lovinescu*), une dramatisation de N. Carandino, dans une structure à « six temps » et dans un registre « piquant », de la soumission (refusée) de la candidature de E. Lovinescu pour une place dans l'Académie<sup>6</sup>, un projet de roman de Camil Petrescu<sup>7</sup>, un fragment de prose signé par Felix Aderca, *Criticul și căprarul* (*Le critique et le chevrier*) qui sera ultérieurement fondu dans le roman *Republica roșie* (*La République rouge*)<sup>8</sup>, un croquis de Gheorghe Brăescu qui évoque la figure de Liviu Rebreanu<sup>9</sup>, ou une nouvelle appartenant au même auteur, qui évoque Ion Barbu<sup>10</sup>, etc.

#### *Pourquoi ?*

On est amené de la sorte à la raison qui justifie une telle pratique. L'énumération des situations laisse déjà transparaître les « lois » qui gouvernent la sélection des personnages. Premièrement, on n'introduit pas dans la fiction un grand nombre d'écrivains. On ne vise jamais les présences périphériques, les anonymes, les derniers-venus. Ce sont seulement quelques figures, toujours les mêmes, les personnalités-phare du groupe, souvent illustrées plusieurs fois dans la création d'un auteur. Deuxièmement, on se rend compte qu'il y a une typologie des relations humaines qui entraînent la mise en fiction. Le plus souvent, l'auteur et son modèle sont liés par une fascination érotique. Autrefois, il s'agit d'affinité élective ou d'amitié : secoué par l'événement tragique de la mort inattendue de Anton Holban, prêt à se jeter aux funérailles dans la tombe de son ami, Horia Bonciu publie un mois plus tard un fragment de roman grotesque qui a Holban

<sup>6</sup> N. Carandino, « Culisele si misterele unei agitate alegeri academice », [Les coulisses et les mystères d'une élection académique agitée], *Încotro?*, II, no. 254, 31 mai 1936). Voir également E. Lovinescu, *Agende IV*, p. 252.

<sup>7</sup> « Les scènes avec les lettres. Les scènes chez Lovinescu. Il annonçait tout le temps qu'il ne l'aime plus » (Camil Petrescu, *Documente literare. Din laboratorul de creație al scriitorului – Documents littéraires. De l'atelier de création de l'écrivain*, București, Minerva, 1979, p. 27).

<sup>8</sup> Mention dans E. Lovinescu, *Agende I*, p. 38.

<sup>9</sup> Le texte n'a pas été publié, sa mention apparaît toujours chez Lovinescu: « Brăescu, un croquis de guerre médiocre et un instantané pris à Capșa dans la question de l'attaque contre Rosenthal : les deux visent Rebreanu (qui avait approuvé l'attentat et avait envoyé sa carte de visite au domicile de Rosenthal), produisent beaucoup d'hilarité ». De la même note on apprend que « Rebreanu était présent à la lecture des textes, le 14 oct. 1923 » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 17).

<sup>10</sup> Notation dans les *Agendas* de Lovinescu : « Brăescu lit une nouvelle avec „Barbu” ; seulement la première partie est acceptable. Le héros est Barbu avec ses poésies tsiganes, qui avaient beaucoup plu à Vladimir Streinu et Davidescu. Des exagérations prisées par quelques uns, moi – avec la crainte de ne pas les voir dégénérer » (E. Lovinescu, *Agende I*, p. 66).

comme personnage<sup>11</sup>. Il y a aussi des cas où il s'agit d'une admiration inconditionnelle, d'un rapport à une figure charismatique. Mais, au-delà les différences, ce qu'il faut surtout souligner, c'est que les relations humains impliquées dans toutes ces situations sont particulièrement fortes et profondément passionnelles.

*Comment ?*

J'arrive enfin à la chose la plus importante : comment se réalise la mise en fiction des biographies réelles. Dans *Bogdana* de Ioana Postelnicu, Lovinescu est évoqué à travers la figure d'une communication à distance. Le roman transcrit de longues conversations au téléphone entre la protagoniste et un homme inconnu, identifié par une attitude et une manière singulière de tenir l'appareil : « assis dans son fauteuil, s'appuyant trop sur le biniou ». Fixe, cette position détermine une qualité irréductible de la voix qui se prouve fascinatrice justement par son équivoque. L'impression d'une forte impersonnalité (la voix est « pulvérisée, sans identité et immatérielle, comme si elle était produite par la membrane de l'appareil ») se compose avec celle d'une intimité physique inacceptable, car le rapprochement exagéré de l'appareil rend trop perceptible pour la sensibilité féminine le souffle et la pulsation masculine.

Une autre situation. Dans *Omul gol* de Dan Petrașincu, Bebs Delavrancea (figurée par Pepi) s'identifie avec la position physique qu'elle occupe sur un divan, dans l'atmosphère d'un cénacle bucarestois : « assise dans le coin le plus protégé du salon, au fond du canapé, les pieds ramassés sous le torse, comme pour une bavarde en famille ». Cette position engage une perception déformée, créant l'impression que le corps se réduirait à la seule tête, énorme, avec des yeux et des oreilles également agrandis<sup>12</sup>. De plus, par sa fixité, cette pose pousse l'observateur à inscrire Pepi dans l'ordre immobile des objets, en tant que « poupée oubliée entre les poussins ». De manière visible, on veut insister sur la dépendance de Pepi par rapport au milieu du cénacle : déplacé dans un autre décor, pendant une excursion dans les montagnes, le personnage qui se remet dans la même position est soudainement perçu comme grotesque et inacceptable. (D'ailleurs, cette sortie lui sera fatale; elle ne survit pas dans le nouveau milieu). Le narrateur souligne le contraste entre la nature, qui lui révèle aussitôt la fragilité de l'héroïne – et le milieu artificiel du cénacle, qui lui protégeait la vie. Le personnage de Crevedia, dans le roman *De-a curmezișul* de Mircea Damian se caractérise lui aussi par une grande rigidité corporelle (« il avait une allure forcée : il faisait des pas rares et

---

<sup>11</sup> E. Lovinescu, *Aqua forte*, București, Editura Contemporană, 1941, p. 237.

<sup>12</sup> C'est exactement la même posture qu'identifie Bebs Delavrancea dans *De-a curmezișul* de Dan Petrașincu : « M-lle Bebs, petite et vivace, les pieds faussés depuis les genoux sous son corps, rien que oreilles et tête » (Dan Petrașincu, *De-a curmezișul*, p. 207). Lovinescu lui fait le même portrait (E. Lovinescu, *Aqua forte*, pp. 343-344).

embourbés, comme un compas » ; « sa tenue rigide et grave qui laissait l'impression qu'il restera cloué sur place »). On apprend immédiatement que cette rigidité n'est rien d'autre qu'une conséquence de sa vocation d'écrivain : « il se croyait, par son métier, si supérieur aux autres mortels, qu'il ne voulait échapper aucune occasion de le prouver. Mais comme il était timide et trop modeste pour exprimer cette conviction – il adoptait cette posture-là, glacée et droite »<sup>13</sup>.

On peut déjà s'apercevoir que ce genre de construction fictive propose, au lieu des personnages grandeur nature, une réduction systématique de la gesticulation jusqu'à l'immobilité et à la réification. Il s'agit en effet de quelques schémas corporels rigides, dont la capacité identificatrice est extrêmement réduite. On ne s'intéresse pas aux événements majeurs de l'existence de l'écrivain; on ne cherche pas à individualiser son profil – moral ou physique. La formule n'est aucunement celle de la biographie romancée : on ne construit pas à partir d'un mythe, et l'écrivain n'est pas donné comme modèle exemplaire de vie. J'oserais même dire que si à l'époque on n'avait pas procédé à l'identification de ces personnages, plus tard cette opération serait devenue impossible : en réalité, ils ne sont nullement reconnaissables.

Il est important, par contre, que cette gestuelle soit mise en relation, d'une manière ou d'une autre, avec la profession d'écrivain. Dans *Tinerețe* de Lucia Demetrius, Camil Petrescu dans le rôle de Vladimir Lascăr vit dans l'atmosphère de l'Académie de Deleanu, un atelier d'artistes. Il est le rival direct du maître du salon, revendiquant, par son initiation à la théorie de l'art, une autorité devant les jeunes gens qui fréquentent l'atelier. Ce qui l'identifie est une qualité indéterminée de la voix, qui constitue, elle-même, la source de son charisme : « Mais il a encore une fois parlé autrement, je ne sais pas comment, si chaleureusement, avec une voix basse, pas belle, un peu chantée, pas sonore, en quelque sorte vaine, mais avec une certaine mélodie, de tristesse, de tendresse »<sup>14</sup>. Plus tard, on se réfère à lui comme à « l'homme de petite taille, à la voix pas belle ». Dans le roman de Mircea Damian<sup>15</sup>, Camil Petrescu est également représenté par sa manière de parler. Cette fois-ci, la figure de la voix agit comme un déclencheur de gesticulation corporelle. On observe d'abord le mouvement des « lèvres fines » pendant qu'elles articulent les mots, ensuite les transformations du visage qui en découlent (« un visage qui bougeait d'une seconde à l'autre, qui s'agitait, et les yeux aussi étaient très vifs ; sur leur bleu passait d'abord une courte ombre, apparaissait ensuite une belle lumière qui les éclaircissait comme des larmes »), à la fin les mouvements de tout le corps engagé dans la parole :

---

<sup>13</sup> Dan Petrașincu, *Omul gol (L'homme nu)*, Bucarest, Socec & Co., 1936, p. 209.

<sup>14</sup> Lucia Demetrius, *Tinerețe [Jeunesse]*, București, Fundația pentru Literatură și Artă « Regele Carol II », 1936, p. 66.

<sup>15</sup> Mircea Damian, *De-a curmezișul*, p. 176.

quand l'agitation descendait du visage, il commençait à gesticuler avec les mains, les pieds et le corps entier. Il sautait sur place comme un chien attaché, ses yeux s'alourdissaient, semblaient se remplir d'un métal dur. Il soulevait simultanément les deux mains, les gifles étendues comme s'il voulait commencer à creuser la terre, il tabassait l'asphalte, tournant sur place, moitié à gauche, moitié à droite, comme les soldats quand ils s'alignent [...] Quand on ne le comprenait pas ou quand il refusait d'admettre un argument ou une théorie – il battait des mains désespérément, il regardait le ciel, tournait à droite, tournait à gauche ou tout autour, si la question était vraiment importante, il revenait le visage vers l'adversaire et commençait de nouveau les explications, appuyé un peu en avant, yeux dans les yeux.

Camil Petrescu est aussi le personnage Don Camillo d'un roman de Hortensia Papadat-Bengescu<sup>16</sup>. Une fois de plus il y est retenu par son comportement discursif, comme l'interlocuteur impossible qui s'obstine avec ténacité à contredire tout point de vue.

On peut facilement reconnaître dans ces trois représentations une seule pose : Camil Petrescu est toujours vocal et impétueux, incontrôlable par son impulsivité, oscillant entre fascination et grotesque pur. Son image n'est pas la somme de trois sensibilités différentes, sinon une série de trois « photographies » prises sur le vif dans le cénacle, répétant le même cliché. La fiction opère d'abord une réduction de la personnalité de l'écrivain la limitant à sa seule présence dans la société littéraire, pour ensuite contenir la figure dans les effets gestuels et posturaux d'un comportement verbal. Il faut remarquer que les hypostases de ce type de personnage sont soit des positions de lecture, soit des attitudes d'autorité, soit des manières d'intervenir dans la discussion, soit des qualités de la voix, etc. – c'est-à-dire des postures inspirées par la performance de cénacle. Les romanciers semblent être attentifs notamment à ce qui relie les héros simultanément au groupe et à la littérature, comme s'ils en étaient secrètement conditionnés<sup>17</sup>.

Le décor dans lequel bougent les personnages est aussi en relation avec le cadre du cénacle. Dans *Tinerețe* (Lucia Demetrius), l'Académie de Deleanu, fréquentée par Vladimir Lascăr, se situe rue Câmpineanu (*Sburătorul* se trouvait sur la même rue). Dans *Pânza de păianjen* (Cella Serghi), Camil Petrescu dans le rôle de Alex vit dans la mansarde d'un immeuble situé au centre de Bucarest et la

<sup>16</sup> Hortensia Papadat-Bengescu, *Lui Don Juan în eternitate îi scrie Bianca Porporata* [À Don Juan en éternité lui écrit Bianca Porporata], in *Sfinxul*, București, Alcalay, 1920, p. 45, 46, 48.

<sup>17</sup> L'intérêt pour la stéréotypie va si loin contre la singularité, qu'ils deviennent possibles des glissements comme celui opéré par Cella Serghi, qui décrit Lovinescu pendant qu'elle affirme hypostasier Liviu Rebreanu : un homme imposant, les épaules larges, les mains grandes, se tenant droit au milieu du couloir de son appartement, pendant qu'il exprime devant une débutante une impression sur le manuscrit qu'il venait de lire et lui consacre la qualité d'écrivain (Cella Serghi, *Cartea Mironei*, pp. 153-154). C'est en quelque sorte moins qu'une posture ici : c'est une sorte de « geste favorable », duquel la création se sent mystiquement conditionnée dans sa réalisation et que le romancier tend à reproduire comme s'il voulait prendre avec soi une amulette.

décoration de sa chambre représente pratiquement le salon de Lovinescu, dans la disposition de ses meubles : un divan placé le long du mur dans la proximité d'une fenêtre, avec un tapis en style paysan derrière, un bureau devant une bibliothèque sombre, avec de grosses étagères en bois, et en même temps près de la porte. Alex est tout le temps chez soi, en habits de maison, en attente de qui viendrait le chercher, prêt à ouvrir sa porte à qui que ce soit (c'est de cette manière qu'on évoque la vie de Lovinescu, dans les écrits autobiographiques des membres du cénacle). Le même bureau près de la porte et plusieurs divans autour de la fenêtre, chargés de poussins en atlas et occupés par les dames (chez *Sburătorul*, les femmes occupaient le divan le dimanche du cénacle, pendant les lectures) apparaît dans *Cealaltă lumină*<sup>18</sup> (Mărgărita Miller-Vergy). Dans cette série il convient de ranger aussi : *Poveste adevărată*<sup>19</sup> (Mărgărita Miller-Vergy), *O vară ciudată*<sup>20</sup> (Cella Delavrancea), *Omul ascuns*<sup>21</sup> (Sorana Țopa) ou *Fântâna cu chipuri*<sup>22</sup> (N. Davidescu). À la reprise fidèle du décor de *Sburătorul*, s'ajoute l'évocation de plusieurs petits objets qui étaient, eux aussi, associés à l'activité du groupe – une chaise « vénitienne, en X », un Budha petit, le buste en plâtre de Victor Eftimiu, un masque mortuaire féminine d'une expression énigmatique, qui avait appartenu auparavant à Camil Petrescu, un couteau fin, en ivoire jaune, pour le papier, etc.

Ce qu'on doit constater est que les personnages-écrivains sont intégrés entre les éléments constitutifs d'un décor et en outre, qu'ils ont presque la même valeur symbolique – comme illustration des mythes qui circulent à l'intérieur de la communauté. Ils sont en réalité des personnages-fétiches qui s'inscrivent dans l'ordre des objets-fétiches de *Sburătorul* : outils, gestes, attitudes, dynamiques corporelles qui conditionnent d'une manière favorable la création, et par rapport auxquels on devient dépendent en tant qu'écrivain. De la sorte, le rapport à la fiction est problématique : ces personnages entrent dans la narration, mais ils n'y adhèrent pas et encore, ils n'y évoluent pas. En fait il y a un contraste perceptible entre l'investissement affectif qui justifie leur place dans la fiction et la pauvreté de leur représentation hiératique, comme simples accessoires d'une scénographie de cénacle.

---

<sup>18</sup> Mărgărita Miller-Vergy, *Cealaltă lumină* [L'autre lumière], București, O. Bianchi, 1944, p. 7.

<sup>19</sup> Idem, « Poveste adevărată » [Histoire vraie], *Viața*, 1941, 7, 8, 9.

<sup>20</sup> Cella Delavrancea, *O vară ciudată* [Un été étrange], București, Eminescu, 1975, p. 35.

<sup>21</sup> Sorana Țopa, *Omul ascuns* [L'homme réservé], in *Teatru. Omul ascuns*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1947, p. 37.

<sup>22</sup> N. Davidescu, *Fântâna cu chipuri* [La fontaine avec des visages], București, Scrisul Românesc, 1990, p. 49.

*Pragmatique de l'écrivain-personnage*

Pour clore cette analyse, quelques mots sur la dimension pragmatique de la mise en fiction de l'écrivain. La relation de lecture dans le cadre d'une communauté littéraire détermine une situation singulière : les écrivains sont aussi des lecteurs et, une fois devenus personnages, ils se « lisent » dans la fiction. La représentation fictive de la vie d'écrivain implique un tel versant de la réception avertie. Je ne retiens ici que deux situations, peut-être des plus sensationnelles. Tout d'abord, le cas de Bebs Delavrancea, qui, figurée comme personnage avec un destin tragique dans la nouvelle de Petrașincu, assiste à la lecture du texte. On trouve chez Lovinescu la notation de sa réaction :

Dan Petrașincu avait essayé de dénouer ou d'imaginer le mystère de la vie intime de Bebs dans sa nouvelle *Omul gol* qui a été lue dans une séance devant elle, avec une fiction à tel point transparente qu'à partir d'un moment, inquiets, nous avons commencé à regarder vers le fond du divan, d'où, sans se laisser perturbée par la convergence des regards, Bebs l'analysa à la fin avec sa lucidité habituelle, avec tact et sans l'ombre de la moindre contrariété pour l'équivoque de la situation<sup>23</sup>.

On le voit bien, Lovinescu y est étonné par le calme imperturbable avec lequel le « personnage » écoute son texte, sans laisser transparaître aucune émotion. Mais à peine quelques semaines plus tard, Bebs tombe subitement malade et meurt. Et on n'a pas manqué de dire à l'époque que cette mort était un « réflexe » concrétisé de la fiction de Petrașincu. En tout cas, une situation de miroitement inverse, dans lequel la littérature agit de manière presque oraculaire, comme une prescription. Et ce n'était pas le seul cas. Une affirmation pareille a été faite sur le roman *Elfiona* de Victor Eftimiu<sup>24</sup> immédiatement après la mort de Lovinescu. La manière dans laquelle le romancier avait imaginé en 1925 la disparition physique du « Maître », se voit confirmée en détail, par les circonstances réels de cet événement, survenu en 1943. On aimerait voir ici non pas une communication mystique ou une preuve de clairvoyance, mais de façon plus pratique, une possibilité ouverte par ce genre très spécial des fictions de la communauté littéraire : à savoir, sa capacité d'offrir un cadre pour penser l'application de la littérature à la vie.

---

<sup>23</sup> E. Lovinescu, *Aqua forte*, p. 343.

<sup>24</sup> Victor Eftimiu, « Elfiona » (1925), in *Opere 12*, București, Minerva, 1983, pp. 135-144.

## BIBLIOGRAPHIE (À PART LE CORPUS, CITÉ DANS LES NOTES)

- BOUVERESSE, Jacques, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*, Marseille, Agone, 2008.
- DOZO, Björn-Olav, Anthony Glinoe, Michel Lacroix (éds.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.
- GLINOER, Anthony, Vincent Laisney, *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX-ème siècle*, Paris, Fayard, 2013.
- GOULEMOT, J.-M., D. Oster, *Gens de lettres. Écrivains et bohèmes. L'imaginaire littéraire (1630-1900)*, Paris, Minerve, 1992.
- GREMLIN, *Fictions, figurations, configurations: introduction à un projet*, in *Fictions du champ littéraire*, Montréal, Discours Social, 2010.
- HEINICH, Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005.
- HEINICH, Natalie, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La Découverte, 2000.
- LAHIRE, Bernard (dir.), *Ce qu'ils vivent, ce qu'ils écrivent. Mises en scène littéraires du social et expériences socialisatrices des écrivains*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2011.
- LAISNEY, Vincent, *L'Arsenal romantique. Le salon de Charles Nodier (1824-1834)*, Paris, Champion, 2002.
- MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*, Genève, Slatkine Erudition, 2011.
- MURAT, Michel, « L'histoire littéraire et la fiction », in Vincent Debaene, Jean-Louis Jeannelle, Marielle Macé et Michel Murat (dir.), *L'histoire littéraire des écrivains*, Paris, PUPS, 2013.

REAL BIOGRAPHIES / FICTITIOUS BIOGRAPHIES. WHEN WRITERS  
BECOME NOVEL CHARACTERS

(Abstract)

Given as observational material the corpus of fictional texts offered by *Sburătorul*, the longest running literary circle within the Romanian space, which has functioned in Bucharest between 1919 and 1943 around the critic E. Lovinescu, we propose a reflection on how the writers become characters in the prose of their contemporaries. More specifically, we will take an interest on how the existence within the group – and the shared existential experience undertaken within it – influences the practice of the fictionalization as far as the biographies of the writers themselves are concerned. The Romanian case upon which we stopped proves an instrumentalization of these fictional biographies within the group. The "lives" are of no interest here as exemplary models; the construction doesn't start from a myth; the means are not those of fictionalized biography. The presence of the writer is reduced to a few stuporous gestures, to several rigid and repetitive body postures, all of which are to be found in the scenography of the literary circle (attitudes of authority, manners of intervening in the discussion, voice quality and so on). Thus the presence of the writers seems to be a mere decoration – illustrations of the myths circulating within the community.

*Keywords:* fictitious biography, literary circle, *Sburătorul*, posture, literary circle mythology.

BIOGRAFII REALE/ BIOGRAFII FICTIVE.  
CÂND SCRITORII DEVIN PERSONAJE DE ROMAN  
(*Rezumat*)

Având ca material de observație corpusul de texte de ficțiune pe care îl oferă *Sburătorul*, cel mai longeviv cenaclu din spațiul românesc, care a funcționat la București între 1919 și 1943 în jurul criticului E. Lovinescu, ne propunem o reflecție asupra felului în care devin scriitorii personaje în prozele contemporanilor lor. Mai precis, ne va interesa cum influențează existența în grup – și partajul existențial pe care grupul literar îl angajează – practica ficționalizării biografiilor de scriitor. Cazul românesc asupra căruia ne-am oprit probează o instrumentalizare a acestor biografii fictive în interiorul grupului. „Viețile” nu interesează aici ca modele exemplare; nu se construiește pornind de la un mit; mijloacele nu sunt cele ale biografiei romanțate. Prezența scriitorului se reduce la o gesticulație încremenită, la câteva posturi corporale rigide și repetitive care, toate, se regăsesc într-o scenografie de cenaclu (atitudini de autoritate, maniere de a interveni în discuție, calități ale vocii, etc.). Astfel încât prezențele scriitoricești par să nu fie mai mult decât niște elemente de decor – ilustrații ale miturilor care circulă în interiorul comunității.

*Cuvinte-cheie:* biografie fictivă, cenaclu literar, *Sburătorul*, postură, mitologie de cenaclu.