

Stratégies discursives de représentation identitaire dans les mémoires de Cella Serghi – *Sur le fil d'araignée de la mémoire* (1977)

Drd. Elena Filote (Panait)
„Dunărea de Jos” University of Galati

Résumé : *Cella Serghi s'est affirmée dans la période de l'entre-deux-guerres comme une écrivaine avec un talent prometteur, ayant reçu le soutien et l'appréciation des critiques et de ses collègues de génération. Pourtant, après la Seconde Guerre mondiale, la prosatrice adopte une attitude partisane vis-à-vis du réalisme socialiste dont elle exerce les formules. Le volume de mémoires «Sur le fil d'araignée de la mémoire» (1977) réunit, au niveau de l'organisation du discours, des stratégies à mise identitaire, comme le fragmentaire, l'automystification, l'hypertrophie du moi, le subjectivisme, la confession romancée ou le sentimentalisme bovarique. Cella Serghi s'efforce de reconstruire à l'aide de l'écriture un portrait flatteur, de femme et d'écrivaine, en relevant dans ces pages autobiographiques beaucoup de données sur ses premiers romans. Aussi intéressante est l'obnubilation brusque de la mémoire, l'enregistrement des souvenirs s'arrête en 1945 : après cela, rien n'a plus résonné avec l'atmosphère effervescente de la période de l'entre-deux-guerres, évoquée en même temps avec la jeunesse de l'auteure.*

Mots-clés : *représentation identitaire, discours, mémoire, automystification, histoire*

En 2013, la Maison d'Édition Polirom a réédité les mémoires de Cella Serghi, *Pe firul de păianjen al memoriei* [Sur le fil d'araignée de la mémoire], dans la collection **Essaies** & Confessions. Le livre, paru initialement en 1977, s'inscrit dans un contexte plus large, celui de l'écriture mémorielle féminine de l'après-guerre, ayant comme auteures certaines écrivaines qui se sont affirmées pendant l'entre-deux-guerres et qui ont survécu à la Seconde Guerre Mondiale. Par conséquent, Henriette Yvonne Stahl, Cella Serghi, Ioana Postelnicu, Lucia Demetrius ont complété leur œuvre littéraire avec des volumes de mémoires, publiés même durant leur vie ou, à leur demande, à titre posthume. En atteignant l'âge d'une maturité biologique et artistique complète, ces écrivaines, qui se sont rapportées

différemment aux impératifs de la période de turbulences du réalisme socialiste, ont ressenti le besoin de recouvrir par écrit l'histoire personnelle, projetée dans le contexte des événements de l'histoire nationale. Malgré l'évidente valeur documentaire, ces écritures intimes féminines ne sont pas largement popularisées et renommées aujourd'hui, parce que, du point de vue du contexte social et culturel autochtone et européen aussi, les femmes qui choisissent d'écrire leurs mémoires dans leur vieillesse, sont soumises à une double pression:

Les femmes qui écrivent sur leur propre vie se trouvent dans une situation d'un double décalage par rapport à la tradition littéraire. D'une part, la méfiance portée à la production artistique féminine jette le doute sur la sincérité de la femme autobiographe. D'autre part, il existe jusqu'au XX^e siècle un discours social et culturel qui condamne la femme vieillissante en se focalisant presque exclusivement sur la perte de sa beauté physique et de sa fertilité. [Keilhauer, 2007: 10]

Les textes-confessions (mémoires, souvenirs, autobiographies, correspondance, confessions dans la presse, réponses aux enquêtes littéraires, entretiens etc.) sont, dans le cas de nos écrivaines de l'entre-deux-guerres, complémentaires à leurs écritures artistiques, en révélant de potentielles sources d'inspiration, des contextes affectifs ou sociaux, qui engendrent des images « obsédantes », des techniques d'écriture, des options au niveau de la vision sur le monde, sur l'art en général. La lecture de ces textes mémoriaux relève un monde entier, en reconstituant, d'une perspective féminine par excellence, l'époque de l'entre-deux-guerres dans toute son effervescence culturelle et historique :

(...) Aussi disposées d'étaler leur ego qu'elles soient, par une grande variété des moyens expressifs, les auteures se trouvent dans la proximité des attentes, dans le sens d'une attitude équilibrée et de l'effort d'objectivité de leur plus profonde subjectivité, avec des réussites plus ou moins convaincantes. Elles offrent des tranches de réalité, des fragments qui, une fois réunies, créent un kaléidoscope tentant des époques passées ou présentes, le passé menaçant le présent plus qu'une fois. [Cozea, 2013: 6]

La dimension extérieure de la perspective est cependant contrôlée en permanence par l'obsession de l'intériorité, comme dans toutes les écritures de soi : «(...) Se replier dans le mot, dans le monde intérieur de la méditation solitaire le transforme (l'écrivain mémorialiste – n. n.) d'un conquérant du réel dans un analyste subtil de l'espace intime de l'existence, qui s'identifie au fur et à mesure avec l'espace de l'écriture. La vie de l'auteur est précisément l'écriture de cette vie et ce fait devient un argument d'authenticité dans l'ordre-même de l'acte de création» [Moraru, 1987: 21].

En essayant de faire une délimitation du point de vue terminologique et typologique, au niveau des « genres du biographique », *Sur le fil d'araignée de la mémoire* s'encadre, selon les distinctions faites par Eugen Simion, à la confluence entre mémoires et autobiographie¹:

(...) On pourrait observer, par exemple, le fait que *le pacte avec l'histoire* prévale dans les mémoires, tandis que dans l'autobiographie, l'autoportrait, le journal intime, le pacte de l'auteur avec soi-même (*le pacte autobiographique*) est essentiel, mais, encore une fois, on doit accepter les choses d'une manière relative. Soyons d'accord, pour le moment, que le mémorialiste présente notamment les événements (grands ou petits) et il a la tendance de présenter une image de l'histoire qu'il a traversée, pendant que l'autobiographe est concentré surtout sur lui-même; la plupart du temps, l'histoire représente le cadre de ces actes (événements) de l'intériorité. [2008: 18-19]

Ainsi, la sincérité des mémoires est mise en doute et le glissement du discours mémoriel vers la fiction artistique devient inévitable.

Cella Serghi dédie le volume autobiographique *Sur le fil d'araignée de la mémoire* à Liviu Rebreanu, Camil Petrescu et Mihail Sebastian, qui ont soutenu, en « autorités » de la scène littéraire de l'époque, le début éditorial de l'écrivaine: leurs noms apparaissaient sur une manchette qui accompagnait la couverture de son premier roman, *Pânza de păianjen* [*La toile d'araignée*] de 1938. Par conséquent, par ces deux éléments paratextuels, titre² et dédicace, la romancière suggère que *Sur le fil d'araignée de la mémoire* représente un retour en temps, doublé par une recherche d'un

âge arcadien, afin de l'éterniser : sa jeunesse tumultueuse, marquée par des ambitions d'affirmation culturelle, aussi que par l'orgueil affiché franchement d'avoir été l'une des beautés du Bucarest de l'entre deux guerres. Mais les pages du livre attirent l'attention aussi comme document, du point de vue subjectif, c'est vrai, sur la personnalité de l'écrivain et philosophe Camil Petrescu, dont Cella Serghi a été irrémédiablement amoureuse et auquel elle construit un profil humain inédit. D'autres figures fameuses ou moins fameuses de l'époque de l'entre deux guerres (Mihail Sebastian, Eugen Lovinescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Ilarie Voronca, Ticu Archip, Sorana Gurian etc.) évoluent avec désinvolture dans l'espace de la mémoire de l'écrivaine, en reconstituant fidèlement l'atmosphère frénétique de ces décennies-là (les mémoires de Cella Serghi s'arrêtent à la fin de la Seconde Guerre mondiale, en 1944-1945).

Chacune des quatre parties des mémoires de Cella Serghi a une moto significatif, en exprimant l'audace d'une démarche autant ambitieuse comme la lutte contre le temps, mais aussi une conscience artistique lucide; pour cette raison, *La Première Partie* est préfacée par les vers du sonnet 65 de Shakespeare: «Seulement ce miracle pourrait / Briller pour toujours / Comme mon amour dans l'encre noire...»; *La Deuxième Partie* – par une méditation d' Anaïs Nin: «Combien de fois ai-je recommencé à zéro? Où est le début? Le début de la mémoire ou le début de la souffrance...»; *La Troisième Partie* – par une observation de Marcel Proust contre Sainte-Beuve: «Les écrivains qu'on admire ne peuvent pas être regardés comme des guides, parce qu'on a, à l'intérieur de nous, le sens de notre orientation, aussi comme les aiguilles de la boussole ou le pigeon voyageur...»; *La Quatrième Partie* – par une réflexion de Lev Tolstol: «L'existence de la mort nous oblige à donner à notre vie un sens que la mort ne peut pas dissiper...». Dans tous ces découpages, préférés par l'écrivaine d'une série de beaucoup d'autres parsemés à l'intérieur du livre, un sentiment aigu de la nécessité de valoriser son propre existence se mélange avec le drame de l'artiste confronté avec le passage du temps, sans être sûr de l'effet de son œuvre sur la postérité. L'écriture personnelle se situe, par ces motos, entre l'intention récupératrice et celle de l'affirmation de sa propre identité. Cette modalité d'organiser le matériel autobiographique évoqué révèle, d'autre

part, une tentation scénographique aussi, de reconstruction (plutôt que d'évocation) d'une réalité passée, si bien que le texte des mémoires impose à la postérité une image au superlatif (souvent auto-mystificatrice) de l'écrivaine. Présenté comme altérité, le moi de l'auteure est remodelé, redéfini. Cet aspect est considéré comme un trait définitoire pour les autobiographies féminines par les nouvelles recherches sur l'écriture intime:

L'énonciation autobiographique qui sous-entend une instance de médiation et de mise en discours interpelle la mémoire, la perception et l'imagination: la scénographie énoncée présuppose un reclassement inventif, flou et libre de l'expérience vécue. Elle sert de passage du souvenir à une perception ancrée dans le présent qui regroupe et organise les données en vue d'une signification à découvrir. La scénographie autobiographique instaure nécessairement des écarts, des disjonctions, des négociations et des ré-énonciations au vu d'une image statique de soi, mais également, et plus particulièrement dans les récits de soi au féminin, elle instaure une démarcation en ce qui concerne l'imagerie sociale reçue de l'Autre. [Wiktorowicz, 2002: 153-154]

En se proposant comme mise principale une démarche d'auto-connaissance – «...pour comprendre ce que j'ai aimé, ce que j'ai vécu et, particulièrement, pour me comprendre moi-même...» [Serghi, 2013: 10] –, Cella Serghi situe au centre de son livre son propre image de la jeunesse, filtrée par une permanente tension entre vanité et modestie, l'effet d'un sentimentalisme forcé jusqu'aux limites du bovarysme³. La jeune Rașela Marcoff (la prochaine Cella Serghi), arrivée à Bucarest de la côte de la Mer Noire (elle est née à Constanța, en 1907), appartenant à une famille plus que modeste du point de vue social, mais aussi culturel. (« – Je ne veux pas des crimes chez moi! Mon père a crié une nuit, quand il m'a trouvé avec la lampe allumée, le verre fumé, la mèche brûlée. Je lisais *Crime et Châtiment*» [Serghi, 2013:48].), s'inscrit à la Faculté de Droit, même si elle voulait devenir étudiante au Conservatoire dramatique, pour suivre une passion héritée de sa mère: «Ma mère était passionnée de théâtre: elle n'admettait

pas de rater une pièce, on entrait toutes les deux avec un seul billet...» [Serghi, 2013: 46]. Conformément à ses propres déclarations, elle avait lu beaucoup jusqu'à ce moment-là; ce fait lui permettait d'émettre légèrement, mais avec une quelconque confiance inconsciente, des opinions critiques sur certaines œuvres, même si elle n'était pas au courant avec les opinions des critiques de ce temps-là. L'image qu'elle construit de soi-même dans les premières pages des mémoires est celle d'une femme inabordable (elle épouse l'ingénieur Alfio Seni), mystérieuse, dangereusement intelligente et magnifique, en portant le poids d'un amour impossible, celui pour Camil Petrescu. Cella Serghi ne se gêne pas de se présenter à l'hypostase de muse des certains écrivains de l'entre-deux-guerres, comme Camil Petrescu et Mihail Sebastian:

Lorsque je lis de nouveau *Le Journal* de Sebastian et *Les Notes quotidiennes* de Camil (...) je comprends l'importance de la source de vitalité que je représentais pour eux, je comprends que ma présence était si tonique, non seulement par ce qu'ils appelaient « aptitude au bonheur », mais aussi par de nombreuses idées et images, de nombreuses suggestions que je leur donnais et que j'en trouve dans leur œuvre. Je ne gardais rien pour moi-même. Il ne me venait pas à l'esprit, à cette époque-là, que j'allais écrire moi-même. [Serghi, 2013: 40-41]

Il est possible que les mémoires dépassent beaucoup la limite de l'objectivité quand Cella Serghi prétend d'être celle-là qui a suggéré à Camil Petrescu d'inclure *Les Lettres de Madame T.*, apparues antérieurement dans „Cetatea literară” [«La Cité littéraire»], dans le roman *Patul lui Procust* [*Le Lit de Procuste*] (1933), une action salutaire pour l'achèvement du livre: „Camil ne confesse nulle part que l'idée d'inclure les lettres de Madame T. dans le roman et de créer ce personnage, qui n'existait pas dans le manuscrit qu'il m'avait donné à lire, aurait été la mienne” [Serghi, 2013: 62]. De plus, elle suggère que c'était elle-même qui aurait été à l'origine de la construction de ce personnage, qu'elle est, par conséquent, la mystérieuse Madame T., même comme affirme... la couturière, recommandée, c'est vrai, par Camil (!).

Également, l'autoportrait physique de sa jeunesse, que l'écrivaine évoque, est inclus dans le même registre d'idéalisation : rappelons que « L'autobiographie est, dans une certaine mesure, le symbole de *l'idéal réalisé* (...)» [Holban, 1989: 323]. L'écrivaine précise plus qu'une fois que sa beauté déterminait les hommes de tourner la tête et elle cite Mihail Sebastian, comme une authentification de son succès d'autrefois: « (...) tu es trop coquette, trop belle et trop intelligente, tu as toutes les qualités qui peuvent causer de la souffrance à un homme» [Serghi, 2013: 74]. La nostalgie pour ce *topos* identitaire représenté par la propre jeunesse de l'écrivaine se ressent presque dans chaque page: « (...) le vers de Neruda était approprié pour moi: „Je mangerais toute la terre, je boirais toute la mer » [Serghi, 2013: 40]. Le vers choisi contient, et ce n'est pas un hasard, la référence à l'image de la mer, que l'auteure revendique dans le procès de reconstruction identitaire qu'elle considère pour ses mémoires:

(...) J'écoutais la tribulation de la mer. Je savais que j'allais me heurter à la vie, comme la mer aux roches, que je vais garder en moi toutes ses nostalgies et un éternel mal de liberté. (...) Ni même la mer n'est libre, j'essayais de me consoler. Elle est limitée par des rives. Peut-être qu'elle est furieuse d'avoir perdu sa liberté. Elle semble frapper sa tête contre les murs, cogner les roches et avoir l'écume à la bouche! [Serghi, 2013: 16]

Le décor marin sera préféré dans le roman de début aussi, *La toile d'araignée*, d'inspiration autobiographique, comme l'écrivaine l'avoue dans ses mémoires. Mais dans son esprit le biographique et la fiction se superposent sans des contraintes ou des problématisations terminologiques et le livre est apprécié, non par hasard, même dès son premier compte-rendu, comme « roman d'un roman »⁴. Dans *Sur le fil d'araignée de la mémoire*, Cella Serghi va continuer de faire référence à quelques personnes réelles en utilisant les noms qu'elle a attribués, dans le roman, aux personnages inspirés par eux (par exemple, elle va nommer son mari Michi, dans les mémoires, aussi que l'un des personnages de *La toile d'araignée*, l'époux de Diana Slavu). D'ailleurs, ces manifestations de bovarysme marquent profondément la structure de l'âme de la mémorialiste : « J'ai

essayé de me décrire en Diana et je ne sais pas à quel degré j'ai réussi. Je me retrouvais souvent dans des personnages décrites par d'autres auteurs ou dans certains films. Fleur de *Forsythe Saga* est un rôle qui aurait été propre pour moi » [Serghi, 2013: 44]. Celle-ci réussit, par le truchement de l'écriture, de rendre l'effervescence spécifique d'un âge des recherches, des débuts de la route:

Préoccupée de plaire, désirant un grand amour partagé, mais la vie me refusait exactement ce que je cherchais et j'avais l'inquiétude de Cendrillon qui a perdu son soulier. Peut-être je cherchais mon soulier charmé, ou peut-être je me cherchais moi-même ou un autre destin que celui que les femmes acceptent d'habitude. Peut-être je ne ressemblais à personne, parce que je trouvais que je devais toujours recommencer à zéro et que tout devait commencer avec moi (...). [Serghi, 2013: 44]

L'écriture mémorielle devient purement narcissiste, un miroir où l'auteure contemple, d'une ferveur contrôlée, son devenir humain et littéraire, en recréant le mythe de Pygmalion dans une variante personnelle, où le créateur et sa création parviennent à s'identifier:

(...) ma femme préférée c'est moi-même. Il est possible qu'il existe un peu de narcissisme dans cette préférence, mais je crois que c'est plutôt mon attachement pour le grand investissement que j'ai fait pour devenir ce que je suis, d'être comme je suis. Je suis mon propre Pygmalion. Mon chemin dans la forêt indéfinie a été trop difficile à parcourir; j'ai monté trop difficilement les montagnes sur des routes qui n'étaient pas marquées, en hésitant, pour que je n'aie pas un peu d'admiration pour moi. [Serghi, 2013: 226]

Cette stratégie de transposer en discours une image identitaire subjective est féminine par excellence, parce que:

Les constantes de l'écriture féminine sont souvent liées à la conquête de l'identité, les genres littéraires que les femmes ont privilégiés sont ceux du type confessionnel: la poésie (plus lyrique qu'épique), la lettre, le journal intime, le roman autobiographique. À travers le

discours autobiographique, il s'agit pour la femme écrivaine de se placer au centre comme sujet, de s'écrire de l'intérieur, proposant une écriture qui pencherait vers le merveilleux et l'irréel, vers le fantasmatique. [Milea, 2009: 263]

« Le soulier charmé » qui changera son destin sera l'écriture, en signifiant un «mécanisme compensatoire» [Burța-Cernat, 2011: 261]; la jeune Cella Serghi renoncera à la carrière d'avocat par manque de vocation et également parce que le revenu de son mari lui permettait ce « luxe ». Dans cette expérience aussi, l'auteur admet le rôle principal que Camil Petrescu a joué, en guide, auprès de lui, dans le domaine de l'écriture (journalistique, au début, et après, littéraire). La figure de Camil Petrescu est reconstituée dans la manière la plus subjective, parce que l'amour de Cella Serghi pour lui redimensionne la personnalité humaine et culturelle du romancier, aussi que les détails de son portrait physique: « Il n'était pas haut et cela le gênait autant que la surdité. Sa marche était saccadée. Ses épaules étaient rigides, ses yeux rapprochés, attentifs, presque voulant entendre avec eux et protestant en permanence, avec véhémence, contre tout ce que se passait autour de lui, dans le pays, dans le monde. » [Serghi, 2013: 22]. Ou encore :

Camil me regardait quelques fois comme s'il était dans une autre sphère, d'autres fois comme s'il était sur le point de m'embrasser. Un instant il me taquinait, il commençait jouer avec moi, me tracasser et me démonter comme si j'étais un joujou, afin de connaitre tous mes petites roues, pour qu'elles soient les siennes. Quant à lui, il ne devait appartenir à personne, ni même à moi. Il ne craint rien, il ne se défend pas. Il est conscient de sa propre valeur, mais aussi un peu ironique. Sûr et un peu triste. Comme un homme devant une vitrine, en admirant un bijou qui le fascine. Il voudrait l'avoir, mais il sait très bien que ce n'est pas possible. Il en est séparé par une vitrine, c'est-à-dire un monde. Il y a de la peine et de la rage dans son regard. Il y a aussi quelque chose alléchant et bon. Il partira devant la vitrine avec une faible nostalgie. Il a d'autres choses à faire et à vérifier. Le monde est grand. Il n'est pas comme la vitrine. Mais pour moi la terre s'est réduite. Elle est limitée à l'espace de ses alentours. L'entier monde se réduit à lui. [Serghi, 2013: 27-28],

affirme l'amoureuse d'autrefois, en refaisant un drame, dans le présent de son écriture. Elle ne comprend pas pourquoi Camil ne fait pas rien pour changer l'état des choses, pourquoi il se résume à la camaraderie, mais elle est aussi consciente qu'elle-même n'accepterait pas certains compromis moraux supposés par la concrétisation des sentiments. Quand Camil l'invite chez lui, un jour, elle s'en fuit effrayée, sans lui répondre, parce qu'elle n'était, à ce moment-là, « qu'une adolescente pour laquelle l'amour signifiait pas seulement de longues préludes, mais aussi une liaison platonique jusqu'à la fin » [Serghi, 2013: 49].

Même si l'amour qu'elle prétend avoir nourri pour Camil Petrescu était profond, Cella Serghi admet la superficialité de son approche sentimentale comparée à la gravité de ses problèmes, apparus à cause du manque d'argent qui l'empêchait de finaliser ses projets: „(...) Cette journée-là, je l'attendais à la plage de Lido et me posais les questions aussi banales mais vexantes des femmes amoureuses. C'est le jour où Camil se demandait, dans ses notes quotidiennes: « Quoi dois-je faire? Si je m'occupe des études de philosophie, je vais mourir de faim.»" [Serghi, 2013: 33]. Il est possible que, dans ce contexte, aussi comme dans d'autres similaires, l'écrivaine eût confronté ses propres notes d'un éventuel journal de sa jeunesse (dont on ne sait rien) à celles de Camil Petrescu; on explique, ainsi, la précision du calendrier qui accompagne ces observations faites au fil des années, longtemps après que les événements eussent lieu.

Cella Serghi s'efforce de comprendre l'attitude réservée de Camil Petrescu vis-à-vis d'elle et de son œuvre, en analysant, par exemple, le conflit époux-épouse, le drame du couple de ses romans⁵. Mais il s'agit d'une exégèse subjective, sans crédibilité, parce que l'auteure avec des prétentions de critique littéraire ne partage rien de l'impartialité spécifique à ce type de démarche; au contraire, elle utilise comme grille d'interprétation, dans une manière absolument inédite (et féminine, par excellence) ses propres mémoires, en essayant de dépister, dans quelques moments de discussion avec le grand romancier, les idées-noyaux qu'auraient fonctionné comme un vraiment ferment épique. Ainsi, elle est très intéressée à savoir s'il n'a été jamais marié, à ce qu'il pensait du mariage, de la femme, en général. Mihail Sebastian, le bon ami d'eux deux,

une autre figure importante du livre, s'avère plus généreux en ce qui est de la divulgation de ce type de « secrets ». Ses propres romans, par exemple *Femmes* ou *Il y a deux mille ans*, sont filtrés par la même grille d'interprétation personnelle.

Le moment du début littéraire avec le roman *La toile d'araignée* est remémoré avec frénésie, l'écrivaine lui accordant aussi la fonction de passeport d'accès officiel dans le monde littéraire: elle sent qu'elle était devenue écrivaine au moment précis où Liviu Rebreanu lui avait mis la main sur l'épaule, après avoir lu une copie dactylographiée de son roman, en lui déclarant avec de solennité: « Tu es un écrivain ! » [Serghi, 2013: 237]. À l'origine du procès de gestation du roman, l'écrivaine met deux topoï à enjeu identitaire, l'enfance et la mer, spécifiques, d'ailleurs, à l'imaginaire féminin⁶: „L'enfance présentait toujours toute sorte des hasards sans beaucoup d'importance, qui avaient la splendeur et les obscurités de la mer, son attraction et ses terreurs” [Serghi, 2013: 132]. Les pages mémorielles relèvent beaucoup de mécanismes de la genèse du roman, le situant ainsi, pour utiliser un terme actuel, dans la sphère d'autofiction. „Peut être l'imagination et le talent signifient précisément trouver l'équivalent pour remplacer la réalité. Parfois, il est plus convaincant que la vérité. D'autres fois, au contraire.” [Serghi, 2013: 223], affirme l'écrivaine dans un court adage du rapport entre la réalité et la fiction dans l'œuvre littéraire. Mais les événements biographiques qui vont constituer des noyaux épiques ne sont pas choisis par hasard, ils sont sélectionnés avec un instinct artistique parfait, ce qu'assurera la solidité du roman et la bonne réception de la part de la critique littéraire, mais aussi du public: « Mais moi, avec l'instinct de l'écrivain que je devais être, et que, de fait, j'étais, dans un état latent, depuis que je suis née, avec une étrange conscience propre à l'écrivain, j'ai su sélectionner seulement ce qui était nécessaire de ma biographie, jeter de la nacelle du ballon le sable qui m'empêcherait de voler et laisser tant que nécessaire pour rester connectée à la terre» [Serghi, 2013: 258]. À la première lecture du roman, Camil Petrescu sera révolté quant au personnage Alex, le grand amour de Diana (l'alter ego de l'écrivaine), comme si l'apparition du livre l'avait affecté indirectement, en tant que protecteur de l'auteure. Mais la jeune romancière se défend avec la

véhémence et l'assurance d'un véritable artiste: « Mais ce n'est qu'un roman, Camil. Je ne suis pas Diana. Soit il s'agit d'une création littéraire et j'ai le droit de sélectionner mon matériel, de l'utiliser à l'avantage du roman, avec un certain esprit d'invention, soit il s'agit des confidences qui n'ont rien en commun avec l'art et, par conséquent, je ne tiens pas à que le livre soit publié » [Serghi, 2013: 259]. Même si cette conviction peut être tributaire au temps du début ou qu'elle puisse être revendiquée d'un temps de la remémoration de ce dernier, elle dénote une lucide conscience artistique, en compensant les confusions esthétiques repérables dans d'autres pages du livre.

Après le début, elle commence d'être fameuse et Eugen Lovinescu l'invite à *Sburătorul* [*Le Sylphe*] et lui recommande comme des lectures obligatoires les romans de Hortensia Papadat-Bengescu, pour la connecter avec l'autre source de modernité du roman roumain de l'entre-deux-guerres, parce qu'il savait que la romancière débutante avait déjà lu les romans de Camil Petrescu. On doit remarquer, dans les confessions de Cella Serghi, la référence à la probité professionnelle de Camil Petrescu et Eugen Lovinescu, les rivaux qui ne laissent pas leur relation conflictuelle influencer le destin d'un talent littéraire qu'ils reconnaissent également: Eugen Lovinescu l'invite à *Sburătorul*, et Camil Petrescu la conseille de profiter d'occasion, même s'il aurait pu la convaincre facilement de ne pas accepter l'invitation.

Par la « chronologie désordonnée » [Lejeune, 2000: 234] des événements consignés, le livre mémoriel de Cella Serghi se présente comme un discours fragmenté, imprévisible, l'expression d'une identité fracturée, dissipée dans des facettes multiples; seulement dans la troisième partie, l'auteure fait un retour à ses origines, en présentant l'atmosphère insalubre, mais heureuse, de la famille pendant son enfance, avec une force d'évocation qui a été remarquée dans ses romans aussi. Ce temps est revalorisé par la superposition des images avec celles similaires de l'enfance de Sartre: «(...) J'étais impressionnée, en lisant *Les Paroles* de Sartre, de découvrir, en renversant les dates, comme je pouvais retrouver mon propre enfance à l'antipode du sien» [Serghi, 2013: 203].

Même si „le seul regret de l'écrivaine était celui que «le fil d'araignée de la mémoire» ne s'était pas développé aussi vers la période littéraire de l'après-guerre, avec ses convulsions et métamorphoses”⁷, toutefois, cette obnubilation brusque de la mémoire est intéressante; l'observation écrite des mémoires s'arrête en 1945: après ce moment-là, rien n'a plus résonné avec l'atmosphère effervescente de la période de l'entre-deux-guerres, évoquée en même temps que la magnificence de la jeunesse de l'auteur. Cette stratégie discursive, basée sur les significations symboliques d'un silence assumé subversivement peut être interprétée comme l'expression d'une forme de résistance, même d'opposition (timide, c'est vrai) vis-à-vis des rigueurs de l'époque ou de certains schémas narratifs ou de vision artistique qui étaient imposées à la littérature mémorielle. De plus, on sait que «L'oubli est aussi lié à une forme de mémoire sélective, qui conserve le bonheur et laisse s'effacer les maux» [Dufief, 2001: 70].

Une analyse pertinente des preuves évidentes d'adaptation au contexte idéologique de l'époque où ce livre a été écrit est réalisée par Doina Rad⁸, qui fait référence à l'indifférence de l'écrivaine (motivée par un âge avancé) quant à la possibilité de corriger certains éléments d'autocensure. Ainsi, dans la première édition, de 1977, Cella Serghi raconte une visite chez Eugen Lovinescu, pour offrir à son épouse, professeure de français à l'Institut Modèle des Filles de Bucarest, un bouquet de fleurs de la part de ses élèves, en gardant le silence justement sur le nom de la professeure. Cette dernière était Ecaterina Bălăcioiu-Lovinescu (la mère de Monica Lovinescu), disparue tragiquement lors de l'expérience des prisons communistes. Dans la prochaine édition du livre, paru en 1991, chez la maison d'édition Porus, Cella Serghi ne revient pas avec des éclaircissements sur cet épisode, même si elle aurait pu profiter de la liberté d'expression instaurée après la chute du communisme.

En bénéficiant de la perspective du temps, « (...) qui peut avoir une fonction sélective, parfois d'auréoler et de présenter sous une forme sentimentale les faits ou, par contre, de porter un jugement plus sévère sur ces derniers » [Săndulescu, 2008: 5], les mémoires de Cella Serghi sont l'expression d'un savoir-vieillir exemplaire et d'une forme de

reconnaissance pour un destin artistique qui a compensé, finalement, les inaccomplissements du biographique, par le truchement de la fiction:

Cinquante ans après, je cherche mon étoile sur le ciel et je veux lui remercier, exprimer ma reconnaissance. Parce que, parmi tous les sentiments que j'ai eu, celui qui rend mon cœur plus riche et plus joyeux c'est la reconnaissance. (...) Ce n'est pas un mariage heureux et un époux bon que j'ai désirés, pas d'affection, de la protection et du silence; et, si je ne les ai pas eu, c'est peut-être parce que je n'ai pas cru qu'ils me fussent tellement nécessaires; mais, si je les avais eu – qui sait – peut-être je n'aurais plus écrit. [Serghi, 2013: 197-198]

Notes

[1] L'autobiographie serait, à l'opinion de Georges Gusdorf, « (...) la reprise et exposition, en forme d'écriture, d'une existence par celui qui l'a vécue. » – dans *Auto-bio-graphie*, vol. 2, *Lignes de vie*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991, p. 18.

[2] Comme une explication du titre, dans un entretien publié par la revue „Orizont” (an XXVII, no. 41, le 14 octobre 1976, pp. 1-7), Cella Serghi annonçait un nouvel livre, dont le titre – *Sur le fil d'araignée de la mémoire* – elle a emprunté, à son tour, d'une interview donnée à Eugenio Montale; *apud* Serghi, Cella, *Interviuri. Cu douăsprezece scrisori inedite către Ilie Rad [Entretiens. Avec douze lettres inédites à Ilie Rad]*, édition supervisée, préface et notes sous l'édition d'Ilie Rad, Limes, Cluj-Napoca, 2005, p. 40.

[3] Le bovarysme « (...) est l'idée qu'à partir de soi-même, un individu peut créer une fiction hybride. C'est-à-dire qu'il élabore une créature fictive, à partir de soi-même. On comprend, donc, la référence à Madame Bovary. Le sujet réel apparaît à ce moment-là, à partir de cet être fictif, comme un autre. En fait, le bovarysme est un exemple d'exotisme intérieur: je m'abandonne à mon propre rôle et, immédiatement, je m'observe comme une altérité, je crée cette distance à l'intérieur de moi-même. » – Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figurile alterității*, Traduction de Ciprian Mihali, Paralela 45, Pitești, 2002, p. 50.

[4] Manu, Emil, *Sur le fil d'araignée de la mémoire*, dans „Săptămâna”, no. 376, 17 février 1978, p. 2; *apud* Rad, Doina, *Viața ca o rescriere. Cella Serghi [La Vie comme une réécriture. Cella Serghi]*, Accent, Cluj-Napoca, 2010, p. 102.

[5] «Les livres de Cella Serghi offrent le droit à répliquer à la perspective féminine sous le couple et ses mécanismes de fonctionnement, en contrepoint avec les romans de Camil Petrescu, ou la conscience masculine était celui qui filtrait tout ce que se passait à l'intérieur du couple et appliquait ses théories sur l'amour aux événements

personnels». – Ionoaia, Lavinia, *Invitație la lectură. Reeditări de succes [Invitation à la lecture. Rééditions de succès]*, dans „Arca”, an XXII, no. 1-2-3 (250-251-252), 2011, disponible à <http://www.revistaarca.ro>.

[6] Béatrice Didier identifie cinq images spécifiques à l'écriture féminine: l'enfance, la mère, la fille, l'autre femme (la complémentarité d'un couple féminin), l'image de l'homme (figure terne, inutile du point de vue social). – dans *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999, pp. 23-30.

[7] Rad, Ilie, *Préface* à Serghi, Cella, *Entretiens*, éd. cit., p. 7.

[8] Dans Rad, Doina, op. cit., pp. 92-94.

Références bibliographiques

- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figurile alterității*, Traduction de Ciprian Mihali, Paralela 45, Pitești, 2002
- Burța-Cernat, Bianca, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică [Photographie de groupe avec des écrivaines oubliées. La prose féminine de l'entre-deux-guerres]*, Cartea Românească, Bucarest, 2011
- Coeza, Liana, *Al doilea Eu [Le seconde Moi]*, Cartea Românească, Bucarest, 2013
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999
- Dufief, Pierre-Jean, *Les écritures de l'intime de 1800 à 1914: autobiographies, mémoires, journaux intimes et correspondances*, Éditions Bréal, collection «Amphi Lettres», Rosny Cedex, 2001
- Gusdorf, Georges, *Auto-bio-graphie*, vol. 2, *Lignes de vie*, Éditions Odile Jacob, Paris, 1991
- Holban, Ioan, *Literatura subiectivă. I. Jurnalul intim. Autobiografia literară [La littérature subjective, I. Le Journal intime. L'Autobiographie littéraire]*, Minerva, Bucarest, 1989
- Ionoaia, Lavinia, *Invitație la lectură. Reeditări de succes [Invitation à la lecture. Rééditions de succès]*, dans „Arca”, an XXII, no. 1-2-3 (250-251-252), 2011, disponible à <http://www.revistaarca.ro>
- Keilhauer, Annette, *Viellir féminin et écriture autobiographique*, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, Collection «Cahiers du Centre de recherches sur les littératures modernes et contemporaines» (CRLMC), 2007
- Lejeune, Philippe, *Pactul autobiografic [Le pacte autobiographique]*, Traduction de Margareta Nistor, Univers, Bucarest, 2000
- Milea, Doinița, *Discours féministe / écrits féminins*, dans *Communication interculturelle et littérature*, no. 4 (8), octobre-novembre-décembre, 2009, Europlus, Galați, 2009, pp. 261-264
- Moraru, Cornel, *Obsesia credibilității [L'Obsession de la crédibilité]*, dans „Caiete critice”, no. 1-2, 1987, *Littérature et confession*, p. 21
- Rad, Doina, *Viața ca o rescriere. Cella Seghi [La vie comme une réécriture. Cella Serghi]*, Accent, Cluj-Napoca, 2010

- Săndulescu, Al., *Întoarcere în timp. Memorialiști români [Le Retour en temps. Mémoires roumains]*, 2^e édition, révisée et complétée, Muzeul Național al Literaturii Române, Bucarest, 2008
- Serghi, Cella, *Interviuri. Cu douăsprezece scrisori inedite către Ilie Rad [Entretiens. Avec douze lettres inédites à Ilie Rad]*, édition supervisée, préfacé et note sous l'édition d'Ilie Rad, Limes, Cluj-Napoca, 2005
- Serghi, Cella, *Pe firul de păianjen al memoriei [Sur le fil d'araignée de la mémoire]*, Polirom, collection *Eseuri & Confesiuni*, Iași, 2013
- Simion, Eugen, *Genurile biograficului [Les genres du biographique]*, volume I, La Fondation pour La Science et l'Art, Bucarest, 2008
- Wiktorowicz, Cécilia Francis, *Récits autofictionnels et autobiographiques au féminin en contexte d'exiguïté culturelle*, in Oullet, Pierre (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Les Presses de l'Université Laval, Canada, 2002, pp. 149-168