

## CORPS EN SOUFFRANCE / CORPS EN VACANCES. L'ÉCRIVAIN M. BLECHER ET LA PEINTRE LUCIA DEM. BĂLĂCESCU DANS LE SANATORIUM DE TEKIRGHIOL

Ligia TUDURACHI\*

**ABSTRACT.** *Suffering bodies/ bodies on vacation. Writer M. Blecher and painter Lucia Dem. Bălăcescu in the Tekirghiol sanatorium.* What we propose is an analysis of the creative sharing that two artists, M. Blecher and Lucia Dem. Bălăcescu, both suffering from a bone disease, developed it during their joint hospitalization in the C.T.C sanatorium in Tekirghiol for a year, in 1933-1934. The characteristic of this space is the presence of over 300 children, the sanatorium only exceptionally housing adults. From these children, who have their own way of using play and toys to hide their illness, the two artists learn a childlike way of living their own suffering and feel suggested to cultivate (and) forms of a miniature art. Lucia Dem. Bălăcescu makes a series of 50 mini-gouaches, which he calls *Surrealist Fantasies*. Blecher, like Robert Walser did in the same years, fantasizes about a miniature writing, designing drawings whose lines are made up of small words to the limit of illegibility.

**Keywords:** sanatorium, heterotopia, collaborative creation, dilettantism, miniature, miniature writing, puppet theater, toys.

*Motto* : « Les malades ont, eux aussi, certaines satisfactions, croyez-moi, ils sont bien gâtés » (Dem. Bălăcescu 1979, 107).

Je reste dans les cadres de la même réflexion sur les modes dans lesquels une atmosphère de vacances et le programme journalier qu'induit une telle atmosphère, avec l'installation, toujours provisoire, dans une routine avec quelques

---

\* Institut de Linguistique et Histoire Littéraire, Académie Roumaine, Filiale Cluj-Napoca, Roumanie.  
Email : ligia.tudurachi@gmail.com



activités obligatoires qui sont « biffées » par tout le monde – arrive à produire des « effets » artistiques. Se constitue, à l’occasion de ces installations et de ces rencontres, une communauté « estivale », elle aussi provisoire. Entre ces communautés-là, celle qui va m’intéresser ici, c’est la communauté de sanatorium. Après l’apparition, en 1924, de *La montagne magique* de Thomas Mann, on a beaucoup réfléchi sur la vie quotidienne dans les sanatoriums et sur les situations où la maladie devient une occasion, une force et une forme créative. On a parlé même d’une « ère sanatoriale » (Villate 2018) pour la période entre les deux guerres. Le cas que je vais discuter est roumain, de la même époque. Il ne vise pas un sanatorium de maladies pulmonaires, mais un sanatorium de maladies osseuses. La question qui m’intéresse est liée à ce qui se passe quand une souffrance physique est vécue sur un fond de loisir, quand la maladie et la relaxation deviennent inséparables.

Le sanatorium a une vocation à isoler autant qu’à soigner, il se présente comme un lieu de séquestration qui finit par se croire volontaire. Roland Barthes le caractérise comme un endroit qui tient « de la peuplade, du couvent et du phalanstère » (Barthes 1999, 640), où on organise un succédané de la vie. Mais il y a aussi un divertissement qui se produit sur le fond de la vie oisive sanatoriale, surtout quand l’asile est situé (d’ailleurs assez fréquemment) dans des endroits de vacances : au bord de la mer ou en haut de la montagne. Ces formes variées d’amusement (thé dansant, bal masqué) qui sortent les malades de leur passivité et de leur irritation ont intéressé un peu Thomas Mann aussi.

Pendant l’été 1933, et pour presque une année, il arrive que Max Blecher et Lucia Dem. Bălăcescu passent ensemble leur temps de guérison dans le sanatorium C.T.C. de Tekirghiol<sup>1</sup>, au bord de la mer Noire. C’était un sanatorium fondé en 1894 par le docteur Dona. Ils y sont installés depuis juin 1933 jusqu’au mai 1934 (Lucia y restera un peu plus, son séjour prendra fin le printemps 1936). Futur écrivain, Max Blecher, qui avait 24 ans en 1933, se trouvait encore avant son début en volume. Il avait publié à ce moment-là un seul texte en Roumanie, *Herrant*, dans la revue *Bilete de papagal*, et encore un autre, *L’Inextricable position*, dans *Le Surréalisme au service de la révolution* d’André Breton. Il était, en effet, déjà un peu fameux (grâce à sa relation avec les avant-gardes françaises), sans avoir presque rien écrit. Diagnostiqué avec spondylodiscite (mal de Pott, considérée à l’époque incurable), quand il avait à peine commencé ses études en médecine à Paris, il allait mourir de cette maladie en 1938. Toute sa carrière littéraire, qui l’impose parmi les écrivains roumains les plus intéressants, se concentrera entre 1934 et 1938. Née en 1895, la peintre Lucia Demetriade-Bălăcescu était de 14 ans plus âgée que Blecher. Elle souffrait d’une tuberculose osseuse qui s’était déclenchée, suite d’un accident, à

---

<sup>1</sup> La station s’appelait à cette époque-là Carmen-Sylva.

l'âge de trois ans. Moins grave que celle de Blecher, sa maladie lui permettra de survivre jusqu'en 1979. En 1933, Lucia était déjà une artiste consacrée : après une petite exposition personnelle ouverte en 1919 dans l'enceinte d'un magasin bucarestois, elle recevait en 1924 son premier prix, pour une gouache exposée au Salon officiel de Bucarest ; en 1926, elle organisait sa première exposition importante, très bien reçue par les critiques, avec des tableaux qui exploraient d'une manière fantaisiste la vie des boyards roumains. Chose qui n'est peut-être pas sans importance pour ce qui se passera à Tekirghiol, avant ce séjour-là, partagé, Lucia et Blecher avaient tous les deux passé une période de guérison dans le sanatorium de Berck-sur-Mer en France, là-bas sans s'être croisés<sup>2</sup>. Avec la conscience qu'ils ont, déjà, raté un partage, ils se hâtent, à Tekirghiol, à se lier d'une amitié qui, sur le fond d'une complicité tout aussi médicale qu'intellectuelle, ne va pas exclure les implications sentimentales ; quoique Lucia soit mariée et Blecher se trouve lui aussi engagé dans une relation avec Maria Ghiolu<sup>3</sup>. Nourrie de cette amitié, c'est une forme de création collaborative qui s'œuvre. Chacun des deux artistes y pratique son propre art (Blecher écrit, Lucia peint), mais ils commencent aussi à s'illustrer dans l'art de l'autre (Blecher dessine, Lucia écrit)<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Deux des hôtels-sanatorium de Berck-sur-Mer étaient « Regina » et « Normande ». En juillet 1931, Blecher avait été logé dans la « Villa Normande ». Lucia fera une intervention chirurgicale à Berck en 1932, après laquelle elle restera logée dans la même villa Normande, pour encore six mois (Blecher 2017, 1417).

<sup>3</sup> Ayant deux années de plus que Blecher, Maria Ghiolu l'avait connu en 1933. Elle avait une sœur malade, qui était internée dans le sanatorium C.T.C. de Tekirghiol. En 1970, Ghiolu publiera un roman qui s'inspire de son amour avec Blecher, après ce qu'en 1934, l'écrivain lui avait dédié son premier volume de vers, *Corps transparent* [Le Corps transparent]. Paul Cernat observe la réussite, chez Ghiolu, des portraits des « créatures petites » (le groom bégayé de madame Silelis, la nièce de Marie, « Lucia-la petite », Domnica, la fille de la sœur Cristinne, etc). Il serait donc possible que l'intérêt de Lucia et Blecher pour les figures d'enfant et l'univers enfantin, tel qu'il se configure dans le sanatorium de Tekirghiol, soit partagé avec Ghiolu, et influence celle-ci également : Minu (le personnage qui incarne Blecher) y est d'ailleurs désigné comme un « enfant cher mal chanceux » (Cernat 2011, 14).

<sup>4</sup> La ressource documentaire la plus importante qui informe sur la relation de Lucia et Blecher est le corpus épistolaire des lettres qu'ils s'étaient envoyées dans le sanatorium. 48 lettres de ce corpus, conservées dans l'archive du Musée National d'Art de Bucarest, ont été éditées en 2000 par Mădălina Lascu dans *M. Blecher mai puțin cunoscut* [M. Blecher moins connu] et ont été reproduites ultérieurement, avec de petites modifications et adjonctions, par Doris Mironescu dans l'édition de M. Blecher, *Opere* [Œuvres] de 2017.

## 1. Le sanatorium de Tekirghiol : les trois cents enfants

Ce qui va m'intéresser en ce qui suit sont les ressorts de cette communion créative et, de manière encore plus précise, le rôle qu'a joué l'espace singulier de Tekirghiol dans le choix de la formule bouffonne-naïve de cette création. Tekirghiol ne fonctionne pas pour les deux artistes internés ici comme un simple décor du *vivre-ensemble*. La particularité du sanatorium de Berck-sur-Mer la faisaient les gouttières, et les promenades que les malades effectuaient tous seuls, allongés sur ces gouttières tirées par des chevaux, en ville ou à l'extérieur de la ville, dans la nature. À Tekirghiol, le spécifique de l'ambiance était lié à la présence des enfants. Les adultes internés y étaient plutôt exceptionnels, le sanatorium accueillait surtout des enfants. En 1933, leur chiffre dépassait les trois cents. Or, c'est justement l'image de ces enfants-là, allongés sur la plage ou dans les dortoirs communs avant de s'endormir, avec leurs jeux menés entre la vie et la mort, qui s'est inscrite, d'une manière matricielle, dans la perception de Blecher et de Lucia Dem. Bălăcescu. La présence quantitative de ces enfants souffrants a non seulement obligé les adultes présents à observer une manière enfantine de vivre la maladie, mais leurs a aussi induits une manière semblable de souffrir. Il y a quelque chose d'immature, d'irresponsable, de non assumée, qui intervient dans leur peine : tout comme il y a un besoin d'improvisation et de jeux qui devient indissociable de leur douleur et du supplice supporté.

Dans *Vizuina luminată* [La tanière éclairée], roman de Blecher qui n'aura qu'une édition posthume, en 1971, on retrouve cette description d'atmosphère :

C'était une sorte de longue serre, une sorte d'écurie avec plusieurs portes en verre par lesquelles la lumière entrait plus agressive et plus froide qu'elle ne l'était à l'extérieur. Au fond, un mur très long était peint en blanc et les malades étaient allongés l'un à côté de l'autre jusqu'au bout, les charriots collés et sans laisser comme lieu de passage que l'équivalent de quelques pas devant les portes. Derrière, une sorte de couloir blanc cassé et hygiénique avec trop de malades et un bredouillement assourdissant. Je crois qu'il y avait, enfilés, plus que trois cents charriots. Dans un coin, deux paravanes en tissu fine séparaient pour les adultes, hommes et femmes, très peu nombreux, un espace restreint [...]

Pour nous réchauffer un peu, on avait fermé toutes les portes ; tout à coup, la serre avait contenu dans son couloir d'espace blanc et raréfié, toute la rumeur de trois cents enfants qui dans le même endroit parlaient, chuchotaient, respiraient, toussaient et chantaient. Et c'était surtout ça : ils chantaient. Tous avaient commencé, après avoir terminé de manger, un

cœur avec des chansons agaçantes et très connues, avec des refrains de taverne, trois cents bouches qui, réunies, entonnaient, criant presque les mots, quelque chose impossible à décrire, un bourdonnement sonneur et violent, comme une tempête de sons. Je sentais que les murs allaient s'écraser, comme pour un bâtiment qui était en cours de s'effondrer, que le plafond va tomber et que les vitres des portes vont s'écraser, sous l'assaut des sons qui devenaient de plus en plus menaçants. Tout m'aurait été insupportable, si ce bruit n'avait pas eu, en réalité, le rôle spécial de couvrir et de cacher discrètement d'autres bruits plus faibles d'une toute autre origine. C'était comme une sorte de rideau de « borborigmèles » et de coliques des trois cents enfants qui, le soir, avant de s'endormir, se faisaient, tous, les choses intestinales (n.tr.) (Blecher 2017, 474-475).

Ce qui se voit bien dans ce tableau de la peine enfantine est surtout la dissimulée de la souffrance. Ici, il s'agit de chançonner, fredonner, psalmodier – pour couvrir des bruits embarrassants. Autre part, on retrouve une « mise en théâtre » de la souffrance, qui fait appel aux maquillages et aux masques (« Il y avaient – note Blecher dans une de ses lettres adressées à Lucia<sup>5</sup> – des fillettes de douze-treize ans, les joues maquillées violemment, bien que, elles me l'ont dit, elles n'allaient pas jouer justement sur la scène »). Sur la plage, ce seront surtout les jeux et les jouets qui vont dissimuler la maladie. Il y a toujours une régie – spontanée et collective – qui y est impliquée dans l'obtention de cette apparence d'une parfaite normalité de l'enfance ; et toujours un effort s'y consomme dans la réalisation et la promotion de ces images apparemment communes. Le jeu n'est jamais, pour ces enfants, un « jeu heureux », il n'est jamais innocent et purement gratuit. C'est un dispositif/ ou plusieurs, qu'on implique dans la maladie, afin de la rendre supportable et de l'appivoiser, afin d'estomper sa morbidité et sa brutalité, afin de la décaler, pour un court moment, du temps présent. Et pour ce faire, la communauté est nécessaire, plus que pour d'autres souffrants. C'est seulement la communauté qui rend possible le vécu d'un temps présent qui ne soit pas tout à fait présent. Or, toute provisoire et locale qu'elle soit, momentanée, cette communauté de souffrance peut, de cette unique manière, précisément, se réaliser comme une communauté de loisir.

Pour les quelques adultes qui s'associent à cette ambiance, il devient difficile, voire impossible, d'afficher, par rapport à ces enfants, une attitude parentale. Dans une lettre tardive, (qui date de 17 octobre 1935) que Lucia envoie à Blecher déjà installé dans la maison de son père, dans la petite ville de Roman, en Moldavie, après avoir quitté le sanatorium, elle le prévient sur le fait que le médecin qui le

<sup>5</sup> La lettre 21 de Blecher adressée à Lucia (Blecher 2017, 820).

traitait à Roman avait un fils malade, interné lui aussi à Tekirghiol. L'information est suivie par cette précision curieuse, rédigée en français : « toutefois, veuillez savoir que *nous ne sommes nullement parents* et que je ne l'ai jamais vu de ma vie » (n.s.) (Blecher 2017, 849). C'est étrange comme, ici, le fait de ne pas arriver à se situer « en adulte » par rapport aux enfants du sanatorium s'associe avec l'idée de ne pas les voir, de ne pas les observer en tant qu'individus, comme des singularités. C'est donc une perception groupale que les enfants induisent, et c'est conséquence à cette perception-là que les adultes se lâchent assimiler dans le groupe enfantin. Ils ne restent pas extérieurs, comme des observateurs ou comme des instances critiques, ils ne gardent pas la distance « parentale », qui assumerait la responsabilité du soin, l'affection du *care*. Mettre côte à côte des enfants et des adultes souffrants, et souffrants de la même maladie, finit par produire, à Tekirghiol, une communauté infantile, élargie. Le terme d'*hospitalité*, tel que l'avait défini Derrida en 1995 – la préséance de l'accueil, l'*hospitalité* inconditionnelle, « pure », absolue de la *visitation*<sup>6</sup>, par laquelle on laisse sa maison ouverte à n'importe qui qui peut arriver – pourrait peut-être exploiter dans ce cas une *hospitalité* en contexte d'asile, avec sa proximité avec l'*hospitalisation*, mais, encore plus, il permettrait d'observer ce qui se passe dans une situation où l'installation préalable et majoritaire d'un certain patient (identifié, cette fois, par l'âge) arrive à situer celui-ci dans une position de hôte qui ouvre la possibilité d'un accueil : le projette comme « maître », comme « patron » de cet accueil. Son identité sera respectée et protégée. L'*hospitalité* comme situation de s'exposer à l'autre se présente, pour les patients adultes arrivés à Tekirghiol, comme une *visitation* qui finit par les faire partager la manière de l'enfant (de l'enfant-en-communauté d'enfants) de vivre cet espace et la maladie dans ses cadres.

## 2. Le dilettantisme : l'invention d'une irresponsabilité créative

Ce qui se produit, pour Blecher et pour Lucia, conséquence de ce partage d'une manière infantile de se rapporter à la maladie, c'est la reprise de cet infantilisme dans leur conduite artiste. On retrouve chez tous les deux une forme d'irresponsabilité face à leur propre création. Ils expérimentent à Tekirghiol, de manière volontaire, un certain dilettantisme. On peut l'observer non seulement dans leur oscillation entre la littérature et les arts plastiques ; mais aussi dans leur

---

<sup>6</sup> V. à ce titre la différence que fait Derrida entre *l'invitation* – quand je reçois chez moi volontairement, en fonction des règles en usage, et la *visitation* – quand je laisse ma maison ouverte pour qui que ce soit (Derrida 2022). V. aussi *hospitalité* dans sa définition de *Derridex. Index des termes de l'oeuvre de Jacques Derrida* (<https://www.idixa.net/Pixa/pagixa-0604010913.html>).

intérêt à s'illustrer chacun dans l'art de l'autre, avec le sentiment d'une simple plaisanterie, du pur amusement. L'énergie de l'espace hétérotopique se convertit, de la sorte, en détermination de sortir de l'art pour laquelle on se sent doué – qu'on est en cours de professionnaliser (Blecher) ou qu'on avait déjà professionnalisé (Lucia) – pour s'orienter vers un art dans lequel on est convaincu d'être et de rester à jamais un simple amateur. Tekirghiol offre, de cette manière, à Lucia et à Blecher la possibilité de s'aménager un espace second – secondaire en même temps pour leur vie et pour leur art (espace alternatif à celui « premier », sur lequel la maladie, tout comme l'art, ne pouvaient être prises qu'en sérieux et assumées pleinement), où on peut se laisser en proie à l'improvisation, où on se plaît à être « irresponsable ».

### **2.1. Les tableaux – à travers la littérature**

Les critiques d'art qui avaient analysé les tableaux de Lucia qui dataient d'avant 1933 lui avaient parlé d'une « narrativité » de son style pictural. Ils avaient observé que tous ses tableaux racontaient des histoires. Au sanatorium, dans la compagnie de Blecher, qui va bientôt commencer à lui écrire des « scénarios » pour ses prochains tableaux, Lucia se voit encore une fois confrontée à cette narrativité qui soit la sienne. Mais ce qu'elle saisira de plus avec lui, quant à cette narrativité, c'est à quel point elle était littéraire : déjà « littérature ». Cela la convainc à écrire de petites proses, qu'elle lit et discute avec son ami Max (ces proses ne seront jamais publiées).

Les mêmes « scénarios » que lui écrit Blecher prédisposent Lucia à un geste dilettante dans sa peinture. À la base de ces schémas narratifs, elle réalise une série de 50 mini-gouaches, qui seront exposées en mars 1934 sous le titre de « Fantaisies surréalistes » (Blecher écrit, également, la *Préface* du catalogue, et, pour douze des 50 gouaches, il rédige de petites présentations). Il n'y a rien de vraiment « surréaliste » dans ces desseins, exposés, cependant, exactement au moment où le surréalisme était en vogue. Lucia parle, dans leur cas, d'un « surréalisme pour rigoler » : « C'est lui [M. Blecher] qui m'avait parlé pour la première fois du surréalisme. *Pour rigoler, j'ai exécuté une série de petites compositions que j'ai intitulée « surréaliste » – elles étaient, certes, beaucoup plus réalistes que « surréalistes ». Je les avais désignées ainsi ironiquement, un peu aussi pour cracher sur le travail des autres, mais surtout parce que cela me distrait, d'essayer ce que je n'aurais jamais essayer, et je voulais aussi me faire un caprice* » (n.s.) (Dem. Bălăcescu 1979, 102). Dans la réalisation de l'exposition, Lucia s'investit, donc, comme une écolière dans une farce jouée à ses professeurs, pour voir avec quelle réaction ils lui répondront. Comme un enfant

gâté, elle fait « son caprice ». Les critiques ne vont pas tarder à lui donner satisfaction. Gheorghe Dinu et Ion Călugăru, pour le groupe surréaliste roumain, dans un numéro de 1934 du journal *Adevărul literar și artistic*, l'accuse d'imposture<sup>7</sup>.

Que le diable m'eût poussé à oser toucher le fameux « surréalisme » (note Lucia dans ses confessions), qui, à ce moment-là précisément poussait ses cornes chez nous, ayant comme magister le bien talentueux Victor Brauner, avant qu'il ne parte pas à Paris. Gheorghe Dinu m'a appelé immédiatement aux ordres : comment est-ce possible que je donne un tel titre à des esquisses qui n'aient absolument rien à faire avec le « sacrosaint » Surréalisme ? Je vous demande : quel péché si grave avais-je commis ? Ces petites gouaches étaient du point de vue plastique (c'est un peu stupide de le dire moi-même), *délicieuses*, je ne sais pas si je pouvais jamais produire d'autres semblables ... (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 103)<sup>8</sup>.

S'il y a du « vrai » surréalisme, quelque part dans cette exposition, c'est dans les scénarios de Blecher qu'on doit le rechercher. La prose que Blecher écrira après cette période passée à Tekirghiol, ce qui deviendra sa littérature à plein terme, reste imprégnée par la fabulation et le mélange entre la réalité et le rêve, produit, ici, par une perception souffrante et disproportionnée (entre l'« irréalité », qui apparaît dans le titre de son premier volume de prose, *Aventures dans l'irréalité immédiate*, et la surréalité des avant-gardistes, on peut mettre l'équivalence<sup>9</sup>, même s'il n'y a pas eu une affiliation explicite de Blecher au mouvement avant-gardiste roumain). Toutefois, durant la période de sanatorium, Blecher écrit surtout pour Lucia, donc pour la création d'un autre, qu'il veut suggestionner. Il le fait, lui aussi, en simple jeu : comme moyen de divertissement – et de passe-temps amoureux.

On sent bien, dans ces narrations, l'orientation de Max vers Lucia. Visualiser la main de Lucia avançant sur la page pour réaliser le dessin, vouloir guider cette main, dans son énergie et ses directions, devient partie prise de l'histoire imaginée. L'intimité est bien importante dans cet effort d'invention : la volonté de Blecher est moins de prédéterminer – que de prévisionner et de prévisualiser ce que Lucia puisse réaliser suivant ses mots. Sa propension est vers un art fusionnel. Et pour ce

<sup>7</sup> Il y a eu, tout de même, une réaction positive ; elle a été singulière, mais importante, car assumée par Marcel Iancu (Iancu 1934).

<sup>8</sup> L'une de ces gouaches, la seule conservée, se retrouvait à l'époque, selon l'information de Lucia, dans la collection du professeur Al. Rosetti.

<sup>9</sup> M. Blecher est considéré comme un précurseur du surréalisme en Roumanie. C'est Sașa Pană qui parle du surréalisme, pour *Corps transparent*, le volume de poésie que Blecher publiait en 1934 (l'année « Tekirghiol »), observant les modes de transfiguration de la matière et de la pensée.



faire, il a besoin de s'initier, en préalable, dans l'esthétique de l'image, connaître les techniques du dessin.

Voici le nu que vous devrez travailler, le sujet importe peu, c'est une dormeuse avec une écharpe bleue sur les hanches, mais je vois surtout la réalisation : le corps de la femme brune est dessiné comme les deux femmes que vous mettez sur le catalogue, les contours du corps se feraient par des touches fortes d'encre de Chine, genre Braque, comme vous m'avez montré à « L'Art », et l'harmonie du brun, noir et bleu sera celui même qu'on trouve dans « L'Art » et qui est immensément artistique. Vous pouvez placer la femme sur un divan et ne pas la laisser dormir en l'air, dans ce cas-là, les fleurs du divan seront au pinceau comme dans le dessin de Dufy, le tableau qui pend au mur (Blecher 2017, 801)<sup>10</sup>.

Cette femme allongée, elle revient de manière en quelque sorte obsédante dans plusieurs scénarios. Comme dans ce « triptyque » appelé *Vin-Amour-Jalousie*, où la projection d'une femme morte est suivie par celle d'une femme endormie est, après, par celle d'une femme tombée dans la rue. Toutes les trois sont des corps étendus, tel que l'est Lucia elle-même, à cause de sa maladie.

*Pour le vin* : groupe de trois personnages, construction en triangle. En bas une femme morte avec une blessure au cœur et le couteau du crime à côté. Par-dessus, l'homme assis sur une banquette qui *aspire* de ses regards une coupe de vin que lui offre une femme avec le sourire. La femme morte et celle qui offre le vin doivent ressembler, faites-leur par exemple la même coiffure blonde. Ici le vin sera le symbole de l'oubli – comme d'ailleurs sa réalité aussi.

*Pour l'amour*, il y a d'abord la photo ci-jointe qui n'est pas sérieuse. Le sujet sérieux serait : un homme nu regardant dans une glace énorme une femme endormie, expression de bonheur de l'homme. Son corps doit se refléter dans la glace. C'est l'image de l'amour proustien. L'amour par reflet, et dans lequel entre toujours du narcissisme.

Enfin *pour la jalousie* je crois votre idée très bonne, pourquoi la changer ? Vous pourriez peut-être faire une femme tombée dans la rue, les bras étendus, une vraie croix humaine sur le sol, tandis que plus loin s'éloigne un jeune homme au bras d'une très jolie femme en robe à longue traîne et dont la traîne est un peu sur le corps de la femme étendue, comme si les deux amoureux auraient passé par-dessus son corps. Les ongles de la femme tombée pénètrent dans le sol, de douleur. Veuillez me renvoyer la photo truquée. Merci (Blecher 2017, 801-802).

---

<sup>10</sup> Pour cette correspondance de sanatorium, Blecher et Lucia utilisent eux-mêmes le français. Ils le font pour offrir plus d'intimité à leur relation ; mais peut-être aussi, en souvenir de leur passage par Berck-sur-Mer et de la rencontre qu'ils avaient ratée là-bas (c'est la langue d'une rencontre manquée).

Comme Blecher le dit explicitement dans « *Pour l'amour* », le corps féminin allongé reprend en reflet le corps de l'amant *narcissique*. Le voyant représenté, on regarde du coup les deux amoureux, malades et fusionnés. Il faut noter que la récurrence de ce corps féminin, et cette obsession, ce n'est pas Lucia qui l'entretient, mais Blecher. Il y a cependant un « accent » qui porte la marque de la peintre : la peau de cette femme doit être brune.

Titre *Desen pentru o povestire erotică* [Dessain pour une histoire érotique]. Vous avez deviné de quoi il s'agit. Mon bonhomme (*geambaş de cai*), melon (qu'il garde dans la chambre !), cravate rose, pardessus, bague aux doigts, sur une chaise. Premier plan : petite table chargée de tartines, „*samovar*”, confitures. Femme blonde en peignoir vert, ouvert devant de tout son long, debout, prépare une tartine ; sur le canapé femme allongée, brune, nue, très longs bas de soie, fleur rouge dans les cheveux, pantoufles rouges. Le bonhomme a la bouche ouverte, il explique quelque chose ; faire ressortir le contraste entre les femmes « toutes choses » et le type ahuri qui n'a même pas enlevé son pardessus (Blecher 2017, 805).

ou

Je viens de trouver le sujet de la troisième histoire – qui *dépasse de beaucoup* les deux autres : il y a dans celle-ci une négresse, ainsi que vous l'avez désiré, une bête, un singe, et un blanc ; il y a aussi les voluptés les plus rares et la fin me paraît l'atrocité la plus horrible que l'on puisse imaginer (Blecher 2017, 807).

Ce détail n'est point anodin. Car la reprise de cette fille de couleur – et non pas d'une femme allongée quelconque – déplace visiblement l'investissement de Blecher dans ces scénarios du côté sensuel vers le côté-jeu. On observe de cette manière le fait qu'un seul personnage – la négresse – traverse plusieurs textes. Et si Lucia « détient » ce personnage (« il y a dans celle-ci une négresse, ainsi que vous l'avez désiré »), si c'est son préféré, alors l'effort de Blecher de lui offrir des histoires avec cette négresse a moins affaire avec son goût pour une certaine littérature (certes, un exotisme y est impliqué, qu'on retrouve également dans la littérature avant-gardiste), qu'avec son désir de proposer des jeux à son amie. Cette exploitation d'un objet unique pour nourrir des narrations différentes – toutes bien courtes et ne faisant rien d'autre que tourner autour de l'objet – rappelle la manière de l'enfant de décider sur un (seul) objet préféré, à partir duquel il demande tout le temps aux adultes de lui inventer des histoires, s'il ne les invente pas lui-même, sans fatigue. Cette négresse est, de ce point de vue, assimilable à un

jouet ; elle fonctionne comme une poupée. Une relation incontestable s'établit entre les narrations « à négresse » de Blecher et un tableau que Lucia va plus tard exposer sous le titre *Negresă* [Négresse]. Ce qu'on voit chez elle (image 1) c'est une femme noire mi-nue, *allongée* sur un divan, qui, si elle n'est pas avec « une bête, un singe, et un blanc », l'est – au moins – avec un grand perroquet blanc, qui grignote quelque chose sur sa main tendue, un autre oiseau sur sa table de toilette à la droite du divan et, dans un coin de la chambre, sur le sol, une étrange assemblée animalière, qui compte un hibou, une huppe, et encore un autre perroquet, plus petit, orientés les uns vers les autres comme pour une discussion.

Le ludique y est prégnant. Il surclasse, dans les narrations de Blecher comme dans le tableau de Lucia, les visées esthétiques ; de la même manière que le côté-jeu de la relation surclassait le côté sensuel (et le jeu d'enfant, le jeu amoureux). Pour Lucia existait un précédent en ce qui concerne un tel emploi de la poupée. Le tableau qui l'avait imposée, en 1927, s'était fait justement à partir d'un tel jouet qui – Lucia le dit explicitement dans *Destăinuiri* – lui avait servi, à ce moment-là, pour une représentation de soi.

L'idée m'était venu spontanément, de composer un pastel « la dame avec son peintre ». À quelle raison ? Se trouvait à l'époque, rue Calea Victoriei, une vitrine devant laquelle je passais beaucoup de temps et que je regardais avec avidité. Qu'est-ce qui m'y attirait l'attention ? Une poupée magnifique, avec une cape d'un vert véronnois, comme portaient les dames envers 1860-1870, genre Manet ou « les premiers Manet ». Une sorte de réplique à la tunique de Manet (chez nous !), sauf qu'elle fût verte [...] Cette poupée, elle était construite à la dimension humaine, quant à son costume, on ne peut pas dire avec combien de minutie il était travaillé. Je l'avais installée dans un fauteuil Biedermeier, qui lui allait merveilleusement, et j'ai demandé à Vasile Popescu de me poser. Lui, bon collègue, il s'est sacrifié. Inspiré par « Mademoiselle Rozi » (c'est ainsi que je l'avais baptisée), je me suis mise au travail. La composition : deux personnages à pied, séparés par un chevalet. Je me suis servie d'une partie de ses habits et – je vous dis un secret, la « dame » dans le tableau, c'était moi-même. Bien sûr, « transformée », les chevaux blonds, avec quelque chose de changé. Personne ne m'avait reconnu, le subterfuge m'avait réussi, donc j'étais contente (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 74).

Attachée vivement, de manière presque obsessionnelle à une poupée, l'utilisant pour un autoportrait, à côté d'un homme (le peintre Vasile Popescu), Lucia prouve, évidemment, une tendance narcissique ; elle s'esthétise – mignonne – à travers ce jouet, elle s'offre « en poupée ». Mais on décèle, en même temps, dans cette

projection, une absence de soi-même à l'intérieur de la représentation de soi, une incapacité de se poser, vivante – et debout elle aussi, à côté du peintre Popescu, « vivant » et début. Elle y reste un simple objet de décor. C'est une absence de vie, et une souffrance cachée dans l'appel à cette substitution par un corps en plastique « construit à la dimension humaine » : c'est un retraitement de soi, sur fond d'exposition. Rien, dans ce tableau, ne fait penser, une fois avec la poupée, au jeu et à la joie. Un manque de sourire le caractérise, qui charge quelque chose de morbide.

À Tekirghiol, pour arriver à se voir plus intensément, Lucia et Blecher vont demander au directeur du sanatorium<sup>11</sup> le temps pour réaliser un portrait : Blecher devait poser pour Lucia. Ce qui résultera, comme mise en œuvre de ce temps partagé, ne sera pas un portrait de Blecher, mais un tableau qui porte le titre « Avec M. Blecher ». On y voit Lucia et Blecher ensemble (image 2). Le tableau de 1927 y est réitéré. Cette fois, au lieu de « madame et son peintre », c'est « madame et son écrivain » (on sent, bien plus qu'en 1927, cette relation de possession). Le chevalet est disparu, il n'y a pas d'objet qui sépare les deux corps, ils sont l'un à côté de l'autre. Pas début, allongés ; comme allongées étaient toutes les femmes des scénarios de Blecher pour Lucia. La chose essentielle qui se transfère du tableau de 1927 tient de la maintenance de la représentation de Lucia en poupée : en habits marins, estivaux, chapeau de soleil, chemise à rayures, pulpeuse, avec des formes arrondies, Lucia, en plan second, est tournée vers Max, qui, en premier plan, est allongé sur le dos, la main gauche sous sa tête. Lui aussi, il est bien fait, on le devine musclé, même si une couette le couvre jusqu'au cou. L'attention de Lucia pour Max dénote sa vivacité et sa présence dans la scène. La main portée sous la tête de Max signale, en parallèle, une mobilité qui n'est pas caractéristique pour les maladies osseuses. Ils sont deux malades, qui ont l'air bien sain : ils se reposent sur la plage. Mais ce qui surprend, surtout, c'est le fait que tous les deux, ils sourient. Non seulement ils sont détendus, ils sont joyeux, d'une joie enfantine, aérienne, légère : ils sont en vacances. Si Lucia est, encore une fois, « poupée » dans ce dessin, cela dispose les deux corps dans une tout autre dynamique que dans le tableau de 1927. Ici, la poupée cesse d'être objet de décor (elle n'est point « en plastique »), pour instaurer elle-même, par sa présence, une atmosphère juvénile et amusante. Les

---

<sup>11</sup> Dans la lettre marquée « 15 » de la correspondance entre Blecher et Lucia, on tombe sur cette information : « Vous pourriez dire au directeur que vous désirez me faire un portrait, que trois séances par semaine ne sont pas suffisantes et qu'à partir de 4h30 de l'après-midi il fait déjà nuit et la bonne lumière pour peindre disparaît. Vous pourriez lui demander la permission pour que je vienne vous voir à d'autres heures, par exemple le dimanche en début d'après-midi » (Blecher 2017, 813).

deux corps s'y détendent parce qu'ils sont entrés dans la dynamique d'un jeu, même si, ce jeu-là, ils ne l'ont pas commencé effectivement<sup>12</sup>.

C'est cela qui change, de manière fondamentale, pour Lucia et Max dans l'ambiance de Tekirghiol. Au milieu des 300 cents enfants alignés sur la terrasse, sur la plage ou dans le dortoir commun, la maladie découvre la soupape du jeu, une fois avec le plaisir de rigoler, de faire des blagues, de prendre les choses à la légère et se moquer de tout. Que cette ambiance devienne pour Max et Lucia un programme de guérison en soi, une recette de survie, on peut le comprendre de quelques lignes écrites plus tard dans *La Tanière éclairée* :

Il est suffisant que dans un moment tragique on ferme les yeux, pour retrouver une indépendance intérieure si stricte et hermétique qu'on puisse situer dans son obscurité n'importe quel souvenir, quelle pensée ou image qu'on veut : *on peut placer – au milieu du moment tragique – une blague, une anecdote, le titre d'un livre ou le sujet d'un film du cinéma* (n.s.). Les yeux ouverts, gardant l'apparence d'une attention extrêmement tendue, combien de fois quand j'écoutais quelqu'un qui me parlait gravement, j'avais commencé intérieurement à modeler, en parallèle avec son discours, une autre conversation, complètement différente et bizarre, parfois fantastique, autrefois seulement amusante. Et mon visage gardait l'air sérieux... Je me souviens même que des fois, de manière toute à fait « involontaire » et sans pouvoir me contrôler, pendant que quelqu'un me racontait, par exemple, l'épisode douloureux et atroce de la mort de quelqu'un, avec les détails les plus dramatiques, j'ai pu faire apparaître, sur la scène de *mon petit théâtre personnel*, la plus comique et excentrique équipe de petits animaux en caoutchouc, exécutant des danses des films de dessins animés, des acrobaties et des sauts drôles, extraordinaire, vraiment hilarants (n.tr.) (Blecher 2017, 58).

C'est un tel *théâtre personnel*, sur la scène duquel jouent des personnages drôles, que Blecher avait d'abord inventé dans les scénarios pour Lucia, pour qu'ils s'amusent tous les deux. Il spéculait parfois humoristiquement sur des réminiscences littéraires, comme dans cette petite histoire réécrite de Pasiphae, personnage bien connu de la mythologie grecque, la femme de Minos et la mère du minotaure

---

<sup>12</sup> Il vaut la peine de noter, dans le même ordre du jeu qui vient masquer la maladie, que trois des quatre fresques que Lucia va peindre sur les murs de la salle à manger du sanatorium de Tekirghiol, après le départ de Max, représentent des enfants grassouillets et sains, jouant au ballon, au tennis, montant à la corde, pratiquant le cheval d'arçons, jouant donc les jeux des enfants sains et saufs, comme si la maladie n'existait pas.

Asterios, qui s'était accouplée avec un taureau blanc, offert par Poséidon. Avec la femme, le taureau, et le mari de la femme, Blecher construit un triangle érotique.

Titre : *Pasiphae* : une jeune femme quelque peu démodée mais plantureuse, décolletée, velours, dentelles, ombrelle. Été. Prairie. Taureau regardant enragé derrière une haie. Expression un peu béate de la femme qui tient par les bras son mari, de toute évidence impuissant etc. C'est le titre, *Pasiphae*, qui fera ici tout (Blecher 2017, 805).

Le plaisir de rigoler peut aller jusqu'à l'impertinence. Max veut toucher Lucia par ses extravagances imaginatives, mais ils sont aussi bien ouverts, tous les deux, à pratiquer une conduite à la limite de l'insolence. Les commentaires méchants, cruels, sans empathie (on cite souvent, à ce sujet, une scène des *Aventuri în irealitatea imediată* [Aventures dans l'irréalité immédiate], la plus fameuse, dans laquelle, dans une salle de cinéma, on assiste, pendant que le film roule, aux commentaires malines de plusieurs garçons ; et c'est la caractéristique aussi des premières proses écrites par Blecher dans la période de sanatorium, *Buțu et Jenică*, publiés en 1933 dans *Adevărul literar și artistic*, et *Ioniță Cubiță*, une esquisse restée inédite jusqu'en 2000 – qui ont, toutes, comme personnages, des garçons méchants) font, eux aussi, partie de la recette de cet effort de « couvrir » la souffrance par diverses formes de comportements irresponsables. Plus que l'enfantin, on sent, en effet, chez ces deux artistes, l'enfant gâté. Immodéré, narcissique, immature. Comme celui-ci, passant au-delà de ce qu'on considère normalement le bon sens, ils ont besoin de tester, sur certaines séquences, les limites – morales et autres – des adultes.

## **2.2. La littérature – à travers les dessins**

Chose curieuse en ce qui concerne Blecher, bien qu'il ait déjà claire la conscience que sa vocation soit littéraire et il avait déjà, à l'époque, la confirmation de cette vocation par les cercles français des avant-gardes (voir sa relation avec André Breton), il souhaite se présenter au public roumain comme le simple et modeste « compère » d'une peintre : Lucia. Celle-ci lui donne à « corriger » les lignes par lesquelles elle voulait justifier publiquement le fait de l'avoir choisi, lui, comme auteur du *Catalogue* de sa série de « Fantaisies surréalistes » : « D'habitude, la préface d'un catalogue est faite par un homme célèbre ou par un critique d'art. Moi, je me suis adressé à un poète (encore inconnu), peut-être parce qu'il me comprenait mieux » (Blecher 2017, 811). Si Lucia tient à souligner par le choix de son préfacier, et par ces lignes qui le présentent, que, dans sa sortie publique, elle mise jusqu'au

bout sur l'improvisation (non seulement avec le surréalisme « pour rigoler » de sa série), Blecher la suit avec conviction. Sur cet *encore inconnu*, sur ce temps à devoir s'écouler plus long *avant que* – avant qu'il soit un professionnel, il a son propre programme. Ce moment, il le veut à tel point inaugural pour lui, que c'est maintenant, à peine, qu'il choisit son « nom » littéraire. Après avoir beaucoup fabulé sur des pseudonymes fantaisistes, après avoir signé trois autres textes, en 1933-1934, avec « Mihai Bera » (Blecher 2017, 1420), il se décide spontanément d'adopter le nom de « M. Blecher » qui lui est proposé par Lucia dans le contexte de ce catalogue. Il prend donc comme nom d'écrivain le nom qui est en relation avec ces dessins, et, à travers eux, avec cette forme d'irresponsabilité créative.

Aux dessins qu'il exécute lui-même à Tekirghiol, on peut se rapporter, je crois, pour toutes ces raisons, comme à un « phase » de dessin dont il se sert comme d'une sorte de « préparation du roman ». Conservés dans l'archive de la famille (ils sont pourtant restés inconnus pour la famille elle-même jusqu'en 1946), ces esquisses à l'encre noir et rouge, avec beaucoup de rouge/ « beaucoup de sang », ont été perçus comme effrayantes par ses proches. Réveillant un sentiment d'horreur, ils ont été tenus pour de simples moyens d'exorciser la souffrance : comme un instrument thérapeutique<sup>13</sup>. Doris Mironescu (Mironescu 2011) a été le premier à observer qu'on y retrouve plus de « technique » que d'exorcisme. Et que cela ressemble plutôt à un exercice, et même à un exercice facile. Ces dessins sont, en réalité d'un surréalisme « d'école » – comme le dessin qui s'intitule *Viața inexorabilă* [La vie inexorable], daté 1934 (image 3). Sur une plage parsemée par plusieurs coquillages fusiformes, une créature féminine à double tête se tient verticale sur le corps qui soutient la plus expressive de ces têtes, et horizontale sur l'autre tête, collée au niveau de ses jambes. Pendant que le corps vertical tend les mains en haut, dans une expression de joie enthousiaste/ ou d'abandon, l'autre tête prolonge le pied qui le soutient par une main qui s'étend vers un cœur qui évoque un ballon de plage écrasé.

---

<sup>13</sup> Voilà, dans ce sens, le témoignage de sa sœur : « Jusqu'en 1946, nous n'avons rien su de ses dessins. Quand je les ai vu pour la première fois, je me suis rendu compte pourquoi nos parents ne voulaient pas me les montrer. C'étaient des dessins en touche, noir et rouge, beaucoup de noir et beaucoup de rouge, avec des lignes qui exprimaient de fortes explosions. Ils étaient, certainement, des métaphores de ses propres souffrances, des transfigurations de la maladie qui le consommait. Les dessins représentaient des figures mystiques, des montres horribles, des figures diaboliques, la langue pendante et les yeux sortis des orbites, des gargouilles agressifs. Quand on les regardait, on sentait peine et terreur. Toute la mappe de dessins était restée longtemps dans la maison de nos parents, bien „cachée” » (n.tr.) (Blecher 2017, 105).

Il n’y a rien d’effrayant dans ce dessein. Pas de démon exorcisé. Ce qu’on peut remarquer c’est, en revanche, à quel point il communique avec une petite esquisse que Blecher appelle *Autoportret caricatural* [Autoportrait caricatural], datée toujours 1934 (image 4). Allongé sur un lit d’hôpital, couvert d’une couette épaisse et élevé sur plusieurs oreillers, il se figure ici non pas en adulte (comme on le voyait dans le tableau de Lucia), mais en jeune garçon. Il regarde devant, et sa main gauche, très mobile, est élevée, comme si elle indiquait quelque chose (la tête ne la suit pas) ou comme si elle saluait. Entre ce geste du jeune garçon et celui du corps féminin de *La vie inexorable* il y a une certaine continuité. Un élan, un enthousiasme, une énergie qui laisse pressentir la vitalité, rencontre son contraire : il est en quelque sorte détourné. La technique dans laquelle se réalise l’autoportrait est autre que celle de *La vie inexorable*. Ici, on a affaire à une petite animation. Mais on peut encore mieux comprendre l’affinité des deux dessins si on suit la curieuse fonction que Blecher va attribuer à cet autoportrait. Le répétant plusieurs fois, avec de petites variations, à la fin des lettres qu’il envoie à son ami Geo Bogza, il arrivera à transformer ce dessein dans une « marque postale interne » de ses missives. Le geste de salut devient ainsi plus clair – il s’associe souvent à une réplique, telle que « Je te salue/ je vous salue, venez chez moi ». Il se révèle, en même temps, une visée qui n’était pas auparavant détectable. La main allongée, elle s’allonge pour chercher un jouet : un ballon (image 5). Le ballon qu’on pouvait reconstituer en dessous du cœur aplatis sur la plage de *La vie inexorable* se correspond avec ce ballon roulé, en fin de lettre, vers l’ami absent. Saluer devient inséparable de l’invitation au jeu d’enfant, au jeu au ballon. Il devient clair que ce qu’on regardait dans *La vie inexorable*, c’était comment le corps se dédoublait, entre le malade et l’enfant, entre le corps immobile et le corps flexible, entre celui qui s’abandonne « au salut » et celui qui salue joyeusement des copains. C’est, en allégorie, la coexistence du corps souffrant et du corps en vacances qui y est représentée<sup>14</sup>.

Si c’est une certitude que ces dessins de Blecher sont préalables à sa littérature, c’est assez provocateur d’essayer de comprendre de quelle manière sont-ils préalables : quels effets produisent-ils dans l’écriture qui leur succède. Car loin de rester dans leur « mappe » fermée, comme l’a cru sa famille, simple thérapie nécessaire, mais inesthétique, on peut déceler au moins deux modes dont le visuel devient, pour Blecher, constitutif pour le discursif.

<sup>14</sup> Un autre dessein, *Tuș* [Encre], daté 1934 représente, toujours sur une plage, un corps féminin décapité, monté sur un rocher, le dos vers la mer et, à côté de lui, un oiseau longue et riche queue, le plus probablement un paon, décapité lui aussi. À la place de sa tête, il porte une bouteille, le goulot orienté vers la femme. Celle-ci, torse nu, elle a la hanche et les pieds couverts d’une serviette de plage. C’est loisir, c’est souffrance, aussi.



J'observerais d'abord l'invocation systématique du *dessin*, dans ses proses, comme une technique naïve. Le dessin intéresse comme simple ligne de contour, qui laisse le noyau vide ; il est donc exploité pour son manque de volume, qui ne serait pas donné, mais obtenu. Il serait le résultat d'un processus, qui vise la réduction du mouvement de la matière, jusqu'à la rendre statique, immobile, et par cela, déjà inexistante. Cette réduction, Blecher la considère équivalente avec une réduction de la souffrance. Moins de matière il y ait, moins de douleur y reste. « Partout il y avait une simplicité élémentaire des objets comme s'ils étaient seulement dessinés et placés dans leurs endroits, aucune durée, aucun souvenir n'entraînait dans les débris des murs et dans le goudronne des rues. C'était une nouvelle matière de la réalité qui bâtissait la ville et moi – j'étais juste au milieu, inédit, nouveau, sans poids et sans organes, *comme une simple ligne de mon propre contour* » (n.s.) (Blecher 2017, 79). Autrefois, le dessin est invoqué précisément comme pratique dans le cadre d'un jeu enfantin.

Existe ce jeu infantile qui s'appelle *figures à copier*, lequel, quand il n'est pas bien exécuté, et le papier se déplace un peu pendant la reproduction, les figures se produisent tordues et déformées. C'est le point de vue, bien surprenant par son inédit, de l'aliéné, pour qui, pendant qu'il « copie » la vie, la réalité se déplace de quelques centimètres, c'est-à-dire elle « perd sa tête » et produit ainsi des formes vraiment extraordinaires (n.tr.) (Blecher 2017, 73).

Dans un cas comme dans l'autre, le dessin n'est que ligne, que contour. Le dessin c'est pour vider : ce n'est pas pour remplir. Il est exécuté sans conscience, par maladresse ou par simple manque d'attention : il se décale toujours par rapport à la réalité. Si l'enfant et l'aliéné sont des égaux à produire de tels dessins, ce n'est pas leur imagination surabondante qui les y qualifie (le cas des avant-gardes) : c'est leur innocence, qui y est équivalente avec un manque de conscience. (Je trouve provocateur de comprendre, aussi, dans cette lignée de signification, la « perte de la tête » qui va se figurer comme décapitation dans plusieurs dessins de Blechers – ceux, surtout, qui ont été perçus comme les plus cruels). Blecher fait, d'ailleurs, une différence entre le *tableau* – qui charge le contenu du monde et rend possible sa compréhension, et le *dessin* – qui le décharge, rendant possible la distanciation. Dans *Vizuina luminată*, on retrouve cette formulation :

Dans le monde existaient des gens et des tableaux qui allaient me rester à jamais inconnus, comme tous les événements qui se consumaient dans la matière impalpable de l'air, *sans traces*, et desquels je ne recevais aucun

écho et aucune conscience. Tout se passait ainsi autour de moi, les gens maniaient des tableaux et parlaient, et *je ne savais pas* qui étaient ces gens-là, quels contenus avaient ces tableaux et quelles explications ils se donnaient quand ils les regardaient (n.tr.) (Blecher 2017, 93).

Pour la naïveté qui imprègne les dessins de Blecher, il y a encore une source, différente. Doris Mironescu (Mironescu 2011, 107) croit que le style naïf étant caractéristique, comme la narrativité, à la peinture de Lucia, Blecher s'était laissé influencé par la manière de peindre de celle-ci. C'est peut-être un peu plus qu'une telle influence. Il est possible que Blecher fût sensible, plus précisément, à une pratique du dessin, chez Lucia, qui s'était réalisée en relation avec la littérature, et surtout avec la littérature pour les enfants. Un dessin qui n'existe pas *sans* littérature, qui se légitime par la littérature et la complète de manière nécessaire. Avant qu'ils se connaissent à Tekirghiol, Lucia avait réalisé l'illustration pour plusieurs textes littéraires. Le premier, c'était *Corigent la limba română* [Élève ajourné à la langue roumaine], un roman d'Ion Minulescu, publié en 1929, qui avait comme protagoniste un adolescent ; ensuite, en 1931, elle avait fait l'illustration pour *Cartea cu jucării* [Le Livre avec des jouets] de Tudor Arghezi, où les personnages étaient deux petits-enfants, Mitzura et Baruțu, la fille et le fils de l'auteur. Bien que l'industrie du livre pour les enfants eût déjà une tradition en Roumanie, à l'époque entre les deux guerres, Lucia s'y déclare une autodidacte. Son effort de s'adapter à un public jeune/ enfantin l'amène à réaliser ce que Șerban Cioculescu, un important critique littéraire de l'époque, a qualifié – parlant de ses dessins pour le roman de Minulescu – comme « dessins infantiles ».

Mr. Cioculescu a été bien indulgent : au lieu de formuler « illustré de manière infantile par L.D.B. », il aurait pu dire « de manière malhabile » ou « maladroite » ou un autre mot plus fort. En tout cas, Mr. Cioculescu a mis les choses au point et a arrangé un peu Minu [Minulescu], pendant qu'envers moi, il a lancé le compliment suprême, qui gagne une importance énorme aujourd'hui, quand les « dessins infantiles » constitue le dernier cri et sont valorisés au maximum (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 92).

Cette qualification, ressentie comme péjorative fin des années 1920, va se fixer indéfiniment dans la mémoire de Lucia (elle écrit ces lignes les années 1970), à côté d'un autre qualificatif, reçu, cette fois, directement de l'auteur, pour ses dessins à *Cartea cu jucării* [Livre avec des jouets]. Après avoir vu les illustrations de Lucia à son texte, Tudor Arghezi lui aurait proposé, par l'intermédiaire de l'éditeur, que le volume soit édité avec, sur la couverture, cette indication : « avec les gribouillis

de L.D.B. ». Lucia va refuser catégoriquement cette offre, qu'elle prend pour une insulte. Mais à la suite de ce refus, elle a une révélation. Elle réalise, subitement, la proximité entre ses illustrations et la miniature. C'est une sorte de hasard objectif, qui lui découvre sinon la vraie intention de son travail<sup>15</sup>, au moins son vrai potentiel :

La partie négative – pour moi – a été que Theo [Arghezi] s'est enflammé apprenant que je refuse d'accepter les « gribouillis »<sup>16</sup> et il s'est vengé. Ils sont disparus de la couverture, mon nom a été imprimé seulement à l'intérieur, sur la première feuille, et de manière « microscopique », en bas d'un dessin, le seul conservé dans sa dimension « naturelle », pendant que les autres sont devenus un peu plus petits que la dimension d'une marque postale, leur finesse n'étant pas assez perceptible, malgré la grosseur des lettres du texte (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 98).

Or, il me semble qu'une partie, au moins, des dessins de la « mappe » de Blecher fonctionnent dans une telle relation « d'illustration » avec la littérature/ la littérature pour les enfants. D'autant plus qu'il y a entre ces dessins une catégorie (comme ceux reproduits dans l'édition des *Œuvres* sous le titre *Bună dimineața, zice marchiza* [Bonjour, dit la marquise] (Blecher 2017, 1557) ou *Julien Sorel și Matilde de la Môle* [Julien Sorel et Matilde de la Môle] (Blecher 2017, 1556)) qui, même s'ils restent disparates – et ne vont jamais illustrer une édition Stendhal, sont, de manière explicite conçus en relation avec des textes littéraires préexistants. L'exercice est cependant plus fertile à faire sur quelques autres dessins. Celui, par exemple, qui porte comme titre *Prințul meu* [Mon prince] (Blecher 2017, 1561) – il représente, monté sur un cheval, un cavalier à pèlerine et à grosses chaussures cloutées, qui tient dans ses mains une autre tête, plus grande ; le cheval est un unicombe, mais en guise de corne, il a une couronne ; il est, aussi, orné d'une pèlerine, comme s'il était descendu d'un conte de fée. Peuvent aussi être ainsi

---

<sup>15</sup> Ces dessins de Lucia, avec des jouets et des enfants, on apprend de ses mémoires exactement comment – en quelle technique et avec quels modèles, elle les avait conçus : « Mr. Rosetti m'a demandé de lui faire deux dessins de preuve, imaginant deux enfants, il m'a décrit les deux enfants du poète [Arghezi], comment *il voulait qu'ils soient dessinés*, sans aucun ombre, un simple dessin « ils ont vécu » (comme dit le Français). Cela allait bien avec mon goût, je venais justement de voir quelques dessins de Jean Cocteau<sup>15</sup>. Il avait publié un cahier avec toutes sortes de traits fins (influencé, je crois, par Picasso, avec qui il était ami, mais gardant un style personnel) » (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 94).

<sup>16</sup> Le mot utilisé en roumain, « *zmângălituri* », n'est pas tout à fait l'équivalent de « gribouillis » ; c'est une invention poétique, qui porte la marque de Tudor Arghezi, misant sur une déformation, elle aussi spécifiquement infantile, qui intervient dans la prononciation des mots.

analysées deux aquarelles datées 1934 (Blecher 2017, 1559, 1560). L'une figure un pain au milieu duquel est planté un couteau. Le morceau qui manque laisse se déverser un liquide abondant et visqueux, comme du sang/ de longs cheveux, pendant qu'à l'autre bout du pain, conservé, est accroché, suspendu de sa laisse, un chiot. Dans le coin droit du dessin, exactement en dessous du chiot, on voit une tête ronde de petit garçon, expression déçue et pleurnicheuse. L'autre aquarelle montre dans un paysage exotique, sous un palmier, et dans la présence d'un grand perroquet<sup>17</sup> qui lui occupe l'épaule gauche, un géant à barbe noire et grands yeux. Sur ses genoux, un couteau à la main, il fait le geste de sacrifice pour un petit brebis. Il y a beaucoup de cruauté dans ces dessins, il y a du sang. On peut lire toutes ces trois scènes comme des scènes de décapitation. Cependant, ce qu'on ne peut pas ignorer, non plus, c'est la convention narrative selon laquelle ils se construisent, qui, elle, est celle des histoires pour les enfants. C'est chaque fois un enfant et son jouet qui sont disposés dans le tableau, un jouet qu'il garde, qu'il a perdu ou qu'il est en train de perdre. On sait bien que les histoires pour les enfants sont assez souvent cruelles (Chaudoye, Cupa et Marcovici 2011, 179-190). Si on n'a pas la certitude que Blecher a conçu ces dessins comme illustrations pour des livres pour les enfants, ce qui est sûr c'est que, au moins, comme schème mentale – influencée directement par le travail antérieur de Lucia, ils se sont réalisés en relation avec une telle littérature. Ils appellent donc comme un cadre interprétatif nécessaire.

### 3. La miniature

Ce qui « qualifie » cette discussion sur le partage créatif qui se réalise entre Lucia Dem. Bălăcescu et Max Blecher dans l'atmosphère sanatoriale de Tekirghiol, pour une réflexion sur les formules de loisir de l'écrivain liées à des formes littéraires, c'est, surtout, la production, ici, d'une telle forme. Suggestionnés par l'ambiance marquée par l'infantilisme et l'irresponsabilité, les deux – peintre et écrivain – découvrent du coup leur intérêt pour la miniature. Certes, un fort conditionnement vient aussi de la position – allongée sur le dos – qui leur est imposée par la maladie. « Il m'était impossible – écrit Lucia dans ses mémoires – d'exécuter autre chose que de petites toiles : des aquarelles, de gouaches, des esquisses, des crayons » (Dem. Bălăcescu 1979, 101).

---

<sup>17</sup> La présence des perroquets, petits et grands, est très marquée aussi dans les tableaux de Lucia. C'est l'un des éléments de décor dont la circulation est la plus visible entre les dessins de Lucia et ceux de Blecher.

Mais « petit » ne veut pas nécessairement dire « miniature ». Avec une étymologie controversée, comme nous le montre les dictionnaires de spécialité (Olteanu 1992, 250), la *miniature* se trouve l'origine, d'un part, dans le lat. *minium* (minium en plomb), utilisé pour les initiales, les titres, les passages importants ou les ornements des manuscrits médiévaux (elle arrive après à nommer la peinture rouge, servant à tracer les lettres des enluminures). D'autre part, elle s'extrait du lat. *minus* (« plus petit »), duquel dérive un autre sens du mot, celui de peinture de petites dimensions exécutée sur parchemin, ivoire, bois ou autre matériel, et destinée, généralement, à décorer un bijou, une cassette, etc.

C'est dans ce deuxième ordre, du *minus*, que vont s'inscrire toutes les explorations des avant-gardes qui avaient recherché le ludique à travers des jouets, des maquettes et des maisons de poupée. On peut évoquer à ce titre non seulement l'intérêt des surréalistes pour le théâtre des marionnettes (Paul Klee, on le sait, confectionnait ces marionnettes de sa propre main), mais aussi l'invention de ce qu'ils ont appelé « théâtre-miniature » ou, autrefois, « théâtre d'objets ». Le projet symboliste du « Théâtre Minuscule », inauguré par les frères des Gâchons, en 1891, dans le cercle des amis et des rédacteurs de L'Ermitage, exploitait, lui aussi, la fascination des poètes et des peintres pour la miniaturisation du théâtre et pour son caractère supposément injouable. Tous ces projets ont opéré avec une réduction à l'échelle. Travaillant sur les « lumino-contes »<sup>18</sup>, forme qu'on invente dans le « Théâtre Minuscule », Sophie Lucet (Lucet 2001) observe combien cette forme est au service du petit (« expérience, signalant de toutes les manières possibles le mineur et le petit, et même le tout petit, avec un effet de redondance particulièrement remarquable ») ; et, en même temps, à quel point et comment la lettre-dessin et la lettre-texte se voient ici jusqu'à la confusion.

[...] au cours de ces séances, l'auteur – Jacques des Gâchons lui-même généralement – lisait un récit légendaire de sa composition, tandis que défilait dans un cadre une séquence de petits décors illuminés en transparence, destinés à *illustrer* les différentes scènes de conte : définies comme des « tableautins lumineux », de la taille d'une « page *in-octava* », ces scènes étaient soigneusement dessinées et peintes par André des Gâchons, artiste délicat, inspiré par les primitifs flamands et italiens. L'ensemble, constituant le « lumino-conte » à proprement parler, composait un exquis petit spectacle féérique – une féerie en miniature aux dimensions du livre – qui ravissait la poignée de spectateurs des séances de « cette petite scène intime » (Lucet 2001).

---

<sup>18</sup> « Un rêve de poète et de peintre, proposant un mode de collaboration inédit entre peinture et littérature, sous les espèces d'un spectacle nouveau que ses concepteurs désignaient par le terme de « lumino-contes » (Lucet 2001).

La tradition occidentale dans laquelle se réalisent ces projets est assez riche (ce ne sera pas, bien sûr, la même situation pour la culture roumaine). Soit qu'on regarde vers le théâtre enfantin du XIX<sup>e</sup> siècle – réalisé comme féerie, mimes et pantomimes ou spectacle de marionnettes ; soit vers le rôle qu'on attribue au bibelot théâtral dans le théâtre symboliste, ou à d'autres objets-jeu (Carrington 2011) ; soit vers les ombres chinoises silhouettes dans les deux célèbres théâtres d'ombre de France – Le théâtre de Séraphin (à Versailles dès 1770) et le théâtre du Chat Noir (dès 1881) ; soit, encore, vers le Théâtre de poche de Théophile Gautier (1855) ou le Théâtre des Funambules (1816). Toutes ces formes de théâtre rêvées au XIX<sup>e</sup> siècle ont en commun une exploitation du *petit*, qui ne fait – de manière plus ou moins explicite – que situer l'enfant et sa manière de percevoir le monde, dans le noyau dur de la construction.

D'une part, il semble s'agir de ramener le théâtre à la simplicité d'un jeu d'enfant (que l'on se rappelle la « morale du joujou » de Baudelaire), et par là même de le rendre accessible à tout un chacun, voire à un seul, la simplicité des moyens, la puissance de suggestion du presque rien constituant, en outre, la garantie du libre jeu de l'imagination ; et d'autre part, mais peut-être s'agit-il de la même opération, la miniaturisation extrême et souhaitée du théâtre, le rêve de l'enfermer dans une coquille de noix, le voue à l'invisibilité, partant à l'inexistence (Lucet 2001).

Dans ses essais sur les jouets et sur la politique du théâtre pour enfants prolétarien dans les années 1928-1929, Walter Benjamin constatait que le besoin de l'adulte d'opérer une réduction d'échelle – et d'arriver ainsi à se situer à l'échelle de l'enfant, apparaît dans les situations où la réalité devient, pour lui, effrayante. C'est donc parce que l'adulte veut *diminuer* le monde, qu'il arrive à *jouer* des jeux<sup>19</sup> : « Encerclés par un monde de géants, les enfants recourent au jeu pour créer un monde à leur taille [...]. Mais l'adulte, menacé par le monde réel et sans possibilité de le fuir, en éloigne la morsure en jouant avec son image réduite » (Benjamin 1999, 100-101). Benjamin rend ici compte aussi de l'intérêt croissant porté par les adultes « aux jeux et aux livres d'enfants depuis la fin de la guerre ». Ce n'est pas que l'adulte régresse au stade de l'enfance. Il cherche à alléger une vie devenue insupportable. Ce propos date de 1928, dix années après la Première Guerre mondiale. On retrouve Lucia et Blecher sur une position pareille, six années plus tard. Dans une réflexion récente, Giorgio Agamben (Agamben 2017), qui s'intéresse lui aussi à l'essence du jouet et au rapport que celui-ci entretient avec le temps, fait

---

<sup>19</sup> C'est toujours en 1933-1934 que Bachelard réalise sa réflexion sur *Le monde comme caprice et miniature* (Bachelard 1933-1934, 306-320).

une affirmation dans le même sens. Le jouet – croit le philosophe italien – miniaturise le présent (Agamben 2017, 125).

Le caractère essentiel du jouet – le seul, à bien y réfléchir, qui puisse le distinguer des autres objets – est quelque chose de singulier, qu'on saisit exclusivement dans la dimension temporelle de l' « autrefois » et du « plus maintenant » (à condition d'entendre cet « autrefois » et ce « plus maintenant », comme le montre l'exemple de la miniaturisation, en sens *synchronique* et non seulement *diachronique* [...]) On s'est souvent demandé ce qui reste d'un modèle quand il est devenu jouet ; ce n'est certes pas son sens culturel, ni sa fonction, ni même sa forme (qui peut être reproduite à l'identique ou rendue presque méconnaissable, comme le savent tous ceux qui ont éprouvé la plasticité iconique des jouets). Ce que le jouet conserve de son modèle sacré ou économique, ce qui survit de lui après son démembrement ou sa miniaturisation, ce n'est rien d'autre que la temporalité humaine dont il était le réceptacle, sa pure essence historique. Le jouet est une matérialisation de l'historicité contenue dans les objets, qu'une manipulation d'un genre particulier lui permet d'extraire (Agamben 2017, 124-125).

Une réduction à l'échelle de l'espace (Benjamin) – une réduction à l'échelle du temps (Agamben). Ce qui s'obtient par le jouet comme « modèle réduit » des objets adultes – à travers « la miniaturisation en tant que sens chiffré du jouet »<sup>20</sup> – c'est donc, d'un part, une protection activée devant un monde qui est devenu trop envahissant pour l'adulte, qu'il n'arrive plus à maîtriser ; et d'autre part, c'est la possibilité d'ouvrir une durée dans un temps instantané, d'élargir le temps – effet surprenant et paradoxal quand il s'obtient par une diminution. Contrairement au rite, qui est une « machine à transformer la diachronie en synchronie », le jeu serait « une machine à transformer la synchronie en diachronie » : « Le jeu, quant à lui, procède à une opération symétrique et inverse : il tend à rompre le lien entre passé et présent, à dissoudre la structure, à la faire voler en éclats événementiels » (Agamben 2017, 129).

---

<sup>20</sup> « Selon cette perspective, la miniaturisation en tant que sens chiffré du jouet signifiât plus encore que ne le pense Lévi-Strauss, lorsqu'il décèle dans le « modèle réduit » (pris au sens large) le caractère commun au bricolage et à l'œuvre d'art. Car la miniaturisation n'apparaît pas seulement ici comme un moyen de connaître le tout avant les parties et de surmonter, en les mesurant d'un seul coup d'œil, ce que l'objet peut avoir de redoutable (« La poupée de l'enfant n'est plus un adversaire, un rival ou même un interlocuteur... ») ; elle est plutôt ce qui permet de saisir la pure temporalité inhérente à l'objet, et d'en jouir. En d'autres termes, *la miniaturisation donne le sens chiffré de l'histoire*. Plutôt que le bricoleur, c'est le collectionneur qui se présente ainsi comme la figure voisine du joueur. En effet, de même qu'on collectionne des objets anciens, on collectionne des objets en miniature » (Agamben 2017, 126).

On comprend mieux, dans cette perspective, quelle est la fonction et quelle est l'utilité avec laquelle Blecher et Lucia investissent les jouets. Et pourquoi le fait de vivre dans un sanatorium qui soigne trois cents enfants amène ces deux artistes non seulement à jouer des jeux (après avoir quitté Tekirghiol, dans la maison de sa sœur, à Roman, Blecher va continuer à proposer à son ami Geo Bogza de jouer « avec des bateaux »<sup>21</sup>) et à peupler leur création de jouets, mais aussi à cultiver la miniature. C'est que la miniature leur est, elle-même, nécessaire dans un moment de crise de leur vie adulte (qui se synchronise, pas tout à fait par hasard, peut-être, avec une crise adulte généralement ressentie à l'époque entre les deux guerres) afin d'arriver à substituer le corps en souffrance par le corps « en vacances ». Ils vivent ainsi, sinon joyeux, au moins irresponsables, une vie qui ait l'apparence de la normalité. Grâce aux jouets et à la miniature, ils arrivent à contrecarrer ces sensations que Blecher détaillait dans *Vizuina luminată* :

Voilà pourquoi je ne comprends rien de ce qui se passe autour de moi et je continue à « tomber » dans la vie parmi les événements et les décors, parmi les moments et les gens, parmi les couleurs et les musiques, de plus en plus vertigineux, seconde après seconde, de plus en plus profondément, sans aucun sens, comme dans un puits qui a les parapets illustrés avec des faits et des gens, dans lequel « ma chute » n'est qu'un simple passage et une simple trajectoire dans le vide, constituant tout de même ce que bizarrement et sans aucune justification pourrait s'appeler « vivre ma propre vie (n.tr.) (Blecher 2017, 274).

C'est quelque chose comme l'« illustration » de ce puits qu'ils s'offrent, en guise toujours d'« illustration », pour leurs textes, et pour leur vie à Tekirghiol. Je reformule ici l'idée que j'avais anticipée au début de ma réflexion, que le *corps relaxé* ne peut s'y obtenir qu'en relation, et comme produit d'un art dilettante (qui fantasme, d'ailleurs, beaucoup plus qu'il ne réalise), pendant que le *corps en souffrance* est conservé comme l'objet ferme et obligatoire de l'art assumé. Sont nécessaires les « dessins animés », afin de pouvoir « monter » ce que Blecher appelle (son) « petit théâtre personnel » : une scène sur laquelle « se joue » le relâchement, la décontraction, sur laquelle, figuré en petit garçon, il peut se lancer

---

<sup>21</sup> Un autre écrivain ami proche de Blecher, Mihail Sebastian, note dans son *Journal*, quant à ces jeux : « Ce qui me réjouit et m'émeut chez lui, sont sa jeunesse, son humour, son exubérance, aux ressources encore intactes. Avec quelle foi, avec quelle application il me jouait à l'accordéon, toutes sortes de tangos et de fox-trot ! Y a-t-il un *effort pour retrouver une joie* en vérité irrémédiablement perdue ? Il m'a raconté ses jeux de cet été, avec Geo Bogza, qui était venu le voir. Ils jouaient au bateau. Blecher donnait le signal du départ et Bogza remorquait son lit. Ils avaient placardé un avis sur le mur : „Il est interdit de monter au mât et de cracher d'en haut dans la salle des machines” » (Sebastian 2007, 100).



de son lit – il tend la main, il aspire vers un jouet en caoutchouc. Avec cette disposition scénique pour créer un artifice, et avec ce goût pour la miniature, on reste, il est sûr, dans la proximité des avant-gardes. (La « scène pataphysique » d'Alfred Jarry, un autre passionné par le théâtre de marionnettes, n'était, elle aussi, que l'invention d'un système qui permet à l'auteur de vivre artificiellement à l'intérieur de son œuvre).

Un peu plus tard, en 1935, revenu à Roman, dans la maison de sa sœur, Blecher allait réaliser de petites figurines en argile, qu'il fait cuire dans le four de la fabrique de porcelaines de son grand-père (l'argile, c'est son beau-frère qui le lui apporte, de la même fabrique). Quelques-uns de ces objets, il va les offrir à son ami Geo Bogza, son partenaire, adulte, de jeu. Noirs, ces corps, eux aussi à l'échelle réduite, se trouvent en relation explicite avec les corps des enfants au sanatorium de Tekirghiol. Comme Blecher allait le formuler dans quelques lignes des *Aventures dans l'irréalité immédiate*, la première impression que lui avait faite ces enfants, prisonniers dans des corsets en gypse, pendant que, allongés, ils se laissaient brûlés par le soleil sur la terrasse, avait été celle des pots brisés qu'on répare avec du plâtre et on remet ensuite au four pour les recomposer. Ces corps-là, leurs schémas corporels, leurs grimasses, leurs mimes, seront exploitées, après-coup, pour créer effectivement des figurines-jouets.

En parallèle, dans la littérature que Blecher commence maintenant à produire, on trouvera une fascination pour l'ambiance de la fête foraine, pour le panopticum et les statuts de cire, pour les artifices et les objets de mascarade. Chez Lucia, c'est le cirque qui se fera illustrer comme thème nouveau des tableaux à partir de 1935<sup>22</sup> et il continuera de préoccuper la peintre jusqu'au milieu des années 1970. L'idée qui soit réitérée par ces thèmes qui vont devenir privilégiés pour, cette fois, l'art assumé des deux artistes (la littérature de Blecher, la peinture de Lucia) est celle d'un divertissement apparemment banal et populaire, mais qui reste de manière essentielle lié à une contrainte. Il y a quelque chose de mécanique, un artifice, sinon une falsification, comme si l'amusement proposé ne pouvait plus jamais se dispenser non seulement de dissimuler une fragilité/ une vulnérabilité, mais, plus, de contrefaire une souffrance.

Si par tout ce qui tient du jeu et du jouet, la miniature cultivée par Lucia Dem. Bălăcescu et par Blecher – restant dans la proximité des avant-gardes, se retrace sur la lignée étymologique du *minium*, l'autre filière étymologique, concurrente, celle du *minus*, n'y reste pas sans illustration. Il est vrai, cela n'arrive pas en 1934-1935,

---

<sup>22</sup> En 1935, dans une lettre datée 19 avril (Blecher 2017, 846), Blecher parlait à Lucia d'un petit récit avec le titre *Căluț de circ* [Petit cheval de cirque], qui avait besoin d'une « révision sérieuse ». Il n'est pas exclu qu'il continue, pour un certain temps, à produire de petits textes littéraires qui sont destinés à suggestionner la peinture de son amie.

mais après. En 1937, Lucia accepte un nouveau projet d'illustration de livre, pour un autre volume de Tudor Arghezi, *Ce-ai cu mine, vântule?* [Qu'est-ce qu'as-tu avec moi, vent ?], poésie. Le contrat lui parvient par l'intermédiaire du professeur Al. Rosetti, comme celui signé auparavant pour *Cartea cu jucării*. Cette fois-ci, la sollicitation vise, de manière expresse, la réalisation des dessins dans la tradition des enluminures, ce qui, au premier moment, étonne Lucia. Ensuite, elle s'en réjouit, découvrant de nouvelles possibilités – qu'elle n'aurait probablement pas exploré sans cette provocation – pour la production des miniatures :

-Faites-moi, s'il vous plaît, me dit le professeur Rosetti sur le nouveau volume qu'il voulait éditer, pour la couverture du volume *Ce-ai cu mine vântule?*, quelque chose qui ressemble à une « cretonne imprimée » ; dans le texte rien, que, à chaque commencement de chapitre, une lettre ornementale, comme vous les voulez. Les Français ont, comme personne d'autre, des dizaines de mots adéquats pour tous les termes qui regardent la plastique, le graphique ou le graphique du livre. Cela s'explique par le fait que, le long du temps, ils ont fait apparaître, avec une minutie inimaginable, des livres magnifiques [...] Dans le langage typographique, une lettre ornementale s'appelle « lettrine », un *diminutif* du mot « lettre ». Je n'ai pas eu assez de temps pour lire le texte, mais j'ai observé avec beaucoup de chagrin que (cette fois) ce qui était écrit ne se prêtait aucunement à une telle illustration. Qu'est-ce qu'on pourrait indiquer sur une simple lettre, qui ait relation figurale avec quelque chose du texte ? [...] J'ai oublié de dire que chaque petite histoire devrait se clore sur un petit dessin (de fermeture) nommé dans la typographie française « cul-de-lampe », en roumain « dos-de-lampă » (n.tr.) (Dem. Bălăcescu 1979, 127).

Si, pour Lucia, cet exercice de la miniature (en composition figurative d'une lettre ornée) est un résultat plutôt du hasard (bien que le rôle que Tudor Arghezi ait joué dans la réalisation, chez elle, de cette forme littéraire – en ce qui tient du jouet, comme en ce qui tient de l'enluminure, mériterait en soi une réflexion), il est plus intéressant de voir comment le *minium* et le *minus* arrivent à se croiser pour Blecher. Dans ses volumes de prose (*Aventures dans l'irréalité immédiate* ; *Cœurs cicatrisés* ; *La tanière éclairée*), il va souvent fantasmer sur l'idée d'un dessein qui cache, « déguisé », un texte, dont les lettres/ les lignes sont extrêmement fines. Comme dans cet épisode, dans les *Aventures dans l'irréalité immédiate*, où le narrateur se représente pendant qu'il regarde quelques dessins qui semblent avoir été faits d'après des photographies, avec le roi Carol I et la reine Elisabeta, pour avoir subitement la révélation que ce ne soient pas des dessins qu'il voit, mais des textes composés par l'enchaînement filigranât des mots *microscopiques*.

Le voisinage avec le pictogramme/ la picto-poésie est de nouveau certes. Mais je verrais plus dans cette projection imaginaire d'une écriture miniaturée. Elle se présente ici comme fascination pour une graphie à la limite de l'illisible. En tant que telle, elle ressemble beaucoup avec l'expérience que fait Robert Walser, avec ses « microgrammes » (récemment décryptées par Peter Utz et son équipe (Utz, Morlang et Echte 2004), après un assidu travail dans les archives). Le moment, d'ailleurs, est le même : les 126 feuilles couvertes d'une écriture minuscule en crayon de Walser (le « territoire du crayon »), dont la publication en 6 volumes vient de s'achever en 2000 – avaient été composées entre 1927 et 1930. Ces microgrammes sont non seulement « mini », elles sont aussi ludiques, et d'un ludique singulier. Qui plus est, leur production n'est pas sans relation avec une période asilaire. En 1929, Walser s'est interné volontairement dans la clinique psychiatrique de la Waldau, à Berne (il cessera d'écrire en 1933, après avoir été transféré contre son gré dans la clinique d'Herisau). Coïncidence ou non avec l'histoire qui approche Blecher et Lucia, il s'est lié étroitement dans ce dernier établissement (où il est resté interné jusqu'à son mort, en 1956) avec la lingère Frieda Mermet, avec laquelle il se correspond, qui lui devient l'amie-amoureuse, en même temps muse et confidente.

## BIBLIOGRAPHIE

- \*\*\*. 2000. *M. Blecher mai puțin cunoscut. Corespondență și receptare critică* [M. Blecher moins connu. Correspondance et réception critique], éd. de Mădălina Lascu, préface de Ion Pop. Bucarest : Hasefer.
- Agamben, Giorgio. 2017. *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), traduit de l'italien par Yves Hersant. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Bachelard, Gaston. 1933. « Le monde comme caprice et miniature ». *Recherches philosophiques*, édités par Alexandre Koyré, Henri-Charles Puech et Albert Spaier, vol. 3, 306-320. Paris : Boivin & C<sup>e</sup>.
- Benjamin, Walter. 2011. *Enfance. Éloge de la poupée et autres essais*. Paris : Rivages.
- Benjamin, Walter. 1999. « Program for a Proletarian Children's Theater », « On the Mimetic Faculty », « The Cultural History of Toys » et « Old Toys », in Howard Eiland, Michael William Jennings et Gary Smith (éd.), *Selected Writings Vol. 2, 1927-1934*. Cambridge, MA, Belknap Press : Harvard University Press.
- Blecher, Max. 1973. *Aventures dans l'irréalité immédiate (Întâmplări în irealitate imediată)*, première traduction française par Mariana Șora. Paris : Les Lettres Nouvelles / Maurice Nadeau, Denoël.
- Blecher, Max. 2014. *Cœurs cicatrisés (Inimi cicatrizate)*, traduit du roumain par Gabrielle Danoux. Paris.
- Blecher, Max. 2017a. *Corps transparent (Corp transparent)*, édition bilingue, poésies traduites du roumain par Gabrielle Danoux, édition bilingue. Paris.

- Blecher, Max. 2017. *Opere* [Œuvres], édition critique, étude introductive, notes, commentaires, variantes et chronologie de Doris Mironescu, postface d'Eugen Simion. Bucarest : Fundația Națională pentru Știință și Artă.
- Carrington, Christian. 2011. « Le théâtre d'objet : mode d'emploi ». *Agôn*, no. 4 (L'Objet), <https://journals.openedition.org/agon/2079>.
- Cernat, Paul. 2011. *Ecou de romanță* [L'écho de romance], préface à Maria Ghiolu, *Serenada zadarnică. Pagini de jurnal* [Sérenade inutile. Pages de journal]. Bucarest : Tracus Arte.
- Chaudoye, Guilleme, Dominique Cupa et Maud Marcovici. 2011. « Cruauté et transmission de vie. Les contes de fées de Charles Perrault et des frères Grimm ». *Topique*, no. 3 (116) : 179-190 (<https://www.cairn.info/revue-topique-2011-3-page-179.htm>).
- Cocteau, Jean. 1923. *Dessins*. Paris : Stock.
- Cocteau, Jean. [1929]. *25 dessins d'un dormeur*. Lausanne : H.-L. Mermod.
- Derrida, Jacques. 2022. *Hospitalité I-II. Séminaire (1995-1996; 1996-1997)*, éd. établie par Pascale Anne-Brault et Peggy Kamuf. Paris : Seuil.
- Dem. Bălăcescu, Lucia. 1979. *Destăinuiri anti-literare în chip și slovă* [Confidences antilittéraires en figures et en mots], avec 71 reproductions originales et une préface de Șerban Cioculescu. Bucarest : Litera.
- Dem. Bălăcescu, Lucia. 1970. *Album* [Album], texte de Iulian Mereuță. Bucarest : Meridiane.
- Dem. Bălăcescu, Lucia. 1979. *Album* [Album], texte de Dragoș Morărescu et Petre Oprea. Bucarest : Meridiane.
- Dem. Bălăcescu, Lucia. 1941. *În Noul Paradis* [Dans le Nouveau Paradis]. Bucarest : Éd. Nationala Gh. Mecu.
- Iancu, Marcel. 1934. « Paști 1934 » [Paques 1934]. *Vremea* VII, no. 332 : 16.
- Kor, Yanna. 2019. *Les Théâtres d'Alfred Jarry : l'invention de la scène pataphysique*, PHD diss., Université Paul Valéry – Montpellier III (<https://theses.hal.science/tel-02735732/document>).
- Lucet, Sophie. 2001. « Le „Théâtre Minuscule” : un rêve de théâtre à l'époque symboliste ». In *Théâtres virtuels*, sous la direction de Sylvie Triaire et Pierre Citti, 277-296. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, <https://books.openedition.org/pulm/368?lang=fr>.
- Mironescu, Doris. 2011. *Viața lui M. Blecher. Împotriva biografiei* [La vie de M. Blecher. Contre la biographie]. Iassy : Timpul.
- Olteanu, Virgil. 1992. « Miniatură » [Miniature]. In *Din istoria și arta cărții. Lexicon* [De l'histoire et l'art du livre. Lexicon], 250-252. Bucarest : Editura Enciclopedică.
- Sebastian, Mihail. 2007. *Journal (1935-1944)*, traduit du roumain par Alain Paruit. Paris : Editions Stock.
- Sussman, M. 2012. « Devenir petit : réinventer la tradition sur les scènes miniatures ». *L'Annuaire théâtral*, no. 52 : 73–84. <https://doi.org/10.7202/1027012ar>.
- Thoizet, Evelyne et Isabelle Rousset-Gillet. 2018. *La miniature, dispositif artistique et modèle épistémologique*. Leiden : Brill.
- Utz, Peter, Werner Morlang et Bernhard Echte. 2004. *Robert Walser, L'écriture miniature*, traduit de l'allemand par Marion Graf. Genève : Zoé.
- Villate, Lina. 2018. *L'Ère sanatoriale vue par Thomas Mann ou la médecine comme Weltanschauung. Epistémocritique, épistémocritique : littérature et savoirs*, hal-01886691.



Fig. 1 : Lucia Dem. Bălăcescu, *Negresă* [Negresse]

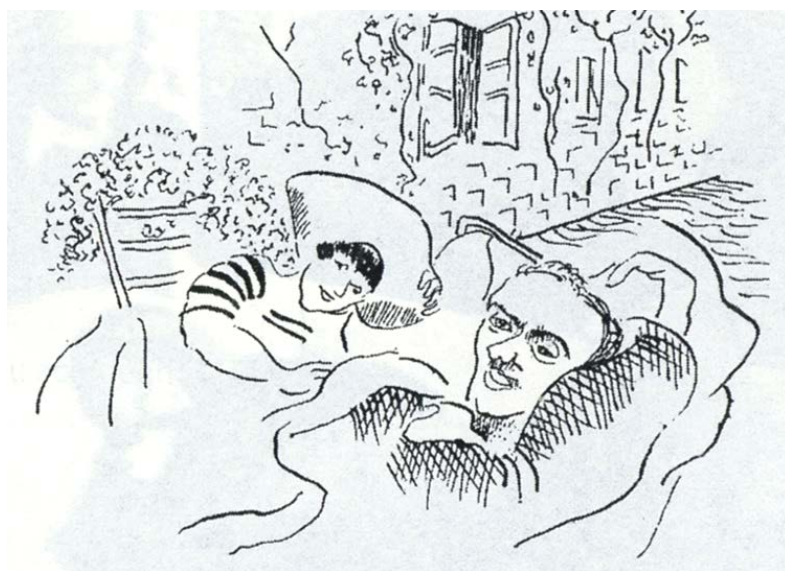


Fig. 2 : Lucia Dem. Bălăcescu, *Cu M. Blecher* [Avec M. Blecher]



Fig. 3: M. Blecher, *Viața inexorabilă* [La vie inexorable] (1934)



Fig. 4: M. Blecher, *Autoportret caricatural* [Autoportrait caricatural] (1934)

