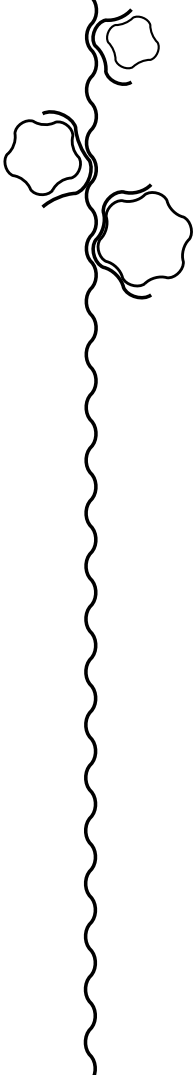


LAPA GEBLANCHE 38 > 10/06



simple poème

Danse autour du vide

A Patrick Camoin

Plus forte que le nœud
Est la main qui dénoue.
Plus vivant que son reflet le corps
Qui ne projette pas d'ombre sur le mur,
Plus profonde que l'amour
La tendre plénitude du vide.

Je ne danse pas autour de la mort,
Ni autour de la folie,
Pas même autour des cendres
De mon amour consumé.

Je danse autour de la joie sans fond,
Je danse autour de l'embrasement obscur.

Je danse autour du vide débordant,
Je danse autour de ce qui
Ne peut être contenu.

Je danse autour du rêve flexible
Que le temps allonge sous nos pieds,
Je danse pour des voûtes de saule et de soupirs,
Pour des corolles ardentes et des chansons d'abeille ;
Pour des îlots ombreux,
Au parfum des vieilles amours réveillées.

Je danse suspendue à l'imminence des présages,
Je danse dans l'orage de l'air suspendu
Je danse sur la terre lavée
Je danse pour la terre assise
Sous le peigne agile des pluies.

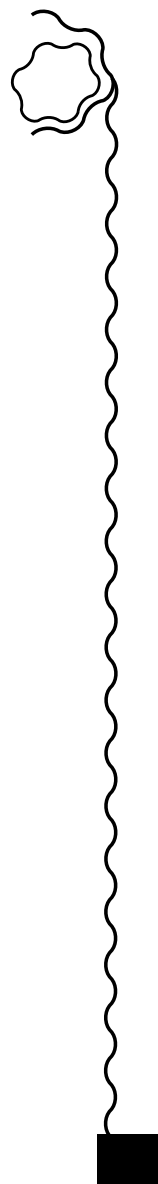
Je danse pour la vigueur, pour le matin,
Pour la jeunesse de l'eau vive enlacée
De fraîcheur verte, pour la blancheur
Et l'ombre bercée des marais, pour la
Fenêtre allumée dans le ciel.

Danseurs de l'ombre,
Animez de vos pieds nus
Le fil invisible.
Que tout s'efface enfin de nos cœurs
Epris de nuit pure.

Dancez autour de la joie sans fond,
Dancez autour de l'embrassement obscur,
Dancez autour du vide débordant,
Dancez autour de ce qui
Ne peut être contenu.

Car plus forte que le nœud
Est la main qui dénoue,
Plus vivant que son reflet le corps
Qui ne projette pas d'ombre sur le mur,
Plus profonde que l'amour même
La tendre plénitude du vide.

Calique Dartiguelongue
(extrait de « Danse avec le vent »)



é d i t o r i a l

Q U E L Q U
E S M O T S
D E P R É S E
N T A T I O N

Nous avons habitué nos lecteurs à de larges sélections de textes poétiques.

Cette fois, l'accent est mis sur la partie théorique, historique et critique de la littérature. Nous sommes convaincus que la poésie va de pair avec une réflexion sur la culture, et qu'elle a aussi besoin d'une certaine (au moins !) information littéraire et culturelle pour remplir son devoir de communication spécifique, inconfondable.

Nous remercions nos lecteurs fidèles qui ont eu la patience de nous suivre encore. Souhaitons-nous d'aller toujours plus vite à leur rencontre.

Constantin Pricop et Pierre Lamarque





s o m m a i r e

L A P A G E B L A N C H E 3 8 > 1 0 / 0 6

p2 **simple poème** / Danse autour
du vide - Calique Dartiguelongue p4
éditorial p6 **poète de service** / Calique
Dartiguelongue p19 **moment critique** /
vases communicants, B.Fundoianu et la
littérature roumaine - par Constantin Pricop
- traduit du roumain par Hélène Lenz
p43 **poète du monde** / Jeux, exercices,
harmonie. Francis Ponge musicien. -
par Jean-Pierre Longre p53 **séquence**
/ po... 500 > 517 - par Pierre Lamarque

poète deservice

C A L I Q U E

D A R T I G U

E L O N G U E



« l'esprit du débutant contient beaucoup de possibilités,
mais celui de l'expert en contient peu »
Shunryu Suzuki

Ce que nous sommes

*A Patrick, Pierre, Philippe,
Mes frères.*

Peut-être avons-nous seulement besoin de silence
Pour boire à longs traits dans le ciel,
Y laver notre mémoire lasse, trop lourde
Du canevas serré de trop d'histoires décousues
Où le sens se fait jour par des mailles douloureuses.

Peut-être avons-nous besoin d'une main patiente
D'une caresse apaisée
Sur notre front,
Du baiser délicat d'une bouche sur nos paupières
Pour effacer cette terrible fatigue de nos yeux.

Peut-être avons-nous juste besoin
D'oublier un peu notre histoire
Et de plonger dans le velours amical du silence
Pour y contempler la douceur du visage
A peine dessiné qui sera nôtre.

Peut-être avons-nous besoin de nous rappeler
Notre part d'irréductibles secrets,
Cette aube des merveilles dans le fond de nos yeux,
Ce sable d'or du fond des mers,
Cette eau des mystères tranquilles.

Peut-être avons-nous besoin de rappeler à nous
Ce vent qui dansait avec nous des farandoles
Peut-être avons-nous besoin de nous rappeler
Ce que fut notre esprit d'enfant
Peut-être avons-nous besoin
De nous rappeler que seule l'enfance
Peut nous rendre à l'innocence du surgissement.

Les chemins des morts

Les morts dessinent à loisir des chemins
Sauvages ou ordonnés, sages ou extravagants,
Mais cela ne fait pas de différence.

Ils s'attardent au dessin tracé à leur image,
Et s'enivrent de voir l'ombre du vent
Danser dans les formes que le hasard
A projetées sur le dessin :
Hantant les lieux de leurs crimes,
Caressant des rêves qui tremblent
Hissant des idées, posant des gestes parcimonieux.

Leurs chemins dessinés
Sont autant de charmes tortueux
Jetés sur le vide pour empêcher
Que sourdent les sentiers vivants.

Car les morts sont avares, ils ne sortent pas volontiers
De leurs fantasques tours d'ivoires :
Ils conçoivent des mises en scène, figurent
Par de très savants négligés
Le désordre importun de la vie.

Dans leurs chambres closes se jouent
D'étranges drames arrangés et planent
D'étouffants mystères.

A force de nœuds, ils ont cru
Saisir le fil du hasard
Mais l'âme du hasard échappée se rit
De leur frileuse coquetterie.

Comment garderaient-ils le goût du vent sur les lèvres,
Les morts aux destins fabriqués ?

Or les morts ne peuvent enclorre le souffle,
Mais seulement circonscrire les cœurs
En d'étroites cages : ils n'ont d'autre pouvoir
Que leur impuissance rageuse,
Répandue comme le sang de noires insultes
Sous le couvert de nuits inertes : voilà pourquoi
Les morts sont dangereux.

Mais que s'ouvre le cœur déchiré
Et tremblera la cage
Si longuement tissée de débris, de regrets
Et de doutes obscurs,
Où le vent s'engouffrera pour de bon...

Lettre ouverte à tous les enfermés

Si ton visage familial
Ton visage brusquement désappris
Est un reflet mouvant de ton âme multiple,
Peux-tu me dire qui de vous
J'ai vu tour à tour dans ces yeux ?

Si la table que je regarde
Est un petit morceau de temps en fuite,
Et si tu es assis là, à pérorer sur ce fauteuil fantôme,
Jeté sur la mer des atomes comme un sort hasardeux,
Qu'avons-nous vu du monde, dis-moi ?

(Dis-moi, dis-moi, quel est ce monde
D'énergie peuplé de fauteuils ?)

Oh, croit-on sérieusement que l'on peut
Penser toutes choses
Et mettre un nom sur tout ce qui bouge,
Et peut-on vivre ainsi de cette vie fusillée ?

Ce monde m'étonne
Comme un mot
Au son soudain devenu étrange

J'ausculte la prison mentale, je pressens
Que cet univers est juste un état de tension,
Et la matière, un état d'âme :

Qu'importe que l'on s'en étonne ?
Nous sommes pourtant enfermés
Par les griffes de fer de ces vouloirs cristallisés,
De ces fantasmes fonctionnels
Aux boutiques des marchands,

Par ces drôles de rêves dessinés partout,
Ces haines plus solides que les formes rêvées.
Et c'est pourquoi il faut creuser la terre
Pour trouver le ciel.

Le monde libre nous appelle,
Le vrai monde vivant, obscur et lumineux,
Qui scintille, éperdu, par tous les trous
De nos haillons en guerre,
Par tous les trous de nos désirs surfaits.

Mais puisque les oiseaux
Sont déjà partout
C'est que le ciel
Est plus bleu que la mort,
Pas vrai ?

Promenade

A mon frère Pierre

Dans mon esprit
S'agite encore ton écharpe rouge

Je ne sais plus
Où nous allions
Qui habitait cette maison

Je n'ai plus que le souvenir abstrait
D'une promenade dans le vent violent
Un désordre lointain de bruits en hiver.

Pourtant aujourd'hui mon cœur est penché
 Au-dessus d'un puits
 Obscur et tiède et je revois
 Les parois encaissées du ravin
 Peuplé de branches et d'appels

Les parois baignées de lueurs jaunes,
 Hérissées d'ombres frissonnantes

Et la drôle de voiture gisait à mi-pente
 Petite et bleuâtre
 Presque noyée sous les feuilles mortes
 Et tu me donnais la main,
 Et tu marchais.

Ce fut une belle,
 Etrange promenade dans le vent que tu m'offris
 Il y a longtemps

Ce fut une promenade inoubliable
 Qui nous désigna cette voiture
 Comme un voyage arrêté.

Supposition

(Histoire d'une douleur)

Ne pas la fuir
 Et ne pas l'épouser.
 Refuser de la suivre mais la laisser pénétrer en soi,
 Car toutes les armes elle les fait siennes.
 La laisser pénétrer, imposer sa masse pesante,
 Planter ses dents cruelles,
 Etendre son masque suffocant.

Et sous le poids du plomb,
 Sous la pression du feu
 Se tuméfier, gonfler
 Jusqu'à l'irrépressible explosion.

Immobile, tout entier envahi et précipité,
 Laisser se disperser au souffle de l'explosion
 Jusqu'à la particule la plus infime de soi :

Lentement traversé et dissout,
Jusqu'à ce que la douleur soit passée
De l'autre côté.
Ne pas s'accrocher au fantôme de la joie perdue,
Ni au fantôme de la douleur mouvante,
Ni à l'épave morte sur la mer.

Epouser seulement cette absence de soi
Cette blancheur du vide ouvert
Que pénètre la présence du monde.

Souffrir que derrière elle la douleur
Laisse un être nouveau,
Rassemblé en tous ses points et recomposé
En sa forme initiale,
Mais peut-être insensiblement modifié dans sa structure,
En un point modifié (ou est-ce l'espace entre les points)
Et redevenu un
En un agencement imperceptiblement nouveau.

Car il se pourrait qu'en celui qui entrevoit sa liberté
Dans l'œil de cette mort invisible,
La douleur ne puisse plus tuer
La silencieuse joie d'être.

Le bonjour et l'adieu

A Luce

Je ne sais pourquoi
Le silence fait
Un doux petit bruit
De papier froissé.
Est-ce l'infini
Qui se froisse ainsi
Doucement à mes oreilles ?
Est-ce toute sa douceur suspendue
Qui se pose soudain comme une aile
Sur mon cœur ?
Le poids du rêve est si léger !
La vie et le sommeil se mêlent
Comme aux cheveux le vent,

La certitude et l'incertitude,
Le souvenir et l'oubli,
Le bonjour et l'adieu.

Petit fée

Je porte dans le vent, comme un petit drapeau,
Chaque matin repeint de frais à tes couleurs :
L'empreinte de ton parfum léger, les traces
Des rites immuables de ton réveil,
La douceur et les drames partagés
Dans la petite cuisine rose,
Notre théâtre matinal.

A moi l'horreur merveilleuse du monde
Que tu recueilles religieusement :
Pour que rien ne soit passé sous silence,
Les comètes les crimes, les psychodrames,
Les pyramides retrouvées et les espoirs perdus,
Le cerveau droit et le cerveau gauche,
Les accidents de la route et l'éternité en gélules,
Les germes contagieux du futur,
Les preuves miraculeuses du passé.

A moi quand j'arrive trop tôt
Ton petit visage pâle et tendu
Tes yeux fiévreux, embrumés comme ceux
D'un tout petit animal aveugle.

A moi sur tes lèvres scellées
Le sourire qui perce douloureusement
L'écorce du sommeil
A moi le tiède papillon aux ailes froissées
Le cœur frileux
Que je presse sur le mien.

Petite fée fragile et irréductible
Que n'ont pas étouffée les ombres
Petite fée diligente et sage,
Lumineuse et secrète, infiniment précieuse,
Dont personne, pas même moi, ne connaît les rêves,
Petite fée apatride, je t'offre ces pensées désordonnées.

Pour que tu n'oublies pas que cette vie est tienne,
Comme une terre vierge où tout peut s'accomplir,
Et qu'elle ne peut se passer de tes désirs,
De tes refus, de tes consentements,

Chaque matin à repeindre de neuf à tes couleurs,
Chaque matin à naître dans un souffle,
Pour que tu lui donnes un sens,
De ta baguette magique.

Cœur perdu

*A Brigitte
A toutes les petites filles
Perdues et retrouvées*

La petite fille rêve

Le jour dévore

Ses yeux trop ouverts

C'est à cause de l'orange
Etrange de son cœur perdu
A cause du vent qui fait des vagues

Son corps est transparent
Les regards le traversent
Des doigts aigus la désignent
Des lèvres roulent des paroles dures
Comme des perles d'émail

Et la petite fille en disgrâce
Pleure son cœur perdu
Et ses pieds au milieu des perles
Brûlent le sol plat
Sous un ciel de carton.

Guerre froide

Dans les voitures
Qui engouffrent les corps en ordre
Dans les voitures qui suintent la vitesse
Sur les routes dures,
Sous les néons stupides et fixes,
Il n'y a personne.

Les reflets de l'acier dépeuplent la nuit,
Des femmes pleurent à l'angle des portes.

Maisons aux aigres solitudes
Sèches querelles, maigres solidarités,
Tendresses lasses, rapiécées, esquivées,
Agressives complicités,

La violence des plus faibles
Gagne la guerre des rues et des yeux.

L'amour inconscient flotte au bord des fenêtres,
L'enfance regarde son visage
Lointain et déformé
Sans se reconnaître.

Ici l'homme seul
Est un homme mutilé.

Il cogne au hasard,
Il frappe la nuit de ses mains sauvages.
Il n'allume que des rires sans joie
Dans l'épaisse pesanteur
Des corps en souffrance.

Et dans les rues rapides où se perd la parole,
Les regards
Rampent s'absentent se heurtent,
Mordent fuient s'agrippent se dérobent,
Se volent aussi.
Regards chagrins ou venimeux, durcis, gommés.
Alertes cruautés, faibles résistances.

Il y a la gêne et l'insolence,
Tant de froides curiosités,
Vivisections.

Il y a les jardins oubliés
Où l'on retrouve le calme près des oiseaux.

La paix est partout,
Dans les mouvements du ciel,
Le flottement distrait des acacias,
Dans la longue douceur du vent,
Mais dans la rue aujourd'hui il n'y a personne.

On le sait bien : ici, c'est la guerre.
Guerre froide guerre convenue,
Ou guerre ouverte,

Un moyen de ne pas s'apercevoir
Que l'âme a perdu le sourire.
Mais peut-être désire-t-on
Le lui faire perdre tout à fait,
Pour ne pas les blesser encore
Ces yeux si douloureux si gauches
Que l'on porte cousus sous de pâles paupières.

C'est la guerre,
Elle n'a pas d'objet.
Elle porte le poids de nos yeux.
Nous lui versons régulièrement l'impôt de nos regards,
Nous lui versons l'impôt avec régularité.

Elle nous offre en retour
L'assurance d'un mensonge égal au nôtre,
Le refuge d'une disparité factice mais

L'amour inconscient flotte au bord des fenêtres.

Bleu silence

*A Monsieur De Staël,
A mon Père mal aimé.*

C'est un bateau qui s'en va
Traversant tous les bleus
Intimes et froids
De la mer et du ciel

Rejetant son écharpe
De fumée et de brume marine
Un bateau qui s'en va
Plus loin que le regard

Ce voyage sans fin n'a jamais commencé
- Ici un souvenir,
Petite douleur insupportable
Comme un cri aigu à l'extrême
Sans cesse renaissant du silence.

Comme si ce voyage n'avait jamais commencé
Voilà l'immense paupière close sur la mer :
On peut donc abandonner son regard
A ce petit point disparu,
Coller sa bouche à cette mer
Aux immobiles mouvements,
Et se taire, profondément,
Comme on respire.

Visages de tous les mondes

Chaque chose est posée
Intacte vivante
Sacrée
Chaque forme
Fait bruire le silence ouvert
Le chatoyant silence.

Ainsi l'armoire béante
Le tiroir entrebaillé
Le merveilleux abandon du fauteuil
La toile animée
Surgit du mur en mouvement

Chaque chose surgit du passé
Dans une attente immobile
Propulsée ouverte à un avenir sans poids

Chaque chose se dédouble
Evènement multiple
Emouvant mystère dérobé à lui-même.

Etranges, silencieux amis
L'espace est plein de l'explosion
De vos gestes suspendus et incontrôlables.

Puissants impuissants
Comme des sorts jetés au monde sans retour,
D'étranges sorts indifférents et rebelles.

Je vous regarde,
A peine si je me rappelle.
Visages du monde,
Visages de tous les mondes...

De quelles pensée
Conjuge-t-elle les formes
La petite chose bleue et translucide,
Musique, cri,
Rêve cristallisé
Où s'incarne le regard ?

Quel peut-être le nom secret
De ce rêve miroitant qui dépasse son objet
Et poursuit en avant sa fuite
A l'infini démultipliée...

Es-tu, cœur profond, l'intarissable source
Des langages précieux et naïfs
Qui jalonnent,
De part en part,
Le vide enchanté ?

Ô cœur es-tu
La savante source du rêve ?

Mystère

Si je n'ai rien à dire
C'est que ma vie est une plume.
Avec cette plume, un ange peut-être écrit
Une histoire plus grande que la mienne :
Moi j'écris pour rien.

Je veux seulement
Goûter à la douceur
Du mystère qui me fait vivre,
Plonger dans le profond des mots,
Y rejoindre l'aimant obscur.

C'est comme se nourrir de vent,
Connaître l'éblouissement silencieux du poisson
Qui nage dans l'onde souple, le secret
Des pieds nus sur la terre, l'union du souffle
Et de l'esprit – une joie sans fond née de rien :
Une feuille, un froissement d'ailes,
Une ombre,
Une lueur.

Je n'ai pas beaucoup appris.
Je ne connais presque rien de mon cœur
Et ce que je dis ne m'appartient pas.

Je sors parfois de mon histoire,
Comme un personnage dessiné
Bondirait joyeux hors des limites du dessin,
Pour se jeter dans le vide :

Sans doute le dessin
Demeure-t-il pareil à lui-même
Sur le mur,
Mais il me suffit que dans l'air
Danse quelque chose de léger
Comme un sourire.

Calique Dartiguelongue



1 Comme Tristan Tzara, Eugène Ionesco, Cioran etc. B.Fundoianu

fait partie des auteurs à double carrière: une partie de ses textes a été conçue en roumain, l'autre en français. Pour évaluer correctement de telles personnalités, il est indispensable d'étudier le rapport entre leurs écrits en deux langues. A première vue, le «passage» d'un idiome à un autre n'est qu'un changement d'habit linguistique, «l'être» demeurant inchangé(Panaït Istrati n'a-t-il pas été présenté comme... un écrivain roumain linguistiquement revêtu de français?). Mais dans la réalité, de pareils transferts sont plus compliqués. Pour un écrivain, la langue n'est jamais une connaissance acquise, un instrument à remplacer sans problème. C'est la colonne vertébrale de son être. En changer le conduit à des modifications susceptibles de remodeler sa personnalité créatrice.

Panaït Istrati, conteur français est «autre» que le gazetier socialiste en langue roumaine de même nom; le dramaturge Eugène Ionesco n'est pas l'avatar francophone du critique et pamphlétaire Eugen Ionescu. «Couples» réunis par des éléments communs, ces homonymes dont l'identité diffère selon la langue sont toutefois séparés par une distance appréciable. Il n'est donc pas sans intérêt d'étudier les modalités suivant lesquelles une personnalité créatrice se «démultiplie» pour se réaligner dans une nouvelle hypostase.

L'examen des textes où B.Fundoianu/ Benjamin Fondane précise son attitude face à la littérature roumaine pourrait constituer un premier palier d'une semblable recherche.

moment critique

V A S E S C O
M M U N I Q U A
N T S / S B .
F U N D O I A N
U E T L A L I
T T É R A T U R E
R O U M A I N E

PAR CONSTANTIN PRICOP
traduit du roumain par Hélène Lenz

2 Avant de devenir écrivain français, Fundoianu déploie en roumain une activité fébrile : il intervient comme critique littéraire, comme essayiste, comme journaliste culturel. Puis il émigre : en 1923, à 25 ans, après avoir publié en Roumanie « *Imagini și cărți din Franța* »¹, un livre qui a choqué en raison des positions prises dans sa *Préface*. Dans l'ordre, de quoi étaient faites les assertions "scandaleuses" de cet avant-propos? Fundoianu commence par y affirmer le caractère purement imitatif de la littérature roumaine face à la littérature française. Le mérite de la "découverte" de cette dépendance, affirme-t-il, ne lui revient pas. Elle a été nettement soulignée par une personnalité marquante de l'époque: Nicolae Iorga. Loin de contredire le grand historien, Fundoianu radicalise les propositions de ce dernier. Ce n'est pas une influence, une symbiose qu'il faut constater mais un *parasitisme*. *"Je ne veux pas affirmer ici, ce qui ne date pas d'aujourd'hui, que notre littérature vit avec celle de la France une agréable symbiose ; cela signifierait, si nous respectons le sens de ce mot emprunté à la botanique, qu'elles vivent en commun en un mariage réussi et que l'une serait utile à l'autre. Observons l'histoire littéraire et elle nous dira que notre histoire n'a été qu'un parasite. Iorga a fait un jour cette admirable observation : nous avons été francisés avec le logothète Conachi,*

1 Partiellement traduit du roumain par O.Serre. Images et livres de France, Paris-Méditerranée, 2002.

lamartiniens avec Bolintineanu, hugolâtres avec Alecsandri. On pourrait continuer. Bălcescu n'a pas oublié Lamennais, ni Costache Negruzzi Prosper Mérimée. Macedonski a commencé avec Musset et fini avec Mallarmé. De 1900 à aujourd'hui, le paysage littéraire doit son orientation et sa substance à Baudelaire, à Verlaine, à Laforgue.² "La littérature roumaine se serait rarement trouvée en situation de se libérer de cette suffocante intimité. "Par deux fois, notre littérature a tenté d'échapper à ce coût excessif: d'abord avec Filimon, qui apportait dans ses bagages littéraires le romantisme allemand, puis avec Eminescu, la figure de proue de l'idéologie propre à Convorbiri Literare³ ". Qu'Eminescu se soit développé dans un milieu culturel différent du nôtre lui semble regrettable sans doute mais les efforts de Iorga combattant l'évidente influence française lui apparaissent comme franchement absurdes. "Il est douloureux d'admettre que notre unique écrivain de génie a éclos dans un autre arbre, grandi dans un autre cocon que celui où d'une façon générale notre littérature s'est développée. Mais cela ne change en rien le fond du problème et Iorga, en combattant l'influence de la culture française chez nous a fait quelque chose d'absurde⁴". Pourquoi absurde? Parce qu'une "culture peut donner des orientations et des conseils, de la matière et des stimulants ; elle ne crée pas en tout cas, de génies. Eminescu – en vertu de quel hasard chimique?-, proche de la littérature allemande, était un miracle – de même que, de manière fortuite, le logothète Conachi, l'homme de l'autre influence, était un maniaque⁵. " Puis après avoir constaté que la génialité d'Eminescu n'a modifié en rien l'ordre des influences, il proclame notre incapacité d'assimiler, notre carence en talents remarquables etc. " Notre culture compte un génie, - ce qui n'a pas pour autant poussé vers les rives du Rhin la barque de notre histoire littéraire, restée sur celles de la civilisation française. Si notre littérature a continuellement fait preuve de parasitisme, la faute n'en est pas à la culture française d'emprunt mais à notre impuissance à assimiler- bien plus : à l'absence de talents d'envergure capables à partir d'une nutrition étrangère de faire quelque chose de clair et de spécifique⁶ " Et l'auteur de se demander sur le mode rhétorique si nous ne souffririons pas d'un manque ... d'âme, "une âme différente, personnelle", "puisque nous ne pouvons créer une littérature qui tienne debout, sans aucune dépendance extérieure ⁷". Et de préciser: "Qu'on ne dise pas que cette allusion condamne seulement les "symbolistes". Comme il est aisé de réduire l'âme de Sadoveanu à l'âme slave et comme il est pénible d'apprendre - ce que démontre fort bien Gh. Lazu vers 1898- : que l'âme du "poète des paysans", Coşbuc, se trouve telle quelle dans la poésie populaire serbe ou tchèque. A défaut de cette âme, nous avons été contraints d'emprunter ailleurs de toutes parts et voilà ce qui rend notre situation affligeante. Si une orientation littéraire vers l'étranger est toujours bénéfique, une âme étrangère est toujours dangereuse⁸". Dépourvue "d'âme" propre, au cours

2 Ibid. préface, p.21

3 Ibid. préface, p.21.

4 Ibid.p.22.

5 Ibid.p.22.

6 Ibid.p.22.

7 Ibid.p.22.

8 Ibid.p. 23.

de la période écoulée depuis l'apparition de son premier "*talent d'exception*" Eminescu, jusqu'au surgissement du second : Arghezi, la littérature roumaine a réussi sur un unique plan: fixer la langue littéraire. Sortie de la sphère de l' "*imitation bête*", elle est entrée "*volontairement*" dans une catégorie nouvelle. Et on en vient enfin aux syntagmes incriminés. "*Notre culture a évolué et s'est dessiné une figure et un état, elle est devenue une colonie- une colonie de la culture française*"⁹. Voilà donc comment une littérature faisant l'orgueil de nombre de convaincus s'est vue réduite au malheureux statut de colonisée...L'auteur essaie de nuancer ses propos. "*Nous dépendons de la littérature française à cause de notre bilinguisme- du moins pour la classe privilégiée*". Un bilinguisme incomplet, souligne-t-il. « *Nous ne pouvons écrire en français, ce qui serait la seule conduite logique- et en roumain où nous nous exprimons dans "notre cercle restreint", nous n'apportons à la culture générale ni contribution ni bénéfice*¹⁰ ». Dans cette perspective, notre condition semble condamnée. "*Comme littérature particulière, nous ne pouvons intéresser personne. Il nous faudra convaincre la France qu'intellectuellement, nous sommes une province de sa géographie et que notre littérature est un apport, en ce qu'elle a de plus élevé, à la sienne*"¹¹.

La sévérité de ce diagnostic allait à contrecourant du climat d'enthousiaste affirmation nationale inspirant au même moment la quasi totalité des intellectuels roumains, y compris en matière littéraire. Perçue comme exagérée, la position provoqua jusqu'aux protestations d'auteurs favorables à la synchronisation des littératures roumaine et occidentale (ainsi E. Lovinescu, dans sa revue - "*Sburătorul literar*" (*L'Elfe littéraire*)- à laquelle Fundoianu avait déjà contribué). Nous reviendrons sur ce sujet. Pour l'instant, contentons-nous de souligner le radicalisme de telles positions et les perspectives qu'elles ouvraient. Faut-il répéter que des accusations d'imitation avaient été formulées avant lui? N. Iorga, en particulier, avait tempêté contre notre asservissement littéraire. Fundoianu ne le contredit pas mais au lieu de refuser des écrits... contaminés, il considère l'imitation comme une pulsion trop profondément enracinée pour qu'on la rejette. Reconnaître notre situation de colonie relève à ses yeux de la simple ...honnêteté. C'est ce motif de l'interprétation: un *thème* rebattu, que Fundoianu se contente de radicaliser... I

3 La liste (brève) de créateurs considérés par Fundoianu comme originaux ne brille pas par son... originalité. Plus haut, nous l'avons vu affirmer l'existence de représentants d'un esprit roumain non contaminés par les emprunts. Il cite Filimon, Eminescu, Arghezi au talent duquel qui il a voué très tôt l'admiration sans limite que l'on sait. Mais il en prise d'autres. Dans ses nombreux articles de jeunesse, on voit apparaître plusieurs noms de créateurs appréciés pour leur couleur locale. Ainsi Creangă. D'ailleurs, après *Imagini și cărți din Franța* Fundoianu projetait la publication d'un *Images et livres roumains (Imagini și cărți românești)*.

Nous pouvons par conséquent prouver sans difficulté que la position tranchée de

9 Ibid.p.23.

10 Ibid.p.24.

11 Ibid.p.24.

Fondane trouve ses racines dans l'attitude un peu moins sévère, poursuivant une autre "issue" de Nicolae Iorga. En 1903, voici comment ce dernier envisageait la mission de l'intellectuel roumain. *"Notre premier devoir est de purifier, d'enrichir et surtout de répandre notre culture"*¹² étant donné qu'en Roumanie, s'il existe *"un état pour tous, la culture en revanche est circonscrite à la sphère des boïards et des parvenus"*¹³. Les conclusions de Iorga n'étaient guère plus tendres quand il affirmait: *" Nous avons un état national et une absence de culture nationale pourvue toutefois d'un vernis étranger: il est français"*¹⁴. Sans culture nationale mais avec ce vernis, nous aurions dû délaisser l'imitation pour entreprendre la construction d'une culture propre. L'intervention de Fondane mettait en doute notre aptitude à repartir de zéro, en nous lançant dans une nouvelle direction.

Sa manière d'envisager les problèmes de la culture roumaine dans leurs données fondamentales aussi rapproche Fundoianu de son illustre prédécesseur. Par exemple, il lui suffit de deux articles dans *Sburătorul Literar* (il y commente le livre d'Ibrăileanu *Spiritul critic în cultura românească*) pour se poser le problème de la critique roumaine. Si jusqu'à Maiorescu, nous avons eu une critique culturelle, c'est parce que: *"une critique culturelle a dû mettre un frein à la culture européenne diffusée sans mesure dans les Principautés. Elle a opposé à l'imitation littéraire illimitée un fond propre: la poésie populaire; à l'exagération et l'hystérie, l'école critique a opposé le bon sens."*¹⁵. A partir de 1880 toutefois, cette action a cessé. *"Cette critique culturelle"* continue Fundoianu dans sa présentation du livre d'Ibrăileanu *" a contrôlé le phénomène; mais depuis 1880, que faisons-nous? De la pure importation culturelle. .../Alors que jusqu'en 1880 nous étions suffisamment conscients du problème pour le surveiller, aujourd'hui l'orgueil nous interdit de reconnaître le caractère étranger de la culture que nous introduisons sans contrôle. La transformation de notre critique culturelle en critique littéraire a été l'un des plus grands dommages causés à la culture roumaine."*¹⁶ Quoiqu'une amélioration ait semblé se produire après 1848, nous n'avons en fait pas évolué. Encore une fois, une seule avancée est à retenir: la maturation dans le domaine de la langue. *"Le plus important des facteurs culturels a commencé de prendre forme à ce moment: la langue. En matière de langue en effet, notre tradition est récente. Mais c'est dans la langue que nous trouverons des limites à nos emprunts européens, en elle que nous trouverons des modèles."* Nos modèles en matière de langue seront Odobescu, Eminescu, Arghezi, Galaction, soutient-il. Toutefois, aucun de ces auteurs ne peut être éri-

12 Nicolae Iorga, O nouă epocă de cultură, « Sămănătorul », anul II, nr.20, 18 mai 1903, reproduit dans N.Iorga "O luptă literară". Ediție de Valeriu Râpeanu și Sanda Râpeanu, studiu introductiv, note și comentarii de Valeriu Râpeanu, vol.I, p.7, ed. Minerva, București, 1979. Traduit du roumain par H.Lenz.

13 Ibid . Trad.H.Lenz.

14 Ibid. Trad.H.Lenz.

15 Spiritul critic în cultura românească I, "Sburătorul literar", 3 noiembrie 1922, pp.357-359, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed.cit.p.199 et sq. Ce chapitre n'a pas été inséré dans la traduction française du volume précité (voir note 1). Trad. H.Lenz.

16 Ibid.Trad. H.Lenz.

gé en modèle littéraire, une culture étrangère pouvant fournir un "archétype" pour chacun d'eux. En d'autres termes, la littérature roumaine ne compte pas d'écrivains originaux, spécifiques pour sa culture, le modèle artistique auquel ils appartiennent pouvant être identifié ailleurs. La conclusion soulignée dans l'esprit de la préface à *Imagini și cărți din Franța* est la suivante: "La valeur de modèle de la littérature roumaine n'existe qu'en matière de langue- de même par le passé la critique roumaine (culturelle, littéraire) n'a eu d'autre valeur que d'action. Sa valeur a été nationale, pragmatiste- jamais esthétique, donc européenne." La deuxième partie de l'article commence par introduire l'idée que "nous ne pouvons avoir aujourd'hui de critique esthétique, pas plus qu'en 1840. La critique culturelle ne se contente pas d'être toujours la seule possible, elle est la seule à se révéler nécessaire". Dans cette affirmation, Fundoianu trouve l'opportunité de préciser sa propre position. Il témoigne de son inscription "dans le courant critique de Russo, Kogălniceanu et Junimea"¹⁷. (Mais Iorga aussi, comme on le lui a d'ailleurs reproché à plusieurs reprises, pratiquait une critique d'obédience culturelle.) A un moment, Fundoianu a projeté de faire de la critique littéraire -mais cette intention "a tourné court dès le début", "débordée qu'elle a été par la nécessité nationale/.../ de jouer en premier lieu un rôle d'importateur de la culture européenne". L'auteur de *Images et Livres de France* justifie son attitude en recourant à une position critique littéraire d'ailleurs... "J'ai expliqué dans ce livre pourquoi une étude portant sur des auteurs français constitue quand même un ouvrage de critique roumaine- j'ai expliqué la raison d'être d'une telle étude en la présentant comme la réponse à une commande culturelle. En même temps, j'ai montré qu'il s'agissait d'un travail de sélection, de délimitation. Le texte de M. Ibrăileanu nous aide à émerger du chaos; nous en revenons, par conséquent, au point de départ de Maiorescu, à la critique culturelle, c'est-à-dire à une critique étudiant les possibilités de croissance, d'enrichissement et de désassimilation d'une culture"¹⁸. Après avoir passé en revue les principaux points de l'ouvrage d'Ibrăileanu, Fundoianu attaque ouvertement la question de notre contribution à la culture universelle. "La culture roumaine n'a-t-elle rien apporté de neuf, de spécifique?/.../ N'avons-nous pas été à l'origine d'un seul apport novateur heureux depuis notre apparition dans l'histoire?". Sa réponse n'est plus aussi catégorique que dans sa préface. En outre, il faut observer l'originalité de son idée: fixer un trait déterminant de la vie culturelle des Roumains dans...le monde des livres, la croyance des lettrés... Les Roumains sont transformés de ce fait en peuple du livre par Fundoianu... "Nous avons bien apporté quelque chose de neuf -d'une valeur culturelle inimaginable. Et s'il est vrai que toutes nos infirmités sont liées à cet apport, nous lui sommes en revanche tributaires aussi de notre physionomie, de notre existence nationale. Toutefois, ce n'est pas la génération de '48 qui a apporté cette innovation remontant aux premières sources de l'histoire roumaine mais les chroniqueurs, ces créateurs véritables. La Roumanie présente, d'origine obscure, thraco-romano-slavo-barbare doit son existence et son appartenance européenne actuelle à une erreur féconde, devenue une idée fixe au service de l'instinct de conservation: celle de notre latinité. Sans cette illusion, nous serions peut-être restés une incohérente tribu balkanique. L'histoire des Roumains, politique et culturelle, se réduit à l'histoire et à la destinée de cette idée fixe féconde /...:"Ainsi, l'illusion nourrie par Israël d'être le peuple élu,

17 Spiritul critic in cultura romanească II, « Sburătorul literar », 10 noiembrie 1922, pp.372-374, reproduit dans .Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, ed. cit., pp. 199 et sq.. Non inséré dans le volume précité (voir note 1). Tr. H.Lenz.

18 Citation C.Pricop., tr. H.Lenz.

l'a poussé vers son aventure unique dans l'histoire. Transformée en réalité, notre illusion d'être latins a engendré un pays et elle nous a donné des besoins européens: en tout premier lieu, celui de faire partie de l'Europe. Nous sommes latins depuis que nous pensons l'être, c'est-à-dire depuis trois cents ans. C'est alors que notre culture a donné sa note spécifique la plus importante. Produit exclusivement culturel sans doute, l'idée de notre latinité a été porteuse de fruits culturels et politiques à la fois. Si elle nous a poussés vers la France, si notre rôle de colonie française a été inévitable, c'est en conséquence de cette prémisse: nous sommes latins, voilà donc aussi le revers de la médaille." Fundoianu tire les conclusions qui s'imposent: "Si l'idée d'être latins nous a été d'une utilité inimaginable, cette idée empêche peut-être aujourd'hui l'élaboration de cette autre note spécifique sans laquelle nous ne pouvons exister." Dans la mesure où nous resterons de simples "consommateurs de la culture européenne", nous ne pourrions pas nous créer une identité européenne distincte. Cette idée est rencontrée chez plusieurs analystes du phénomène roumain de la première partie du XX^{ème} siècle- de Iorga à Cioran. L'article, publié la même année que *Images et Livres de France* s'achève sur cet espoir: "Espérons qu'un jour, nous pourrions montrer à l'Europe notre apport personnel. Il y a un siècle, Bieliniski et Tchaadaef croyaient que la Russie n'apporterait jamais rien d'autre à l'Europe que le samovar. C'est après cette boutade que la Russie est née. Or une telle boutade était à cette heure-là la vérité, une vérité pénible. Aujourd'hui la Roumanie se trouve dans la situation de la Russie vue à travers la lunette de Bieliniski. Attendons-la. Et surveillons l'assimilation continue de la culture étrangère (le processus se déroulera plus lentement, mieux et sur un mode plus personnel que le Code civil de 1865); revenons-en donc à la critique culturelle."¹⁹ Comme on voit, la critique de Fundoianu poursuivait des fins constructives. Tout, dans ces lignes, pourrait être signé d'un Cioran par exemple, faisant le procès de notre absence d'initiative culturelle, historique dans *Schimbarea la față a României* (*La transfiguration de la Roumanie*). L'observation de Fondane est d'autant mieux venue que, dans une bonne mesure, elle garde sa validité aujourd'hui, à presque un siècle de distance. En grande partie, la littérature roumaine continue d'être une imitation des littératures occidentales...

4 La parenté des points de vue de Fondane et de Iorga, ces prémisses communes les menant à des conclusions diamétralement opposées a été observée par Mircea Martin par exemple dans *Introducere în opera lui Fundoianu* (*Introduction à l'oeuvre de Fundoianu*)-sans que cette similarité soit envisagée dans toutes ses significations... "Le terme "d'âme" spécifique renvoie, si étrange que cela paraisse, à Iorga, et ce n'est pas un hasard si les impressions du grand historien sur notre romantisme "d'emprunt" sont utilisées par Fundoianu en vue d'étayer sa thèse."²⁰ Cependant, une fois constatée la ressemblance, le critique corrige ce qu'il considère sans doute comme une incongruité pour conclure sur

¹⁹ Citation C.Pricop., tr. H.Lenz.

²⁰ Mircea Martin. *Introducere în opera lui B.Fundoianu*, Ed. Minerva, București, 1984, p.54.

une évidence: si Iorga a "flétri" les modèles français..., Fundoianu les a considérés avec le plus grand sérieux... Ce qui me paraît important, je le répète, c'est la parenté des deux observations, la recherche (entreprise d'abord par Iorga à la suite d'Eminescu et, à travers celui-ci à la suite des Romantiques allemands) d'une âme nationale spécifique s'exprimant en littérature. Car au bout du compte, c'est bien le soutien à l'idée d'âme nationale énergiquement exprimée par Iorga, qui pousse Fundoianu à rédiger cette préface. Que Iorga ait vu dans les emprunts à la littérature française une "*déviaton du spécifique autochtone*" et Fundoianu, avec un radicalisme trahissant un tempérament, un âge, une orientation culturelle "*notre seule chance d'accéder au spécifique*" est une autre histoire. Les deux conclusions s'appuient sur une vision de la littérature comme expression d'un "*souffle distinct*", d'une âme-vision-nationale élaborée à l'intérieur de l'espace culturel allemand. Cette perspective a été consacrée chez nous à partir d'Eminescu -formé par la culture allemande- et elle a dominé durant l'entre-deux-guerres, surtout.

Que penser des répliques à la préface de *Imagini și carti din Franța* ? Eu égard à la ..."gravité" du propos, les réactions sérieuses ont été peu nombreuses.

Il faut bien sûr compter la réponse de E.Lovinescu – *Există o literatură română ?* (*La littérature roumaine existe-t-elle?*) (« *Sburătorul Literar*», octobre 1922, reprise après modification dans *Critice*, IX). Mais l'article de Lovinescu visait aussi une affirmation de N. Davidescu sur les débuts tardifs de la littérature roumaine. Celle-ci serait née en même temps que le symbolisme, proposition réfutée par Fundoianu qui la donne comme dépourvue de sens. On cite souvent un fragment de Lovinescu à ce sujet. Il montre que ce dernier croyait à l'existence d'une littérature spécifique de valeur. «*La littérature roumaine ne se présente pas/...comme une superposition d'individualités mais comme une somme, une totalité organique, harmonique de propriétés ethniques; dans la production populaire, ces dernières existent en virtualité et dans la littérature savante, elles sont la création effective d'artistes de talent. L'expression artistique de l'âme roumaine compte quatre pilastres: Eminescu, Creangă, Coșbuc, Caragiale. Entre ces auteurs s'étend tout un réseau de créations littéraires représentatives. Loin d'arriver sur le seuil de l'Europe les mains vides, nous nous présentons avec une âme originale par le fond, la forme. Nous pouvons montrer des preuves de cette dernière : elles sont catégoriques, solidaires les unes des autres quoique bien différenciées dans la chromatique de la littérature universelle.*» A Lovinescu, Fondane a répondu à son tour de manière indirecte, dans ses deux articles consacrés à l'esprit critique (*Spiritul critic în cultura românească*): à la critique esthétique promue par Lovinescu, il a opposé une nouvelle critique culturelle.

On parle moins de la prise de position de F.Aderca, publiée elle aussi dans *Sburătorul Literar* (février 1922, avant l'intervention de Lovinescu). A la rubrique *Contributions critiques*, Aderca publiait un texte intitulé *Erreurs fécondes* (*Errori fecunde*) suivi d'un second : *Idées et style* (*Idee și stil*), en rapport aussi avec la critique de Fondane. Aderca affirmait : «*M.Fundoianu se fuit en confondant la culture et l'esthétique. Sans doute s'imagine-t-il avoir solidement étayé une vérité prise dans un tout autre domaine: « notre culture a évolué, elle a dessiné ses contours, elle a acquis un statut et elle est*

devenue une colonie, une colonie de la culture française»²¹. A son tour, Aderca constate que les dissociations ayant mené à une conclusion aussi scandaleuse ont pour origine la théorie de l'esprit national. Il les présente comme une marque d'esprit nationaliste, n'hésitant pas à présenter Fundoianu comme ... «un cuzist»!!! («*Nous n'analyserons pas plus avant /.../l'origine biologique de notre stérilité telle que la voit M.Fundoianu. Cela nous conduirait trop loin, nous mènerait à travers la nationalité artistique (Naționalitatea în artă) de M.A.C.Cuza - pour I.Trivale, M.Fundoianu serait le second juif «cuzist» de la littérature roumaine-jusque sous les murs de la cité, pleins de sang versé, de la théorie «des races» de Houston Steward Chamberlain.*»). Dans le deuxième article : *Idee și stil*, Aderca discute la critique et le style du volume, ignorant cette fois la *Préface*.

Pompiliu Constantinescu, évoqué aussi parmi ceux qui ont répondu au fameux préambule, ne se prononce en fait qu'en 1930, à la parution de *Privești* (*Paysages*), le volume de vers roumains publié par Fundoianu huit ans après son installation en France. Après avoir rappelé le souvenir du critique «*vif et informé*» d'autrefois, Pompiliu Constantinescu constate qu'aujourd'hui, ce dernier «*apparaît comme un critique d'intérêt limité, situé sur les marges d'une sensibilité, désireux de s'affirmer à travers des lectures lui interdisant de se colleter avec les valeurs de la langue dans laquelle il a écrit. Dans ce domaine, il a affirmé le caractère «colonial français» de la littérature roumaine avant de s'expatrier en métropole, où il n'a toujours pas reçu les fruits de son intégration dans la littérature française*»²². Toutefois, continue Pompiliu Constantinescu, «*dans notre petite colonie, M.Fundoianu avait commencé de représenter une intéressante force journalistique*». Comparant plus loin les destins de Fundoianu : le roumain et le français (encore incertain à cette époque), l'émule de Lovinescu continue ses observations dans un esprit sur lequel nous reviendrons: «*Dans notre petite république littéraire, M. Fundoianu était peut-être le plus caractéristique des colons, en dépit de sa propre théorie; dans la littérature française, il se trouve encore enveloppé dans le suaire d'une lente acclimatation*»

5 Nous nous proposons ici de préciser l'attitude de B.Fundoianu face à la littérature roumaine, non de discuter sa poésie en roumain - mais pour mettre bien en évidence cette attitude, il convient de retracer, serait-ce en passant, l'histoire du volume *Privești*. Elle prouve que longtemps après s'être expatrié, l'auteur a conservé intact le souvenir de son passage à travers l'espace littéraire roumain. S'il s'intéresse encore à ce dernier après son installation à Paris, c'est sans doute en partie en raison des difficultés rencontrées pour s'affirmer en France mais le fait n'est en aucun cas dépourvu de signification. Paul Daniel, son beau-frère signataire de *Destinul unui poet*, postface au volume publié aux

21 F.Aderca. *Erori fecunde*, "Sburătorul literar", an. 1, nr.23, 18 februarie 1922, p.551-553, reproduit dans F.Aderca, *Contribuții critice*, vol.I, Ediție, prefață și note de Margareta Feraru, Ed. Minerva, București, 1983, p.461 et sq. Tr. H.Lenz

22 Ce fragment et les suivants sont reproduits d'après B.Fundoianu, *Poezii*, Ediție, note și variante de Paul Daniel și G.Zarafu, postfață de Paul Daniel, Ed.Minerva, București, 1978, p.VII. Tr.H.Lenz.

Editions Minerva en 1978, fournit des informations intéressantes à ce sujet. Fundoianu donc, s'installe à Paris à la fin de l'année 1923 à l'âge de 25 ans. Ses débuts sont difficiles. Les premières années, sa situation est si précaire (voir sa correspondance) qu'il ne peut être question pour lui de songer à s'imposer dans le milieu littéraire français. C'est dans ces conditions qu'il compose le volume imprimé à Bucarest par les éditions Cultura Nationala. Le 1^{er} février 1930, il écrit à sa sœur Rodica : « *Minulescu a fait l'impossible pour que Privești paraissent. Le volume va être mis sous presse et il sortira en avril* ». Dans la « *Poésie de B. Fundoianu ou le paysage vu les yeux fermés* » (*Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii închiși*), solide préface au volume *Poezii* (1978), la critique Micea Martin analyse l'évolution du lyrisme fondanien, des premières manifestations aux textes des *Privești*. L'examen des tentatives précoces, témoignages d'archives publiés ces dernières années, conduit Mircea Martin à la conclusion suivante : « *Fundoianu n'était pas ce qu'on appelle un poète inné et ses premiers textes ne révèlent pas une vocation exceptionnelle.*²³ » A 14 ans, il « *rime comme tout lycéen débutant* .» Les réussites se manifestent surtout quand le poète « *encore non formé/.../ se place dans la proximité d'un modèle* ». C'est au cours de cette période qu'il marche sur les traces de littérateurs consacrés tels que : Macedonski, Coșbuc, Minulescu, Verlaine, Topîrceanu, Bacovia. Que retenir de cette énumération ? A l'exception de Verlaine, les auteurs tenus en grande estime par Fundoianu sont roumains. Et encore certains d'entre eux se comptent-ils, dans la poésie autochtone, parmi les représentants de la ligne traditionnelle.

Le fait ne peut être tenu pour insignifiant. Les premières notions poétiques de Fundoianu ont précisément été acquises dans cette ambiance saturée d'autochtonisme. *Privești* contient des poèmes écrits et publiés entre 1917 et 1923. Réunis en volume en 1930, les textes de cette période prouvent que, quoique depuis sept ans dans la capitale française, quoique s'efforçant de s'intégrer en littérature, l'auteur continue de se reconnaître en eux. Considérant rétrospectivement sa poésie en langue roumaine, Fundoianu écrit *Mots sauvages* (« *Citeva cuvinte pădurețe* », préface de *Privești*) : « *Cette poésie est née en 1917, pendant la guerre, dans une Moldavie pas plus grande qu'une noix, dans une fièvre de croissance, de destruction. Rien de ce qui constitue la matière première de ce lyrisme n'existait plus dans la réalité.* »²⁴ Pour la première fois, continue l'auteur, grâce à ces poésies, l'alexandrin allait être naturalisé roumain. En ce qui concerne le lexique, le vocabulaire slave devait être cultivé en priorité, aux dépens du latin jugé inapte à l'expression poétique. Choissant pour son poème un matériau statique, l'auteur se voyait obligé d'éliminer « *les principes psychiques de l'ordre dynamique: l'amour, la haine, la vitesse, le hasard.* » Fundoianu mentionne aussi le puissant élan émotionnel ayant accompagné l'élaboration de ses textes: « *Poésie! Que d'espoirs j'ai mis en toi; quelle certitude aveugle, quel messianisme! J'ai vraiment cru que tu pouvais apporter une réponse là où la métaphysique et la morale avaient depuis longtemps tiré les volets. Je te croyais seul mode de connaissance, seule raison pour l'être de persévérer dans l'être. Avec une lentille grossissante dans le regard, j'observais dans le poème mille*

23 Mircea Martin, *Poezia lui B. Fundoianu sau peisajul văzut cu ochii deschiși*, dans B. Fundoianu, *Poezii*, Ediție, note si variante de Paul Daniel și G. Zarafu. Studiu introductiv de Mircea Martin. Postfață de Paul Daniel, Ed. Minerva, București, 1978, p. VII.

24 Traduit par M. Vanci-Perahim et O. Serre, *Le Mal des Fantômes*, Paris – Méditerranée, 1996, p. 19.

révolutions, mille aberrations stellaires. Dans le poème seulement, le monde irréel que l'on traverse comme des fantômes semblait prendre forme, devenir matière vive. Dans le poème seulement, produit difficile de calculs et de hasard, le hasard se résorbait comme un fil dans une plaie. /.../Le paradis terrestre était dans l'Idée. L'idée était le centre et le noyau du poème. En ce temps-là, j'étais nu et ne me savais pas nu...» Et pour finir, ce regard distancié sur sa poésie de naguère: «De cette poésie, qui a trouvé ce qu'elle cherchait, tant de choses me séparent que je vois ses défauts en transparence, comme sous les rayons X. Pourquoi alors la publier aujourd'hui? Pour l'assassiner une seconde fois, pour liquider un passé dont je voudrais bien ne plus rougir? J'aurais dû la brûler ou au moins la laisser intacte, pour ne plus enclencher ma main d'aujourd'hui dans un mécanisme étranger. Si cependant ici ou là, j'ai réparé un vers, une strophe, répondant à un impératif moral d'artisan honnête/.../il m'a été difficile de refaire le travail de mémoire, le manuscrit sous les yeux, en ne voulant pas trop contaminer un état d'esprit par un autre, mobile, morbide, avec lequel il n'a rien de commun.»²⁵ En conséquence, l'écrivain se reconnaît partagé entre l'auteur de vers qu'il fut naguère et celui qu'il est devenu : une personnalité créatrice pourvue d'autres perspectives culturelles. Nous n'analysons pas ici la poésie de *Priveliști*, mais voici un extrait évocateur de son atmosphère: «*Les bœufs solides et laids se distinguent dans la plaine/ et les coqs ont crié sur le tard, sans raison./ Ileana, qui dort au milieu des porcs de son/ s'est mise à traire la vache au lait stellaire/ à traire le champ à la fraîcheur de pomme de terre./ L'automne bacovien gémit aux fenêtres: of- / Ami, donne-moi la main en silence, oui, donne-moi la main. / Regarde la cour, les porcs et, grattant la poussière,/ les coqs blancs. Regarde: mon âme est triste...*» (fragment de *Lui Taliarh*, pièce sélectionnée par Călinescu)²⁶

6 Parfois, comme on va le voir ici, l'interprétation de Fundoianu est surprenante en matière d'œuvres ponctuelles mais généralement sa vision d'ensemble de la littérature roumaine reste conforme au point de vue consacré. Son commentaire délaisse sans doute nombre d'auteurs (il n'est pas ce qu'on appelle une *critique de circonstance*) mais les valeurs dont il consigne l'éminence sont en grande partie reconnues par la critique de son temps. Au-dessus de tous, il place Eminescu. Il voit en Creangă un auteur important, doté d'une puissante note originale. Macedonski -plus tard apprécié à sa vraie valeur- dont il pourrait se sentir proche en raison de son non-conformisme, n'est pas mieux traité par lui que par la plupart des contemporains, lesquels voient surtout en lui l'auteur d'une épigramme antieminescienne... En revanche, Fundoianu devance son époque dans son évaluation d'Arghezi. Aujourd'hui il semble naturel qu'un auteur de cette envergure soit apprécié sans réserve mais en ce temps, il était loin de faire l'unanimité... Il avait un cercle d'admirateurs fanatiques (dont Fondane) mais ne bénéficiait pas d'une large reconnaissance. L'auteur de *Priveliști* nourrit

25 Traduit par M.Vanci-Perahim et O.Serre, *Le Mal des Fantômes*, Paris-Méditerranée, 1996, p.21

26 Op.cit., traduction d'O.Serre, p.43.

pour sa poésie une admiration profonde que le pamphlet destructeur d'Arghezi à son encontre n'ébranlera pas. Cioran fait état de l'incident dans « *Exercices d'admiration* »²⁷. Pour Fundoianu, la recherche incessante était plus qu'un besoin, plus qu'une obsession, c'était une fatalité. Plus d'une fois, il pendulait entre ironie et suffocation. Cioran a remarqué encore chez Fundoianu « *les bonds d'une pensée ouverte sur tous les horizons* » (chercher la citation exacte dans les *Exercices d'admiration*), luttant sans trêve contre la médiocrité tyrannique des évidences, effrayée par la perspective que ces dernières puissent vaincre. Fundoianu était un *chercheur* intéressé moins par l'aboutissement que par le parcours, la quête, les inquiétudes des métamorphoses. De là, sans doute, son attrait pour Arghezi, poète du recommencement incessant, obsédé à chaque fois par le souci de dépasser les conventions. Fundoianu admirait depuis toujours l'auteur des *Fleurs de Moisissure* (*Flori de Mucigai*). Dès 1919, le très jeune commentateur avait tenté une approche «lyrique» de son idole -dans un discours poétisant et approximatif- (*Mots sur Arghezi* « *Cuvinte despre Arghezi* »²⁸ -). La chose ne se répètera pas dans l'article intitulé *Tudor Arghezi*, publié dans «*Rampa*» deux ans plus tard. Cette fois, l'esprit d'analyse prédomine. La poésie sert de point de départ pour la formulation d'opinions tranchantes concernant sa pratique même. « *Si l'on vise une plasticité d'écriture, c'est la vision même qui doit avoir de la puissance et un contour. Un contour surtout. L'écriture doit être aussi délimitée qu'une sculpture. Plus l'écrit sera concentré, plus il donnera aisément naissance à une idée supérieure. Concentrer équivaut à épurer de tout élément étranger, absurde. Le style restera net. On n'est en mesure de se délester du savoir qu'après avoir beaucoup étudié. Le génie est une longue orientation en direction du début. Commençant par être une superstition, il finit par être une gêne. Il faut pouvoir violenter. Et à cette fin, transgresser la loi, comme on écraserait une vipère. Séduis la femme de ton prochain et prostitue la. Puis jette lui la pierre.* »²⁹ Par conséquent, Fundoianu recommande à la fois de respecter les lieux communs et de les tenir à distance. C'est par référence à Arghezi toujours que Fundoianu définit le cliché poétique. Ce dernier n'est pas une image usée à force d'utilisation comme on pourrait le croire mais des mots parvenus à l'abstraction. «...l'image cesse d'être cliché, c'est-à-dire parole abstraite».

Quand il parle du pamphlet arghezien, Fundoianu expose fermement ses convictions esthétiques. En 1921, il soulignait la séparation de l'esthétique et de la morale : « *La morale d'Arghezi, c'est son esthétique. Son pamphlet esthétique est immoral ou pour mieux*

27 « Comme il évoquait une autre fois ses années bucarestaises, il me fit lire un article abject écrit contre lui par Tudor Arghezi, grand poète mais plus grand pamphlétaire encore... » (Cioran, *Exercices d'admiration. Essais et portraits*, Arcades, Gallimard, p. 156 et suivantes). Arghezi se trouvait en prison, accusé d'avoir collaboré, à la suite de la première guerre mondiale. Fundoianu était venu le trouver pour une interview. En guise de remerciement, Arghezi l'a dépeint dans un portrait « caricatural, au contenu si bas » que, ajoute, Cioran, « je n'ai jamais compris comment Fondane avait pu le montrer ». Cioran donne de cet épisode une conclusion significative à son tour, il remarque les « détachements » que Fondane avait parfois, le fait qu'il était « d'habitude tolérant », quoiqu'il ne tolérât guère « ceux qui croyaient avoir trouvé, en un mot ceux qui se convertissaient, peu importe à quoi ».

28 *Cuvinte despre Arghezi*, « *Rampa* », 27 aprilie 1919, p.1, reproduit dans B.Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, p.202 et sq.

29 Tudor Arghezi, « *Rampa* », 24 august 1921. Reproduit dans *Imagini și cărți din Franța*, p.205 et sq. Ce chapitre n'a pas été introduit dans la traduction française du volume précité (cf. note 1). Tr. HLenz.

*dire amoral. L'esthétique en effet se situe hors morale. La force d'un pamphlet moral réside dans sa tension et son élévation ; celle de l'esthétique est toujours localisée dans l'expression et dans le style. La première contredit et la seconde soutient la formule si mal discutée de la possibilité d'un art à la mode ».*³⁰

Dans la poésie d'Arghezi, Fundoianu découvre la clarté, l'ordre : « ... c'est une inclination pour la discipline qui nous a dirigé vers la famille intellectuelle d'un Arghezi, vers la construction d'un milieu où l'évolution de l'artiste satisfait à sa culture à l'intérieur d'un cerveau ordonné.³¹ » Cette famille évoque pour lui une continuité. Bien que Arghezi soit vu en général comme un auteur révolutionnaire, considère notre critique, la nouveauté s'accompagne chez lui d'un élément de... continuité. « *D'une nouveauté stupéfiante, son écriture semble perpétuer quelque chose pour l'éternité. C'est la tradition qu'elle perpétue. Arghezi est en effet plus classique que Alecsandri ou Anton Pann. On peut le rapprocher de Odobescu, le premier des artisans. /.../ L'âme d'Arghezi nous vient droit des chroniqueurs, c'est celle d'un jardinier maniant les outils de la culture au cours de ses greffes pour obtenir un parfum, une couleur nouvelle*³² ». Il faut retenir cette insistance sur l'élément de continuité à la base de la poésie d'Arghezi. Fundoianu est moins attiré par l'artiste révolutionnaire que par le continuateur d'une tradition littéraire roumaine. L'idée au centre de son interprétation de l'œuvre est bien celle d'une combinaison d'éléments antagoniques. La création arghezienne réconcilie une force edificatrice et une force destructrice. « *Pour construire, Arghezi se sert d'une image qu'il utilisera aussi pour démolir. Son verbe est à la fois fondation et fronde. C'est lui qui décide du contour et de la lumière, du dessin et du dosage entre les métaux, du rapport unissant l'unité sémique et la quantité de son.*³³ » Si une telle comparaison est possible, c'est en raison des « pouvoirs » de l'auteur, de la puissance de son style. « *Arghezi est un fort. Or, les forts veulent vaincre la matière pour la soumettre : leur style vient de là. Le style, c'est la nature maîtrisée par la personnalité. Dans la main du faible, il est chaos, désordre. Mais la main du fort le domestique, le transforme en instrument servile.*³⁴ » Le poète des Psaumes est admiré pour sa force créatrice. C'est l'évocation du créateur bouillonnant englobant dans son élan construction et destruction qui va fixer l'image d'Arghezi dans la conscience critique de Fundoianu. Elle réapparaîtra dans son Omagiu lui T.A (Hommage à Tudor Arghezi) daté de 1925-1928 (« Paris, avril », publié dans le n°3 de « Intégral »). On peut dire de cet article relevant sans conteste de la période française qu'il consigne une impression définitive. S'il n'est pas d'usage de transformer un hommage en analyse de l'œuvre, y précise l'auteur, ce message envoyé de loin souligne la signification du jugement esthétique porté par un homme mûr. Comme jadis, Fundoianu témoigne de son admiration pour la force, le naturel

30 Tudor Arghezi (II), dans « Rampa », 26 août 1921. Reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, p.208 et sq.. Non reproduit dans la trad. française du vol. précité. Trad.H.Lenz.

31 Tudor Arghezi (I), art.cit. en p.206 de Imagini.... Trad.H.Lenz.

32 Idem, p. 208. Trad. H.Lenz.

33 Idem, p.209. Trad. H. Lenz.

34 Omagiu lui Tudor Arghezi, daté « Paris, aprilie », paru dans « Integral », nr.3, 1925-1928, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed. cit., p.214. Trad. H. Lenz.

de l'auteur des *Flori de Mucigai - Fleurs de moisissure-* (« *Quel exemple de force, de santé que sa poésie ! Quelle énorme force de reminéralisation !* »). Evoquant sa prose toutefois, il note les risques encourus par la « manière » arghezzienne. Cette prose « *souvent plus grande que le poème, a servi plus de choses qu'elle ne s'est servie d'elles ; grande en création, dangereuse de par son influence* » elle « *a créé en nous par sa subtilité un besoin de vice, une ivresse de cocaïne latente et ruineuse. Nous reconnaissons son influence curative, la grande libération dont elle a été l'origine : celle du faux exotisme, de la fausse littérature, du faux sentimentalisme, du faux modernisme. Mais dans tous les autres domaines, son rôle a été néfaste ; le besoin d'artifice, l'impuissance à s'exprimer directement, comme Stendhal, le dépérissement de la langue usuelle, la nouvelle préciosité soumettant l'idée à un système d'images et de langues, un système de paroles – tout cela, ne le devons-nous pas à l'influence d'Arghezi ?*³⁵ » La perspective d'une intégration dans la littérature française double l'admirateur d'un critique lucide, attentif à ce qui peut naître d'une exploitation excessive de l'originalité : la manière. Mais par ailleurs, il maintient son indéfectible appui au poète, dans la ligne de son attitude de naguère, quand aux côtés de quelques amis, il copiait avec soin sur des cahiers, sous le titre « *Agate negre* » (*Agates noires*), les poèmes d'un auteur non encore publié en volume. Mais jusque dans cet hommage, il ne se contente pas de rendre compte d'un livre : l'oeuvre est pour lui occasion de réflexion, elle sert de point de départ à des observations théoriques (de même que dans les commentaires sur l'éthique de l'écrivain). Le début de « l'hommage » se présente au fond, comme une réflexion du philosophe Fundoianu/ Benjamin Fondane... sur l'esprit conservateur et l'esprit insurgé tels qu'ils se manifestent durant les périodes de culture. « *Dans les grandes époques d'anarchie, il n'existe pas de figure plus spécifique, plus essentielle que celle du réactionnaire. Les grandes décharges d'énergie nécessitent de grandes énergies de captation, de grands barrages. Rien n'est plus difficile à réduire en schéma que le mouvement pur, de plus difficile à figurer que la liberté. L'invention est un don du ciel, impersonnel ; des circonstances exceptionnelles, un tremblement nerveux, une maladie indéfinie la rendent possible. Si nous ne voyons pas en elle le génie à proprement parler quand il sourd d'un être, c'est parce qu'elle exprime un hasard, qu'elle qualifie une chance. L'homme est un animal d'extrême droite : il exploite, conserve, utilise. En lui, une force inconnue provoque, libère, rompt les réservoirs ; une force consciente, qu'il a éduquée, mesure et épargne. L'animateur- image significative dans sa banalité- nous apparaît comme une force élémentaire, comme une éruption ; mais le génie est un produit du temps, une abondance programmée, une révolte.*³⁶ » Le fragment est significatif du mode selon lequel la pensée de Fondane passe d'un plan de la réflexion au plan supérieur, fixant un phénomène dans une perspective originale. Sa remarque sur l'inclination naturelle du genre humain au conservatisme est des mieux venues. Cette idée de l'homme animal d'extrême droite peut servir de prémisse à une étude, à un essai de morale pratique. Au cours de la suite de sa méditation, Fondane se concentre progressivement sur le domaine de la culture. « *Entre le fouet provoquant le mouvement du cheval et le mors qui le tempère, l'arrête, il y a place pour une définition complète de la vitesse. Dans l'histoire d'une culture, il n'existe que deux catégories d'acteurs : ceux qui font naître et ceux qui modèrent. Ceux qui se laissent traîner d'un pôle à l'autre sont tout juste les moutons de*

35 Idem, p.210. Tr.H.Lenzen.

36 Idem, p.211. Trad.H.Lenzen

Panurge de chaque siècle, un flux de continuité, un écoulement de sensibilité permettant à l'homme de remplir des vides, de lancer des ponts de fer par-dessus des précipices, de poser des rails sur le sol, de relier avec des paroles d'air des oreilles branchées sur une atmosphère de métal. Rien n'est plus loin du sens du mot réactionnaire que le sens du mot conservateur. Ce terme caractérise un esprit lent, une mémoire paresseuse, une incapacité à réaliser plus qu'à se livrer à des calculs prudents, susceptibles de prévenir des accidents de toute nature.³⁷ » Voilà donc Fondane exprimant sa condescendance face à ceux qui se laissent tirailler, glosant les termes de créativité et d'esprit créateur, dissociant le réactionnaire du conservateur...

7Ses observations sur l'art de Creangă sont très suggestives. Après avoir présenté d'étonnants exemples de langue tirés de ses écrits, Fundoianu avance (prudemment) une conclusion à première vue paradoxale mais des plus pertinentes au fond : « *Creangă est un artiste- et un artiste du verbe-, dans le sens qui qualifie l'art de Mallarmé . On peut trouver la comparaison de mauvais goût. Mais ainsi, elle est de nature à nous poursuivre longtemps. Cela ne nous garantit-il pas que, quelque part dans le cerveau, là où il y a place pour l'analogie, quelque chose rapproche « Harap Alb » de « L'Après-midi d'un faune » ? La comparaison est excessive sans doute mais si elle ne l'était pas, l'aurais-je choisie ? Il faut savoir confronter un artiste qui aimait les mots comme des idoles par dégoût pour une sensibilité trop vieille, du fait d' un cerveau trop nourri et un artiste connaissant le bonheur d'une première rencontre avec le verbe »³⁸.* La lecture de la poésie de Mallarmé serait de même ordre que celle de la prose de Creangă. Tout y est concentré sur le langage. Seuls ceux qui aiment les mots au point de s'en contenter peuvent lire Mallarmé et Creangă. Les intuitions de Fondane au sujet de l'écrivain de Humulești vont plus loin encore, elles se situent vraiment dans la ligne d'une interprétation moderne (observons que si ces positions nous semblent aujourd'hui « naturelles » parce qu'acceptées par de nombreux exégètes, elles ont été prises en 1922, à une époque où le regard porté sur l'œuvre de Creangă était différent). Il invoque Ibrăileanu affirmant que Creangă n'a rien d'un auteur pour enfants . Il est vrai que le raffinement linguistique incomparable de cette œuvre ne peut être déchiffré que par des esprits raffinés, éduqués, des lecteurs expérimentés. J'ajouterais aux propos de Fundoianu qu'un autre lieu commun, concernant Creangă, doit être écarté : « le monde rural » auquel se cantonnerait l'univers de cette œuvre. Tout comme l'élément folklorique dans le cas des histoires (« povești »), le pittoresque rural est ici secondaire, l'œuvre de Creangă se distinguant par ses qualités de langage. La conclusion naturelle à laquelle aboutit Fundoianu est la suivante : « *Parce qu'il est artiste – Creangă doit être abordé à la suite de nombreuses lectures, d'une vraie préparation, pour toute la pureté que seule une initiation préalable permet de découvrir dans ses mots frais, pareils à des pastèques à ouvrir avec soin*

³⁷ Idem, p.211.Tr. du roumain par H.Lenz.

³⁸ De la Nica a lui Ștefan Ia Mallarmé, Fragment « Sburătorul literar », 11 februarie 1922, pp.529-531, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed.cit., p.238. Trad. H.Lenz.

8 En ce qui concerne Alexandru Macedonski, proche de lui par son modernisme selon nous, son jugement critique ne diffère pas de l'acception commune. En revanche, l'épisode de la malheureuse épigramme à l'encontre d'Eminescu est commenté en profondeur. En familier de la vie littéraire, il ne pense pas que la haine ayant environné Macedonski ait eu pour origine cette seule épigramme. « *Je ne peux croire que les fantoches littéraires lui aient manifesté de l'hostilité pour ce seul motifs. Dans le procès qu'on lui a fait, l'incident a joué le rôle d'un simple prétexte. Quant à l'exil qui a été la conséquence de l'épigramme, il prouve seulement à quel point Macedonski a eu le secret de se rendre antipathique.* »⁴⁰ L'antipathie éprouvée pour l'homme, continue Fundoianu avec justesse, s'est reportée sur l'œuvre. « *A cet orgueilleux dépourvu de goût, trois générations ont préféré non seulement Eminescu et Cobuc (qui lui étaient supérieurs) mais encore Vlahuță, Iosif, Cerna !* »⁴¹ Les réserves de Fundoianu visent le talent du poète et non l'homme. « *Le petit nombre de jeunes gens qui l'ont entouré lui ont donné l'illusion d'avoir créé une école littéraire. Mais rien de fécond ne pouvait venir de cette poésie stérile, rien ne pouvait irradier à partir d'un diamant où la loupe découvre un excès de glace et de charbon.* »⁴² Le commentateur s'émerveille de l'accident qu'est l'apparition de la « *Nuit de mai* » (*Noapte de mai*) au sein d'une œuvre littéraire somme toute modeste. Il faut observer ici la stratégie critique : même quand les jugements de Fundoianu sont conformes à ceux de son époque, il les présente sous un jour polémique comme pour contredire son entourage... Quoiqu'il se soit approprié nombre de prises de position communément partagées, il semble n'avoir pas accepté de reproduire tel quel un jugement courant. S'il accorde peu de valeur à la poésie de Macedonski, il n'hésite pas à mettre en doute dans la foulée la compétence esthétique de Caragiale, qui ne s'est pas privé de ridiculiser le premier. « *Je ne tiens pas à retenir l'attitude de Caragiale face à Macedonski. Le « crâneur roumain » a brocardé au même titre Macedonski et Mallarmé ! Et si M.Ibrăileanu considère Caragiale comme un « esprit critique » compétent en matière de mœurs, personne ne sait à quel point il avait peu de goût en matière d'art et à quel point les théories esthétiques de cet humoriste pénible sont inférieures.* »⁴³ L'œuvre de Caragiale, comme on voit, ne semble guère avoir impressionné Fundoianu. Par ailleurs, il attaque Macedonski sur le terrain de la modernité, exactement là où celui-ci était le moins...attaquable... Il lui semble injustifié de le considérer comme le fondateur du symbolisme roumain. Evoquer cet auteur est pour lui encore une fois l'occasion de parler d'emprunt et d'assimilation. Le poète des « *Roses* » (« *Roze* ») s'est contenté d'emprunter, -il n'a pas assimilé. « *Macedonski n'a jamais été symboliste, de même que, à proprement parler, il n'a jamais été autre chose. Il a imité Mallarmé, tout comme il a imité François Coppée, Baudelaire, Depărățeanu ou Cesar Bolliac. Macedonski n'a pas dépassé les Parnassiens et son modèle, toujours resté inaccessible, a été Heredia. Ruisseau au flot obscur, fugace, l'âme de Macedonski*

39 Idem, p.239. Tr.H.Lenz.

40 Alexandru Macedonski, « Sburătorul literar », 11 februarie 1922, pp.529-531, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed. cit. P.214. Tr.H.Lenz.

41 Idem, p.233. Trad. H.Lenz.

42 Idem, p.235. Trad.H. Lenz.

43 Idem, p.235. Trad.H.Lenz.

ne s'est jamais attardée à grand chose. A la littérature française, cet écrivain a emprunté sans rien assimiler. Ștefan Petică a été infiniment plus personnel quoique trop vaporeux, quoique doté d'une âme de dentelle. Peut-être même est-il le véritable précurseur des nouveaux, quand leur vrai protagoniste est Minulescu ». ⁴⁴ Et Fundoianu profite de l'occasion pour formuler une théorie de l'imitation dans la littérature roumaine. « A partir d'Eminescu en fait, notre histoire littéraire se divise en deux. Jusqu'à lui, nous avons imité volontairement sans qu'un seul talent soit parvenu à introduire clarté et ordre dans le matériau d'emprunt importé. L'ensemble de notre classicisme d'origine française est à ranger dans cette catégorie de la mauvaise imitation. Aujourd'hui notre littérature continue d'imiter. Mais la sensibilité étrangère se coule dans les moules d'une langue désormais existante, elle se modifie suivant des contours qui ont commencé d'avoir une ossature. Macedonski ne peut être rangé dans la deuxième catégorie; ce contemporain d'Eminescu plus jeune que lui, reste l'attardé témoignant d'une époque défunte. Chronologiquement sans doute, Macedonski vient après Eminescu ; dans l'histoire littéraire, il lui est antérieur. C'est par-dessus Alecsandri, par-dessus Macedonski (cet Alecsandri plus raffiné), que la démarche et la langue d'Eminescu labourent le terrain, tirées par leurs boeufs magiques. » ⁴⁵

9 Ses autres commentaires de contemporains offrent à Fundoianu l'occasion d'examiner des questions générales complexes. Dans un article consacré à Ion Minulescu par exemple (publié en 1921), il discute les changements d'une décennie de littérature roumaine. Il constate que la révolution littéraire du moment porte un même nom en France et en Roumanie - symbolisme- bien qu'elle y ait été déclenchée pour des raisons différentes ; « dans le premier, elle a été une réaction contre le naturalisme, tandis que dans le nôtre, des causes différentes ont donné le jour à une jeune poésie, parallèlement à la littérature du « Sămănător ».(« Le Semeur ») »⁴⁶. Ici se voit pointé l'un des traits majeurs de notre littérature au début du XXème siècle. En effet, si le symbolisme français s'est réellement retourné contre la tendance dominante au point de la supprimer pour la remplacer, le symbolisme roumain a évolué parallèlement à la littérature « sămănătoriste » et au « poporanisme »⁴⁷. Dans l'entre-deux-guerres, un phénomène inconnu des littératures occidentales s'est produit chez nous : les tendances modernes -manifestations de l'avant-garde incluses- ont coexisté avec les courants traditionnels, lesquels n'ont pas disparu lorsque les premiers se sont imposés. Chez nous, il semble qu'il n'y ait pas eu succession, passage du traditionalisme au modernisme, mais évolution parallèle. Ceci toujours dans les conditions permettant d'avancer que *l'histoire des Pays roumains dans son*

44 Ibidem. Tr. H.Lenz.

45 Idem, p.236. Tr.H.Lenz.

46 Ion Minulescu, dans « Rampa », 25 aprilie 1921, pp.2-3, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed. cit., p.233 et sq. Ce chapitre n'a pas été inséré dans la traduction française du volume précitée (voir note 1). Trad. H.Lenz. « Le Semeur » (« Sămănătorul ») a été entre 1901et 1910 la revue des traditionalistes. Elle était soutenue par Nicolae Iorga. NdT

47 Courant exaltant la paysannerie. N.D.T.

ensemble s'est élaborée à partir de suggestions et d'emprunts.⁴⁸ Mais il est vrai que la provenance des éléments empruntés est de nature à changer leur signification. « *Notre révolution de 1848 n'est-elle pas une imitation du phénomène européen de la même période ?// Si, en contradiction avec la réalité provoquant ses spéculations, elle avait réclamé la même chose que la France ou l'Autriche, elle n'aurait été qu'un reflet stérile. Notre révolte s'est produite contre le Règlement organique – elle s'est donc bien formulée dans le contexte d'une réalité autochtone - et c'est ainsi que, quoiqu'on veuille en dire - elle est devenue roumaine.*⁴⁹ » Pour justifier le développement parallèle de courants littéraires contradictoires, Fundoianu construit encore une fois une explication sociologique, s'intéressant tout particulièrement au mode de structuration des classes sociales, avec leurs consommateurs et leurs producteurs de culture. Son explication est ingénieuse (bien que facilement attaquable) et elle donne la preuve d'une vive curiosité face aux réalités roumaines profondes. « *L'existence d'une poésie décadente nous semble un phénomène très normal pour la France, qui est un pays de vieille civilisation – mais prématuré pour un pays agricole politiquement jeune, majoritairement peuplé de ruraux. Par conséquent, notre pays offre un spectacle curieux et original. Ailleurs, en France ou en Allemagne, les classes sociales se distinguent au niveau économique, la bourgeoisie représentant un extrait de bourgeoisie. Chez nous, des circonstances historiques uniques ont conservé dans les montagnes, loin du pouvoir, le type pur de dace mêlé de slave, créant par la continuelle immigration du Phanar, une classe aristocrato-bourgeoise dominante du point de vue politique mais aussi ethnique. La blondeur de notre paysanne s'oppose vivement à la noire chevelure de l'aristocrate. // Voilà pourquoi notre pays est aujourd'hui condamné au hiatus énorme séparant deux types de lecteurs physiologiquement distincts. Voilà ce qui pourrait peut-être expliquer la cohabitation du « poporanisme », l'esthétique naturelle d'un pays agricole, et le symbolisme, esthétique conditionnée par une classe de physiologie stable, peut-être dégénérée.*⁵⁰ » Ailleurs, à partir d'une évocation de l'art de Dimitrie Anghel, le jeune exégète hasarde une définition de l'esprit aristocratique, des effets de l'esprit aristocratique sur la culture pour discuter encore des liens entre l'art et les classes sociales. Il en conclue que l'aristocratie est créatrice de culture. « *Si nous apprécions la noblesse, c'est parce que nous apprécions la culture. Etre noble, c'est être en mesure de goûter une toile, la lyrique inutile, un tapis de Boukhara, un vase de Sèvres. Etre noble signifie être capable d'apprécier un objet en dehors de sa valeur utilitaire. Nietzsche, convaincu de l'existence de deux entités représentées par Apollon et Dionysos, régissant l'une la culture et l'autre le mouvement, se demandait de chaque artiste s'il était un déplaisant produit de la faim ou un produit choisi de la noblesse. Nous admettons la proposition de Nietzsche, après lui avoir apporté le correctif suivant : l'artiste est-il le produit d'une classe ayant souffert de la faim ou le produit d'une classe privilégiée ?// Nous ne croyons pas que la faim momentanée susceptible de nourrir l'anecdote d'une œuvre puisse modifier l'instinct. // L'aristocratie est productrice de culture. Elle est à l'origine des jardins de Le Nôtre, de l'esprit de Périclès, du goût de Lorenzo de Médicis, de la cour de Weimar. L'aristocratie est un résultat de l'éternelle sélection. Darwin, en formulant le premier la théorie de la sélection naturelle, a énoncé le premier le principe de l'aristocratie naturelle. La sélection s'est*

48 Idem, p. 221. Trad.H.Lenz.

49 Ibidem. Trad.Hlenz.

50 Ibidem. Trad.H.Lenz.

faite et elle continuera de se faire : celui qui disparaît, c'est le plus faible, le plus laid, le plus altruiste, le moins logique. Le survivant d'une Histoire est un aristocrate. L'humanité d'aujourd'hui et le végétal d'aujourd'hui sont le chantier d'une immense sélection. La sélection est une aristocratie. L'art est une aristocratie. »⁵¹

N'oublions pas que ces réflexions présentés comme éléments d'une méditation sur la condition de l'art, correspondent en fait à des fragments d'articles de journaux consacrés à des écrivains contemporains non fixés encore dans l'histoire de la littérature roumaine tels que Ion Minulescu, Dimitrie Anghel.

10 Comment évaluer la critique de Fondane sans s'attarder sur ses commentaires d'auteurs français rédigés en roumain? Ils rendent compte de ses intérêts de jeunesse. Des problèmes fondamentaux y sont abordés: ceux qui précisément décident de la configuration de l'espace littéraire. Ainsi ce passage soulignant l'importance capitale du style: « *On sait bien aujourd'hui que l'unique, la véritable qualité de Huysmans est le style. Son épithète est définitive, son image fixe, son adverbe encolle, sa syntaxe construit, et sa phrase se gonfle d'humidité, comme un mur peint, qui peut s'effondrer, mais ne peut se craqueler* ». ⁵² Ailleurs, à propos de Remy de Gourmont, il pose le problème de la conduite à tenir face au legs du passé : « *On ne respecte pas la tradition en imitant mais en innovant. Imiter, c'est user, c'est vulgariser. Une copie est quelque chose de mort, non un prolongement. Gourmont a voulu échapper à la tradition. Il hait la routine, il hait l'esthétique naturaliste qui, comme la morale chrétienne, fonde l'œuvre sur la ressemblance, et non sur la différence. Fuyant la tradition, il l'a retrouvée, tel un miracle, fruit de l'effort, au bout de son chemin. Il a retrouvé la tradition comme on retrouve, en fuyant la photographie et la description, la nature.* » ⁵³ L'image est heureuse, c'est indéniable. La tradition est respectée par les audacieux qui cherchent, risquent, innover, non par ceux qui s'interdisent d'y changer un iota... Elle est retrouvée par ceux qui reproduisent la signification du geste génial: celle d'un acte de création, non par les copistes. Ceux qui s'interdisent de juger un Eminescu dans d'autres termes que leurs devanciers, ne valorisent pas la tradition. Ils la dégradent, ils la détériorent, ils la diminuent. Avec des créateurs, c'est l'inverse qui se produit. Au bout du compte, Nichita Stănescu⁵⁴ était plus proche d'Eminescu qu'un conformiste acharné à démolir les écrivains « transgressant » les modèles antérieurs ...

51 D. Anghel, dans « Rampa », 29 iunie 1921, p.5, reproduit dans B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed. cit.p.228. Chapitre non inséré dans la traduction française du volume précité (voir note 1). Trad. H.Lenz.

52 Traduit du roumain par Odile Serre, Images et Livres de France, Un écrivain catholique : Huysmans, ed. Paris-Méditerranée, 2002, p.41

53 Op. cit. Rémy de Gourmont créateur de valeurs, p. 74.

54 Nichita Stănescu : poète roumain contemporain (1933-1953). N.d.T

11 Dans certains textes de jeunesse portant sur des auteurs précis, Fondane définit en fait la condition critique dans sa généralité. A nos yeux, ce sont ses écrits les plus intéressants. L'art est possible, considère-t-il, parce que le monde est représentation subjective. L'art tient son origine de « *cette faculté qu'a le cerveau de rappeler en leur absence les objets. Si cette représentation (...) se réduisait à la simple image, identique pour tous les hommes, l'art n'aurait même pas vu le jour. Une vérité que l'idéalisme de Schopenhauer a introduite en esthétique et Remy de Gourmont dans la critique littéraire. L'art s'est forgé depuis son apparition selon cette vérité première. Mais la critique ne l'a pas comprise. D'où sa longue hérésie. Elle a voulu fixer les lois d'après lesquelles l'art naît et évolue. Pour juger les écrivains et les époques, elle a voulu créer des méthodes : biologiques, économiques ou mécaniques, peu importe. Celles-ci ont mis en œuvre la même erreur que la philosophie jusqu'à Kant. Ayant une méthode de connaissance des choses, il fallait savoir de quoi se compose la connaissance. Il fallait savoir jusqu'à quel point et de quelle manière le phonographe retient et déforme la voix du ténor : de quelle manière notre perception oblige la réalité à changer.* »⁵⁵ Ce rappel de l'inutilité méthodologique sur fond de méconnaissance des processus littéraires dans leur essence garde son actualité un siècle après sa rédaction. On peut l'appliquer au cas du structuralisme ou aux techniques d'analyse issues de la « nouvelle critique » des années '60, '70. Car pour Fondane, le commentaire littéraire aussi relève d'une représentation strictement individuelle. « *Le critique est donc, comme l'artiste, un fabricant de représentations personnelles*⁵⁶. » L'analyse subjective préconisée est cependant loin d'être dépourvue de critères. Les représentations idiosyncrasiques du critique doivent être distinguées de celles de « l'écrivain-artiste ». Le premier « *impose dans la critique dogmatique sa propre représentation comme la loi première en esthétique. Elle s'appellera : tradition, bon goût et, au nom de ces deux idoles, seront pendus tous ceux qui auront osé se révolter. Les artistes rebelles à cette loi édictée par le critique lui façonneront une réputation de piètre et vain juge et accuseront son métier de stérilité et de facilité. Remy de Gourmont est à la fois artiste et critique. L'artiste rétablira donc le critique. Devant les choses - selon Gourmont-, les hommes font des associations et des dissociations de sentiments et d'idées. Les uns associent entre eux les rapports : mots, images ou sentiments. Les autres dissocient. L'artiste opère sur les sentiments. Le critique, sur les idées. C'est un créateur, de même que l'écrivain*⁵⁷. » Plus tard, Călinescu⁵⁸ adoptera la même position. En littérature, la fonction critique est différenciatrice, elle distingue une œuvre d'une autre, un premier écrivain d'un deuxième. « *La critique sociale peut se faire sur des ressemblances. Pas la littéraire. La critique a pour point de départ la biologie, l'économie et la mécanique. Elle pénètre dans un unique champ de faits, celui de la psychologie. //La critique littéraire cherchera la différence dans les œuvres d'art. Elle jugera l'artiste d'après ses lois esthétiques propres, mises en place par son œuvre.* »⁵⁹

12 Dans son commentaire sur Remy de Gourmont, Fundoianu aborde un trait distinctif de l'art moderne : l'originalité. « *La différence, abstraction morphologique, se*

55 Ibidem, L'idéalisme de Rémy de Gourmont, p.89-90.

56 Ibid., p.90.

57 Ibid., p.90-91.

58 George Călinescu : poète, romancier, biographe et critique contemporain (1899-1965). NdT.

59 Ibid. p.92-93.

nomme en esthétique l'originalité. L'emploi de ce terme, nous le savons, a soulevé un tollé. Car ils se trompaient ceux qui croyaient que l'originalité s'acquiert à force de volonté ! Tout comme ceux qui croyaient pouvoir entacher de ridicule, de calomnie l'existence des hommes libres et singuliers »⁶⁰. Le commentateur identifie le moment où l'art s'impose d'obéir, fondamentalement, au principe d'originalité, à la nouveauté introduite à tout prix. Flaubert y incitait Maupassant dans une lettre.⁶¹ « Gourmont affirme pour sa part que l'œuvre d'art reproduit non seulement la personnalité mais son reflet agrandi. (...) »⁶²

Pour Fundoianu, si l'originalité ne résume pas l'esthétique, elle en est le principe de base. Le rôle du critique ? ⁶³ Classer et légitimer des formes uniques. Le critique délivre... « des actes de naissance » et il confère de ce fait des certificats de valeur (« Mais créer des actes de naissance littéraires, c'est là créer des valeurs » ⁶⁴). Le critique doit chercher « la diversité des physiologies dans la diversité de l'expression », étant donné qu'une sensibilité unique, individuelle se traduit par un couplage unique des mots. Car « si l'ordre sentimental est personnel, personnelle sera la syntaxe. Ceux qui, ayant des représentations propres, ne parviennent pas à les traduire par écrit, ne peuvent déposer aucune plainte au tribunal de l'art »⁶⁵. Au bout du compte, le critique a pour mission de cerner une personnalité à travers l'unicité de l'expression (« Le critère consiste donc à chercher la diversité des physiologies dans la diversité de l'expression, dans la diversité des réalisations »⁶⁶). L'originalité - trait majeur de l'art moderne- découlerait d'une perception toute particulière chez un écrivain. Mais à la suite de Remy de Gourmont, il constate qu'un élément plus important est en jeu. A première vue donc, « le style est problème de morphologie. C'est-à-dire problème de forme. Et problème de style donc ! Le style, c'est l'homme, a dit Buffon. » Mais « pour Gourmont, le style n'est pas l'homme. C'est l'art lui-même. (...) Il n'existe pas, en dehors du style, de voie de valorisation pour l'écrivain. Jamais un grand écrivain ne s'est réalisé autrement que dans le style⁶⁷. La critique de Gourmont se fonde sur une méthode à retrouver chez Sainte-Beuve : elle comporte deux opérations. « L'une de reconnaissance : l'identification de la différence. L'autre de positionnement : le style. Sans la première, la critique historique, l'histoire littéraire n'existerait pas⁶⁸. L'opération de différenciation ne peut suffire à opérer de distinction dans la masse des écrits . C'est alors qu'apparaît la deuxième nécessité : situer par le style – c'est-à-dire : introduire une échelle de valeurs -. Ici, Fundoianu se révèle tributaire de l'esthétique traditionnelle. Il n'ose en aucun cas placer les représentants de l'art moderne sur le même plan que les artistes traditionnels. Si le principe de différenciation opérerait seul, considère-t-il, on courrait le risque de placer les modernes au-dessus des classiques

60 Ibid.p.93.

61 Ibid. p.93.

62 Idem, p. 94.

63 Ibid. p.93-94.

64 Ibid.p.94.

65 Ibid. p.94.

66 Ibid. p.94.

67 Ibid.p.95.

68 Ibid.p.95.

étant donné que dans leur cas, la variation est plus prononcée, plus évidente. « *Mais sans la seconde opération, le positionnement par le style, si la différence comptait seule, le comte de Lautréamont passerait avant Chateaubriand, Laforgue, Hugo, Rimbaud ou Verlaine*⁶⁹. Toutefois, comme on le sait aujourd'hui, en matière d'art moderne, le critère de différenciation - situant au premier plan l'originalité - l'a emporté sur l'autre critère. Fundoianu expérimentera cette réalité tout au long de sa carrière parisienne. Mais à l'époque de la rédaction de son essai sur Gourmont, ses réflexions se cantonnent à l'ordre esthétique. Pour lui, la critique n'est pas une activité intellectuelle de même nature que la physique, la géométrie. Elle ne relève pas de la science mais de l'intuition, du génie. En d'autres termes, c'est un art. Dans sa quasi-totalité, la critique roumaine se développera jusqu'à nos jours suivant cette direction.

D'autres idées polémiques ou théoriques sont à découvrir dans *Imăgini și cărți din Franța*. Nous ne nous attarderons pas davantage sur le sujet. Mais la question du style, celle de l'expression littéraire, récurrente dans l'ouvrage, est à raccorder au premier chef à l'analyse de la littérature roumaine. La langue littéraire diffère de la langue parlée, soutient Fondane. Car en un tel domaine, l'écrivain est un innovateur. « *Savoir le roumain quand on l'écrit est bien autre chose que savoir le roumain quand on le parle. Je dirais que les deux réalités sont aux antipodes* »⁷⁰. Plus loin, il s'explique : « *Dans une phrase parlée, le locuteur se contente de reproduire un schéma. // Sa langue est pastiche. C'est une copie du langage mémorisé durant l'enfance, de sorte que les paroles ne s'éloignent pas des objets représentés. Mais l'artiste est en matière de langue un créateur. Avant d'atteindre à l'émotion, avant d'espérer toucher l'âme- il doit s'intéresser à son instrument. La peinture aussi traduit des états d'âme, tout comme la musique, la danse. A cette différence près : les réalisations du peintre se situent dans le champ de la couleur, celles du pantomime dans le secteur du mouvement. // Avant de prouver son originalité tout court, l'écrivain doit la manifester dans la langue. // Il a pour devoir de donner naissance à des termes nouveaux ou de tuer les anciens. Il lui faut nettoyer les mots de leur rouille ou se résoudre à changer leur sens. // Il doit aussi les agencer de sorte que du rapport jaillisse moins leur clarté propre que la clarté de l'image évoquée comme par un sortilège* »⁷¹. Sur ce point au moins, Fondane affirmait dès 1921 sa foi dans les principes de la poétique moderne. Notant que par rapport à l'expression quotidienne, cette catégorie textuelle réalisait un écart, il plaçait effectivement au premier plan la valeur du discours littéraire.

13 Dans ses feuilletons, dans ses diverses présentations d'écrivains, il aborde en critique les problèmes artistiques fondamentaux. Son commentaire sur la syntaxe prouve qu'il crédite cette dernière de l'importance littéraire qu'elle mérite. Un Șăineanu ⁷²dans son *Dicționarul Universal al Limbii române* donne de la notion cette définition

69 Ibid. p. 95.

70 Traduit du roumain par H.Lenz. Extrait de *Sintaxa* (O incursiune în literatura românească), I , « Rampa », 28 martie, 1921, p.3, reproduit dans B.Fundoianu *Imagini și cărți din Franța*,: Ediție de Vasile Teodorescu. Studiu introductiv de Mircea Martin; Traduction de Sorin Marculescu, Bucarest, 1980, p.140. Nous n'avons pu accéder à cette édition et c'est pourquoi la version de S.Marculescu n'est pas citée. *Sintaxa* n'a pas été inséré dans le volume traduit en français par O.Serre. N.d.T.

71 Ibid. p.141.

72 Șăineanu Lazăr, linguiste roumain (1859-1934). NdT

partielle, didactique - enseignée aux élèves roumains de nos jours encore- : « *la syntaxe est la partie de la grammaire exposant les règles de construction des verbes et des propositions.* » Une autre formule -celle de Fondane- ne mériterait-elle pas davantage d'être mise en valeur ? « *La syntaxe s'occupe du fonctionnement et de l'agencement des mots.* ». Ici, la grammaire, générant la formation de mots à partir de règles fixes est nettement distinguée du travail innovant d'un auteur littéraire. L'écrivain *jouant avec l'ordre des mots* oblige son lecteur à *une autre respiration*. Un auteur est bon *dès lors que sa phrase a valeur de circulation* - c'est le cas d'Arghezi. Il est mauvais *quand ses phrases s'embrouillent dans la lourdeur de termes placés de travers comme à dessein*⁷³. Le génie de certains est verbal (Fundoianu cite le cas de Victor Hugo) mais un Flaubert, un Mallarmé ont le génie de la syntaxe.

Par ses seuls choix grammaticaux, un écrivain peut se placer sous le signe d'une influence culturelle. « *Il existe un génie de la langue -affirment les critiques-. C'est grâce à lui que dans les limites d'une expression ethnique stable, la liberté se trouve préservée. Quand Dositheï⁷⁴ a traduit les saints en roumain, conservant leur lexique, l'organisation slavonne de leur discours, a-t-il donné la preuve de son génie de la langue ? Et Miron Costin⁷⁵, dont la syntaxe est polonaise ? Et Creangă⁷⁶, empêché d'entrer dans la circulation littéraire par son expression tissée de provincialismes ? Et nous tous-à commencer par Arghezi-, qui usons d'une syntaxe française, possédons-nous ce génie ? Quant à Ronetti Roman⁷⁷, dont la langue s'est pliée à la construction allemande, était-il plus coupable encore ?* »

Au fond -sans se donner le loisir de développer sa pensée, comme il en va de la plupart de ses interventions dans les revues roumaines- Fundoianu évoque ici un problème intuitivement perçu par Bakhtine. On sait que ce théoricien a distingué la grammaire de la translinguistique (préfiguration de la pragmatique). La grammaire s'occupe de ce qui est réitérable dans la langue. Mais pour étudier le langage dans ses conditions concrètes d'utilisation, une nouvelle discipline devait être inventée. Voici comment Fundoianu évalue la latitude accordée à l'écrivain en matière de modélisation de la langue : « *S'il y a faute en fonction de la morphologie, de la construction des mots, le goût est seul juge. (...) /Mais quand la faute est syntaxique, c'est sa valeur de circulation qui doit trancher. Si elle ne déborde pas de son oeuvre, l'erreur asphyxie l'artiste. Mais elle est consacrée comme glorieuse si ses résonances lui permettent de s'enraciner dans l'écriture contemporaine. On la nomme alors, selon son importance, simple rébellion ou révolution*⁷⁸.

Notre inventaire des problèmes formulés par Fundoianu dans la presse roumai-

73 Sintaxa (O incursiune în literatura românească), III, « Rampa », 1 aprilie 1921, p.3, reproduit în B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed.cit., p.145 et sq.

74 Mitropolitul Dosoftei (1624-1694). NdT.

75 Miron Costin (1633- 1691). NdT.

76 Ion Creangă (1837-1889). NdT.

77 Ronetti Roman (1852-1908). NdT.

78 Ibid. p.146.

ne s'achèvera ici. Pourtant, il arrive que la critique aborde des questions de sociologie littéraire. Ainsi, son article " *Literatura Ardealului*" ("La littérature de Transylvanie") propose une analyse du mécanisme de reconnaissance des valeurs à son époque. Il y montre que les écrivains de cette région étaient avantagés . Ils étaient connus plus vite que les auteurs de Valachie - lesquels constituaient pourtant le seul milieu susceptible d'assurer la consécration. Ailleurs, il se livre à des considérations sur la psychologie de l'homme de lettres roumain etc.

14 Commentant les valeurs en faveur à son époque, Fundoianu ne s'écarte guère du jugement de ses contemporains. Il reste proche du symbolisme, des modernes en général. Passant en revue les symbolistes précisément, il constate: " *Au commencement, était Macedonski*⁷⁹". Lequel pourtant (on le voit dans l'article qu'il lui consacre) n'était pas considéré comme un vrai tenant du groupe... " *Plus tard vinrent le vibrant Ștefan Petică*⁸⁰ *dont le talent est puissant et le naïf Iuliu Săvescu*⁸¹ *qui n'a pas de talent du tout* ». Il affirme ensuite : « *avec Minulescu,*⁸² *le symbolisme acquiert fantaisie et vocabulaire ; pénétrant dans les masses, il vulgarise quelques notions nobles.* » A l'intérieur de ce mouvement hétérogène, Fundoianu est l'un des premiers à discerner les dons extraordinaires de Bacovia.⁸³ « *Dans la littérature roumaine, Bacovia a introduit un nouvel hôte : l'automne. Et son automne y a introduit un nouvel hôte : l'agonie. Et son agonie appliquée au couteau sur la toile est marquée par un style, une couleur brute. Une couleur faisant des vibrations jusqu'à trouver notre âme. Cette rencontre porte un nom : correspondances.* » Il nomme ensuite Argezi⁸⁴ auquel il voue l'admiration sans bornes déjà évoquée. A ses yeux, ce poète « *est le plus grand auteur roumain après Eminescu. Car un écrivain ne doit pas être jugé sur ses idées mais sur ses réalisations en matière de langue. Eminescu a créé une langue roumaine dont Argezi a brisé les moules pour créer les conditions d'une nouvelle naissance. Voilà pourquoi il ne sait pas le roumain, de l'avis de la plupart des critiques. Parce qu'il le sait de façon exceptionnelle. Seul parmi nos écrivains, il s'est forgé une manière propre. Cette écriture unique, c'est LE style permettant d'identifier les grands artistes et les dieux.* »⁸⁵ Ces observations sont suivies de notes portant sur de nouveaux auteurs. « *Davidescu*⁸⁶ *est un intellectuel fabriqué, volontairement obscur. Hefter*⁸⁷, *à Iași, sème les idées avec habileté. Adrian Maniu*⁸⁸ *a donné dans "Salomeia" des images impétueuses. Mais il faut compter surtout avec le jeune Ion Vinea*⁸⁹. *La complexité de son écriture nous inspire des espoirs*

79 Alexandru Macedonski (1854 –1920). NdT.

80 Petică Ștefan (1877-1904). NdT

81 Iuliu C. Săvescu (1866-1904). NdT.

82 Minulescu Ion (1881-1944). NdT.

83 George Bacovia (1881-1957). NdT.

84 Tudor Argezi (1880-1967). NdT.

85 Noi, simbolistii, I, « Rampa, 10 martie, 1919, pp.1-2, reproduit in B.Fundoianu, Imagini și cărți din Franța, ed.cit. p.133 et sq.

86 N.Davidescu (1888- 1954). NdT.

87 A.Hefter (- Hidalgo-). A publié plusieurs volumes de vers et des pièces de théâtre vers 1913-1915. NdT.

88 Adrian Maniu (1891-1968). NdT.

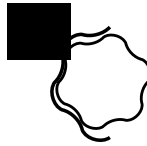
89 Ion Vinea (1895- 1964). NdT.

que nous souhaitons fondés⁹⁰. » Rașcu⁹¹, Emil Isac⁹², Săulescu⁹³ sont mentionnés à la suite. Tels étaient les symbolistes sur lesquels misait Fundoianu en 1919. Il les citait encore en 1922, dans la recension d'une anthologie sur l'automne réalisée par Ion Pillat⁹⁴. Le livre réunissait quatre vingt-six auteurs et le critique s'interrogeait sur la raison d'être dans le même volume de textes de Iorga⁹⁵, Iacob Negruzzi⁹⁶, Alecsandri⁹⁷, Duiliu Zamfirescu⁹⁸, Sihleanu⁹⁹...

15 Comment achever cet examen des écrits de jeunesse ? Les options du débutant impliqué en profondeur dans la vie culturelle locale étaient celles d'un indépendant. S'efforçant de penser les événements, il se dressait contre les clichés- sans s'écarter pour l'essentiel des positions modernistes autochtones. Il lui est pourtant arrivé de manifester des sympathies envers des traditionalistes. Dans sa définition de la littérature roumaine comme colonie de la littérature française, on reconnaît une idée de Iorga, radicalisée. En d'autres termes, Fundoianu était aussi intégré que possible dans le milieu des lettres roumaines. Il ne souhaitait pas s'en distancer, il n'y était pas un exclu. Voilà la conclusion qui s'impose au terme de ce parcours. Rien dans les publications de cette première période ne permet de prévoir un renoncement, un futur changement d'identité littéraire...

Constantin Pricop

traduit du roumain par Hélène Lenz



90 Ibid.

91 I.M.Rașcu (né en 1890). NdT.

92 Emil Isac (1886-1954). NdT.

93 M.Săulescu (1888- 1916). NdT.

94 Ion Pillat (1891-1945). NdT.

95 Nicolae Iorga (1871-1940). NdT.

96 Iacob Negruzzi (1843-1932). NdT.

97 Vasile Alecsandri (1821-1890). NdT.

98 Duiliu Zamfirescu (1858-1922). NdT.

99 Al. Sihleanu (1834- 1857). NdT.

La référence musicale n'est pas
ce qui frappe au premier chef
l'œil ou l'oreille du lecteur de Francis

Ponge. Elle est pourtant là, discrète mais présente, en pointillés mais récurrente. Cette discrétion est liée à une fréquence thématique moindre que celle, par exemple, de la peinture, mais aussi à l'ancrage plus incertain qu'elle offre au lecteur. Il est difficile et déroutant de parler musique à propos de Ponge, de saisir les harmoniques que fait vibrer la lyre. Tentons néanmoins de le faire, la condition étant de ne pas ajouter de cordes inutiles, de garder la mesure, cette mesure que Ponge dit admirer chez Malherbe, Horace, Mallarmé, mais aussi chez Bach et Rameau. ¹

poète du monde

J E U X , E X E R
C I C E S , H A R
M O N I E . F R A
N C I S P O N G E
E M U S I C I E N

PAR JEAN-PIERRE LONGRE

À l'examen, on s'aperçoit que la discrétion en question masque une relative richesse thématique, en tout cas une impossibilité matérielle de recenser, en quelques minutes, toutes les allusions et positions musicales contenues dans l'œuvre. Donc en premier lieu et en résumé, voici ce qui de cette œuvre et de cet examen ressort de la manière la plus significative, et qui est déjà connu. C'est d'abord l'intérêt pour la musique « classique », qui se manifeste à plusieurs reprises, un classicisme inséparable du baroque, selon la formule confiée à Jean Ristat : « Le véritable classicisme, le seul acceptable est celui qui n'est que la corde la plus tendue du baroque » ². Parmi les compositeurs représentatifs de ce goût, Jean-Philippe Rameau, à qui est consacré « La société du génie » ³, et dont l'éloge est sans ambiguïté : « Jean-Philippe Rameau est l'artiste au monde qui m'intéresse le plus profondément » ⁴, mais aussi, bien sûr, Jean-Sébastien Bach, dont le pré et sa « fabrique » prennent comme point d'appui « l'interminable séquence de clavecin solo du cinquième concerto brandebourgeois » ⁵. Jean-Marie Gleize et Bernard Veck ont d'ailleurs bien montré en quoi et pourquoi la référence à Bach, amenée par le « clavecin des prés » de Rimbaud, revêt une importance singulière dans un système d'écriture dépassant de sa double dimension horizontale et verticale l'uniformité picturale ⁶. Inutile d'insister, mais il faudra revenir sur le fonctionnement musical de l'écriture pongienne.

D'une manière plus générale, on décèle chez Ponge une sensibilité aux sonorités naturelles, par exemple au « bruit du torrent » et au chant des oiseaux entendus en Algérie et évoqués dans les « Pochades en prose » ⁷. Aucun souci, évidemment, de ce qu'on appelle l'harmonie imitative, mais une prédilection pour la « symphonie » qui, au-delà de toute signifiante, permet à l'objet verbal d'entrer dans le « concert de vocables » ⁸.

¹ Voir « Notes pour un coquillage », Le parti pris des choses, Gallimard/Pléiade, p. 40.

² L'art de la figue, eBntretien Francis Ponge – Jean Ristat, in Comment une figue de paroles et pourquoi, GF Flammarion, p. 293.

³ Méthodes, Gallimard/Pléiade, p. 635 à 641.

⁴ Ibid. p. 636.

⁵ « Le pré », Lyres, Poésie/Gallimard, p. 174.

⁶ Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, Francis Ponge, « Actes ou Textes », Presses Universitaires de Lille, coll. « Objet », p. 138 à 143.

⁷ Méthodes, Gallimard/Pléiade, p. 543.

⁸ Pour un Malherbe, Gallimard, p. 160.

Une lecture musicale de l'œuvre de Ponge doit ainsi permettre d'éclairer certains aspects originaux de son écriture et, en retour, de voir comment la musique peut, dans son fonctionnement, être éclairée par l'écriture pongienne.

*

L'un des aspects les plus musicalement spectaculaires, qui s'impose à la moindre lecture parce qu'il s'inscrit dans un processus poétique traditionnel, est le ludisme rythmique et sonore. Rythmiquement, il peut s'agir du passage par le vers mesuré, octosyllabe, décasyllabe ou alexandrin, dans la rage mise à saisir le mimosa, le bois de pins ou l'émotion provoquée par le ciel de Provence. Passage rassurant, mais passage seulement au milieu d'une recherche qui ne mettra pas son point final dans l'insatisfaction du jeu rythmique et de la simple versification. Quant aux jeux sonores, plus manifestes par leur récurrence, ils semblent liés plus intimement au fondement même de l'écriture. Il y a chez Ponge un penchant incontestable pour l'assonance, la rime et l'écho (par exemple les rimes en *-aste* qui accompagnent les mouvements du gymnaste ⁹, les interjections – « Caro ! Cara ! » - qui entourent la « Prose de profonds à la gloire de Claudel » ¹⁰ ou les variations sur les accents du *pré* ¹¹), penchant qui va jusqu'au jeu sur la paronymie ou l'homophonie (le « ça bat/Stabat » du « Volet » ¹², les « odarades » et le très quenien « Sète alors » du « Plat de poissons frits » ¹³...) et aux vers holorimes du « Mimosa » :

Un fervent de la pantomime osa
Enfer ! Vendre la pente aux mimosas. ¹⁴

Ces exemples pourraient laisser croire que Ponge cherche à glisser dans ses textes une musicalité en phase avec le référent poétique, selon la tradition. Ce n'est pas le cas. Pas de lyrisme musical chez lui : les jeux sonores, à la manière des agréments ou ornements des partitions de clavecin (battements, mordants, pincés etc.), sont destinés non à imiter, mais à accentuer, à mettre en valeur, avec parfois un détachement non dénué d'humour. Les retours de sonorités sont plutôt des retours de lettres ou de phonèmes pris comme tels dans leur autonomie, à la manière des notes ou des groupes de notes (horizontaux pour les thèmes mélodiques, verticaux pour les accords) dans une partition musicale, groupes composant eux-mêmes un motif inséré dans l'harmonie générale. Le nom de Braque, par exemple, fait l'objet de tels retours :

Braque pour moi, eh bien, se situe à peu près à égale distance de *Bach*, pro-

9 « Le gymnaste », *Le parti pris des choses*, Gallimard/Pléiade, p. 33.

10 Lyres, Gallimard/Pléiade, p. 459 à 464.

11 « Le pré », *op.cit.*, p. 173.

12 Pièces, Gallimard/Pléiade, p. 758.

13 Ibid., p. 768. « Sète alors » n'est pas sans faire penser au « Mézalor » employé par Queneau dans un article prônant l'orthographe phonétique : « Écrit en 1937 », in *Bâtons, chiffres et lettres*, Idées/Gallimard, p. 22.

14 La rage de l'expression, Gallimard/Pléiade, p. 368.

noncé à la française, et de *Baroque*, - avec une légère attraction du second côté à cause de l'adjectif commun *Braque*, lequel existe bien aussi, je n'y peux rien, et présente quelque rapport de sens avec Baroque ; selon lesquelles encore le bon chien fruste et plutôt grave et très fidèle qui porte le même nom intervient bientôt alentour, comme aussi ces *Barques* (retournées dès lors sur le sable) qui peuvent très bien être peintes de toutes sortes de couleurs vives, elles n'en sont pas moins plutôt marron, comme est le bois en général, qu'il s'agisse de celui des hangars ou des granges dans la campagne verte ou des boiseries de salles à manger, des lutrins, des tribunes d'orgues ou simplement des violons ou des guitares, - à la moitié droite, c'est-à-dire gauche desquels ressemble indiscutablement beaucoup le B initial du nom de notre grand homme, tandis que le Q avec son manche évoque irrésistiblement soit une casserole de terre, soit une cuiller à pot, soit un miroir à main, - et que l'A de son unique syllabe sonnante sonne ouvert et grave, comme brame la rame... »¹⁵

Cet extrait, comme d'autres, se présente sous la forme de variations sur un thème, mais un thème qui n'a rien à voir avec la thématique littéraire traditionnelle, et qui ne nous apprend rien sur le sujet traité, un thème purement sonore donné par le nom de Braque, des lettres (B, Q, A) et des phonèmes (Bach, baroque, l'adjectif braque, barques, grave, brame, rames...). La répartition de ces groupes de lettres dans le texte fait exactement penser à celle du thème musical dans un choral de Bach : rien de référentiellement descriptif, tout dans la construction de l'objet sonore, ce qui peut sembler paradoxal pour l'évocation d'un peintre, mais qui, en réalité, mime la construction même de l'objet d'un tableau cubiste.

On sait que la répétition est l'une des figures essentielles de la musique. On sait aussi qu'elle est l'une des caractéristiques du fonctionnement poétique de la recherche pongienne, que le « fastidieux » est, comme le dit Bernard Beugnot¹⁶, « érigé en catégorie esthétique », un fastidieux évoqué avec délices pour le pré à propos de « l'interminable séquence de clavecin solo du cinquième concerto brandebourgeois »¹⁷, un fastidieux qui a aussi quelque chose à voir (à entendre) avec la musique sérielle, « mécanique et mécanisante » puisqu'elle est formée de séries systématiquement constituées des douze sons de la gamme chromatique. Revenant à la musique baroque et classique, on s'aperçoit que les reprises thématiques y sont monnaie courante, non seulement à l'intérieur d'un morceau, ce qui est presque une règle, mais aussi d'un morceau à l'autre, parfois d'un compositeur à l'autre, dans des registres et sur des instruments différents ; c'est par exemple le cas du thème des « Sauvages, ces figures noires »¹⁸ qui, conçu par Rameau pour le théâtre de la Foire en 1725, se retrouve dans les *Nouvelles suites pour clavecin* de 1728, puis dans la dernière entrée des *Indes galantes* en 1735, et même chez Michel Corrette, autre compositeur français, dans le *Concerto comique* n° 25 en 1759. Voilà un thème qui traverse une oeuvre, comme si le compositeur voulait en épuiser, sans pouvoir y parvenir, les potentialités (et peut-être aussi la popularité). Voilà une méthode ouvertement revendiquée par Ponge: « Ces répétitions, ces reprises da capo, ces variations sur un même thème, ces compositions en forme de fugue que vous admettez fort bien en musique, que vous admettez et dont vous jouissez – pourquoi

15 « Braque le réconciliateur », *Le peintre à l'étude*, Gallimard/Pléiade, p. 128.

16 Bernard Beugnot, *Poétique* de Francis Ponge, PUF, p. 129.

17 « Le pré », *Lyres*, op. cit., p. 174.

18 « La société du génie », *Méthodes*, op. cit. p. 637.

nous seraient-elles, en matière de littérature, interdites ? »¹⁹

Cette revendication n'est pas le fruit gratuit et hasardeux d'on ne sait quel sentiment d'injustice. Elle est inhérente au travail textuel, qui demande au virtuose un éternel recommencement : s'exercer, faire ses gammes. Que sont les *Petits préludes* ou le *Clavecin bien tempéré* de Bach, que sont les « études » musicales diverses, le *Gradus ad Parnassum* de Clementi, sinon des exercices, des « répétitions » pour les interprètes, mais auparavant pour les compositeurs eux-mêmes ? Les ressassements versifiés à variantes minimales parcourant *La rage de l'expression* sont autant d'études et d'essais, comparables à ceux d'un enfant répétant sans cesse son morceau de piano en progressant chaque fois légèrement (On sait que Ponge a pris très jeune des leçons de piano). Comparables, mais pas identiques ; car l'exercice s'assortit d'explications, c'est-à-dire de développements, de dépliements horizontaux de la symphonie : Ponge dévoile sa méthode en même temps qu'il peaufine son ouvrage, il décompose le fonctionnement (l'harmonie) en même temps qu'il compose, et la suite mélodique des mots se dépie comme l'arpège musical réalise le déploiement horizontal de l'accord vertical.

Ainsi, l'explication est inséparable de la création, le mouvement inséparable du monument : les variantes successives publiées dans *Comment une figue de paroles et pourquoi* ou dans *La Table* répondent bien à une intention et à une conception relevant de celles de la composition musicale. De même que la musique ne peut vraiment s'expliquer que par elle-même, par le déploiement rigoureux de ses propres harmonies, de même la symphonie pongienne ne sonne vraiment que dans le dévoilement systématique de son propre fonctionnement. La musique est donc là.

Et pourquoi pas dès lors la danse ni le chant ?

Parce que mon clavier est dictionnaire. Ô volume, ô feuillets *Je* me contiens en lui *Je* suis sage *Je* parle, *Tremblant* de contention, tout le corps arc-bouté.²⁰

Il a été question de déploiement *rigoureux*, de dévoilement *systématique*, et Ponge dit se contenir en tremblant pour ne pas dépasser l'étape métaphoriquement musicale du dictionnaire. Cet effort de rigueur, il faut le replacer dans le cadre de ses goûts musicaux, qui eux non plus ne sont pas livrés au hasard. Ces goûts, nous l'avons vu, le portent vers la musique dite « baroque » ou « classique », celle de Bach bien sûr, mais aussi celle de quelques autres parmi lesquels Jean-Philippe Rameau. Le beau texte écrit à la gloire de ce compositeur, « La société du génie »²¹, est daté de 1952, comme s'il voulait célébrer l'anniversaire de la « Querelle des Bouffons », qui a débuté 200 ans auparavant, en 1752. Rappelons si nécessaire que cette querelle est née lorsque les

¹⁹ Le savon, Gallimard, p. 12.

²⁰ « La scie musicale », Nouveau Nouveau recueil, Gallimard, p. 48.

²¹ Méthodes, Gallimard/Pléiade, p. 635 à 641.

Bouffons, troupe d'acteurs lyriques italiens installés à Paris, ont donné une série de représentations de *La serva padrona* (*La servante maîtresse*) de Pergolèse, fournissant ainsi l'occasion d'affrontements parfois violents entre les Lullistes, tenants de la musique française illustrée notamment par Rameau, et les Bouffons, représentés en particulier par Rousseau qui prônait une musique « naturelle », dont l'art italien lui semblait plus proche, et dont le lyrisme donnera le « Bel canto ». Si, à ma connaissance, Ponge ne fait pas mention directement de la « Querelle des Bouffons », on sait bien de quel côté il se situe :

La furia francese elle-même n'est en aucune façon isotrope et ne va pas se perdre en de brumeux lointains. Dans les occasions les plus solennelles, elle se manifeste à l'intérieur de cours carrées (carrousels) ou dans des batailles, comme on dit, rangées.

Nous avons le goût des limites et la grâce, chez nous, ne descend que sur les proportions choisies.²²

Comme Rameau, Ponge met son énergie au service d'une expression maîtrisée, circonscrite, servie par les vibrations symphoniques :

Je n'en finirais plus [...] si je voulais marquer point par point les éléments (de profonde similitude) qui font de lui, à bien vouloir m'en croire, mon parent : par exemple la table rase, le recours à l'harmonie naturelle, la pratique de la modulation enharmonique²³, le goût de la sympathie des tons, celui de la connaissance distincte, *mais* l'enchère constante à la raison.²⁴

Il y a donc un rattachement revendiqué aux théories de Rameau, pour qui la musique résulte de « corps sonores », d'une idée physique que l'on peut rapprocher de la théorie cartésienne des passions : c'est physiquement, par des vibrations, que sont provoqués les émotions et sentiments. Et ce sont ces vibrations musicales qui composent « l'harmonie naturelle », une harmonie articulée, suivant des systèmes combinatoires ordonnés par des règles. Ce classicisme, comme l'écrit Michel Collot, « est peut-être aussi un ultime rempart contre le chaos »²⁵. Confirmation d'un parti pris pour Rameau qui, dans l'ouverture de son ballet héroïque *Zaïs*, donne une illustration de la musique comme mise en forme de sons destinés à atteindre un idéal de « musique pure » ; le chaos initial, symbolisé par des « bruits » inorganisés, s'ordonne peu à peu en sons esthétiquement agencés. Classicisme et baroque, Rameau, chaos, vibrations, ordre universel, harmonie naturelle... Les voici encore dans quatre vers de « Soleil placé en abîme » :

« Brillant soleil adoré du Sauvage... »

Ainsi débute un chœur de l'illustre Rameau.

Ainsi, battons soleil comme l'on bat tambour !

Battons soleil aux champs ! Battons la générale !²⁶

22 « Deux textes sur Braque », Nouveau recueil, Gallimard, p. 186.

23 L'enharmone concerne le rapport entre deux notes différentes que l'on ne peut distinguer à l'oreille (par exemple mi dièse et fa naturel).

24 « La société du génie », op. cit. p. 636.

25 Michel Collot, Francis Ponge entre mots et choses, « Champ poétique », Champ Vallon, p. 229.

26 Pièces, Gallimard/Pléiade, p. 780.

Paradoxalement, la recherche pongienne du mot-objet rapproche la vision ramiste de l'univers de certaines théories rousseauistes exprimées dans *l'Essai sur l'origine des langues* : « La cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes, et pare la voix de tout leur éclat : ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune »²⁷. À quoi Ponge semble répondre, en écho :

Onomatopées originelles, comment en sortir ? Impossible ! Donc, il faut y rentrer. Point n'est besoin d'en sortir, ou plutôt, il faut, nous voici obligés d'y rentrer. Leurs variations, leurs développements, diversifications, ramifications, feuillaisons, floraisons, fructifications, réensemencements, suffisent à dire la complexité de la vie et du monde.

À nous faire jubiler.

Par leur générosité,

À nous extasier, à nous ravir.²⁸

Ainsi l'écriture de Ponge ne cherche pas à suivre mimétiquement un écoulement musical, mais naît et s'abreuve à la même source que la musique. Écriture verbale et écriture musicale possèdent chacune sa langue, mais ont en commun une structure fondée sur un fonctionnement logique, c'est-à-dire sur une harmonie.

Ce système harmonique commun à la musique de Bach et de Rameau et à la poésie de Ponge, mais aussi d'une certaine manière à la musique et à la poésie en général, se déchiffre selon deux dimensions, la dimension horizontale (l'axe syntagmatique ou mélodique) et la dimension verticale (l'axe paradigmatique ou symphonique), qui en induisent une troisième résultant des deux lectures ou auditions simultanées. La chose est claire pour la musique polyphonique, mais la monodie elle-même joue des harmoniques ou des résonances qui permettent aux sons de se superposer en se succédant, comme dans un trait de clavecin qui, par le système des cordes pincées, combine la linéarité mélodique avec la vibration des harmoniques. C'est particulièrement remarquable aussi dans le chant grégorien, puisqu'il développe des groupes de notes (neumes) qui, s'inscrivant obliquement sur la portée, exigent du chanteur une vocalise laissant entendre la profondeur de l'harmonie. Le même constat peut se faire pour la poésie ; évident dans la poésie versifiée qui s'articule sur le linéaire des vers et le tabulaire de leur succession verticale, consciemment mis en valeur dans le jeu de l'acrostiche pratiqué par exemple avec le mimosa²⁹, il demande plus de perspicacité dans la prose poétique, surtout dans une prose qui, comme celle de Ponge, se veut plus définitionnelle que lyrique. Mais c'est de l'épaisseur intrinsèque du signe, s'appuyant d'une manière parfois ambiguë sur les rapports entre forme (visuelle et sonore) et sémantisme (disons sur l'Objet), que naissent les harmoniques et la richesse tabulaire du texte, le « réson » et

27 Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Folio/Essais, p. 114.

28 La fabrique du pré, Gallimard, p. 240.

29 La rage de l'expression, Gallimard/Pléiade, p. 369.

la « raison ». Comme le dit Julien Gracq à propos d'un vers de Mallarmé : « Nous y sentons l'entrée en résonance, assez énigmatique, de la signification et de la forme, qui est la vraie "musicalité" ³⁰ ».

De ce rapport musical, *La Table* et sa fabrique ³¹ fournissent un exemple particulièrement intéressant. L'horizontalité coiffant le T initial peut être textuellement matérialisée par une ligne poétique unique :

La façon dont je m'y appuie est significative. (49)

et se signale comme sa principale caractéristique :

L'HORIZONTALITÉ de toute table est, sans doute, je crois (je n'en doute pas... ce matin...) *une des qualifications* premières (ou *essentiels*) convenant à cette notion (à appliquer à cette notion)

(*plus encore* (concernant nos objets familiers) qu'à la notion de LIT)

Mais, pourtant... ! *La table-à-dessin* est oblique...

L'écritoire (la tablette) souvent oblique, elle aussi.

Le *tableau* (noir) est installé verticalement... → (67)

[...]

Dirai-je donc, plutôt, qu'il s'agit d'un mouvement, d'une tendance, à quitter la verticalité pour l'horizontalité ?

D'un mouvement de bascule (d'avant en arrière) du mur (symbole du « vertical-comme-barrière », « comme-limite ») vers l'horizontalité ?

Cela commencerait ainsi, peut-être, à devenir plus juste, plus adéquat...

(68)

De même que la planche de la table, « sandwich entre deux plaques de contreplaqué de sable de bois comprimé » (16), inclut une épaisseur matérielle, de même son signifié inclut une épaisseur sémantique :

Ce qui m'en vient donc naturellement (authentiquement), c'est à la fois l'objet (le référent) hors le mot et le mot, hors sa signification courante, et ce que j'ai à faire est de les rajointer. Un objet plus épais, plus actuel aussi *et* un mot plus épais (que sa valeur actuelle de signe). (24)

Cette épaisseur sémantique, à partir du Littré et du Larousse, se développe sur deux pages (43-44) épuisant les acceptions contextuelles du mot, sa polysémie (« Jouer cartes sur table, dresser une table, se mettre à table, table des matières » etc.), précédant une déclinaison alphabétique et sonore qui énumère des variations minimales (« câble, fable, hâble, rable, sable, table ») (46). Alors, la linéarité initiale du mot semble occultée par ses origines tabulaires :

30 Entretien Julien Gracq – Jean Guillou, Revue Symphonia, novembre 1999.

31 *La Table*, présentée par Jean Thibaudeau, Gallimard, 1991. Les numéros indiqués entre parenthèses à la suite des citations sont ceux des pages de cette édition.

L'homme d'abord a écrit, ou peint sur le mur vertical (ou le plafond (des dolmens)) sur les parois verticales (stèles funéraires), socles des statues : fronton des temples. (53)

Mais c'est de la tension entre les deux dimensions que naît la troisième, finalement la seule intéressante, celle qui donne au mot-objet sa valeur esthétique :

La Table est (aussi) le renversement d'arrière en avant (de derrière l'homme en avant de lui) du mur, sa mise en position non plus verticale mais horizontale. (oblique, en réalité : comme le billard de Braque est cassé de l'horizontale en verticale oblique) (51)

Et si Ponge semble s'accrocher à une comparaison picturale, à montrer la table comme un tableau, c'est bien à une objectivation musicale qu'il aboutira en fin de compte, s'adressant à sa table avec un empressement érotique :

Je ne puis donc te placer en abîme, je ne puis t'ébaucher : je ne puis que te *dévisager* (déchirer ta surface) de mon stylet
t'imprimer un rythme
Faire de toi une table d'harmonie. (77)

Voilà donc dévoilée la grandeur musicale-poétique du mot, *envisagé* ou *dévisagé* ni dans ses seuls aspects visuels ou sonores, ni dans son seul sémantisme, mais dans un concert de toutes ces dimensions symphoniques.

Le même processus avait été consciemment mis en œuvre dans « L'araignée », que le sommaire présente comme un texte à structure ouvertement musicale :

EXORDE EN COURANTE.
PROPOSITION (THÈME DE LA SARABANDE).
COURANTE EN SENS INVERSE (CONFIRMATION).
SARABANDE, LA TOILE OURDIE
(GIGUE D'INSECTES VOLANT AUTOUR).
FUGUE EN CONCLUSION ³²

La gigue met en branle sans scrupules les instruments et les genres les plus variés, les énumérant et les superposant comme pour concrètement signifier la musicalité matérielle et logique du texte :

Trompettes et clairons,
buccins, fifres et flûtes,
harpes, bassons, bourdons,
orgues, lyres et vielles,
bardes, chantres, ténors,
strettes, sistres, tintouins,

³² Pièces, op. cit., p. 762.

hymnes, chansons, refrains,
rengaines, rêveries,
balivernes, fredons³³.

Bernard Beugnot signale à ce propos que « la mise en scène musicale et chorégraphique » est sans doute inspirée du *Coup de dés* de Mallarmé ³⁴. Un rapprochement pourrait être fait aussi, mais par anticipation, avec certaines comédies ou *Poèmes à jouer* de Jean Tardieu (*L'ABC de notre vie, Rythme à trois temps, La Sonate et les trois Messieurs, Conversation-Sinfonietta*), dont la « mise en scène musicale » évidente situe le texte à l'intersection de la poésie et du théâtre ³⁵. Si les intentions de Ponge sont moins explicites, plus complexes que celles de Tardieu, il n'en est pas moins possible d'appliquer à son écriture ce que Barthes dit de la théâtralité : une « polyphonie informationnelle », « une épaisseur de signes », des « signes disposés en contre-point (c'est-à-dire à la fois épais et étendus, simultanés et successifs) » ³⁶. Dès lors on s'aperçoit que c'est à partir de l'auditif et du visuel, des références à la musique et à la peinture, que se met en scène la poésie de Ponge. C'est de l'exhibition du signe que se nourrit le texte. Et cette exhibition, si elle passe nécessairement par le visuel, ne peut se réaliser sans l'intervention du phonique ni le fonctionnement du sémantique, c'est-à-dire sans une double dimension harmonique des mots : l'opéra-comique, musique et spectacle, ne peut être *illuminé* que par la *Parole* ³⁷.

Enfin, l'exhibition textuelle, comme en miroir, est inséparable de la signature personnelle. On se souvient de la demande faite aux typographes, à la fin du « Pré » :

[...] couchez mon nom,
Pris dans le bas de casse, naturellement,
Sauf les initiales, bien sûr,
Puisque ce sont aussi celles
Du Fenouil et de la Prêle
Qui demain croîtront dessus
Francis Ponge. ³⁸

Les initiales F.P. du fenouil et de la prêle, dressées verticalement au-dessus de la surface horizontale du pré et du nom couché, figurent une renaissance par l'œuvre jamais achevée. Comment ne pas faire le rapprochement avec Jean-Sébastien Bach qui, sous la forme de notes correspondant aux lettres de son nom (si bémol, la, do, si bécarre), signe *L'art de la fugue*, dernière œuvre inachevée ? Le nom couché dans l'œuvre, glissé entre les signes du langage verbal ou musical, voilà une manière de s'inscrire intimentement contre la mort dans le mouvement perpétuel de la création. L'œuvre est littéralement interminable, l'accord final ne sera jamais plaqué, on est inlassablement voué

33 Ibid. p. 764.

34 Bernard Beugnot, *Poétique de Francis Ponge*, op. cit., p. 173-174.

35 Voir Jean-Pierre Longre, « La musique, une composante poétique du théâtre de Jean Tardieu », in *Les genres insérés dans le théâtre*, CEDIC, p. 153 à 164.

36 Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, p. 258-259.

37 « Les Illuminations à l'Opéra-comique », Lyres, Gallimard/Pléiade, p. 479 à 483.

38 Lyres, *Poésie/Gallimard*, p. 176-177.

au ressassement et aux variations, mais au moins on finit momentanément en laissant trace de soi-même. Chez Ponge comme chez Bach, la signature est un moyen pour survivre à l'inachèvement désespérant de l'écriture.

*

Et pour, ici aussi, provisoirement en finir, il faut rappeler que Ponge n'a généralement pas voulu, au sens traditionnel, « faire de la musique » ni « imiter la musique » avec les mots, mais que ses recherches poétiques sont du même ordre que la recherche musicale. Cette analogie, il en a lui-même manifesté périodiquement une conscience particulièrement aiguë, par exemple dans *La fabrique du pré*³⁹. On reconnaît là une sorte de mise à l'épreuve plus ou moins délibérée de la distinction établie par Étienne Souriau⁴⁰ entre les arts du « premier degré » (en particulier la musique à visée purement esthétique) et ceux du « second degré » (en particulier la littérature à caractère « signifiant »). La poésie de Ponge incite à ne pas caricaturer cette distinction, mais au contraire à la nuancer et à l'enrichir : son écriture, qui n'occulte en rien la profondeur signifiante et connotative du mot (« second degré »), tire de cette profondeur même ses qualités d'art du « premier degré » et son harmonie, son fonctionnement esthétique. Solidairement, « premier » et « second » degrés se dépassent mutuellement pour laisser vibrer, dans toutes les acceptions possibles, ce que nous appellerons avec Ponge « la corde sensible ».

Jean-Pierre Longre



39 Voir Jean-Marie Gleize et Bernard Veck, *Francis Ponge, « Actes ou textes »*, op. cit., p. 138 à 145.

40 Étienne Souriau, *La correspondance des arts, Éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, 1969.

s é q u e n c e

P O . . .

PAR PIERRE LAMARQUE

Petits textes que j'écris au fil du temps, comme un journal intime, sur le site de la Page Blanche...*suite*



500... cui

501... il vente

502... tu me tues
je renais
au premier coup
dans ton palais
de carabine
un vingt-sept mai

503... je me sens seul, c'est pour ça que je t'écris; dans la boîte aux lettres il y avait une carte postale de Chine qui t'était adressée (...au 29 bis...ha ha) mais sans enveloppe. Je te la recopie en bas de ce mail. Sur le coup je n'ai eu, je t'avoue, qu'une réaction dépressive de plus en passant devant ces mots... j'ai eu l'impression de faire marche arrière une fois de plus. Puis je me suis dit que ça suffisait comme ça et que cette carte allait aller directo à la poubelle, et c'est alors que je l'ai regardée du côté de l'image... et finalement, c'est un beau spectacle...

504... química do poema

química... qui mica... quimi ca...

qui mi ca... química

505... village zhuang sous la pluie

506... Bonjour Pierrette, je me remets doucement et tranquillement de cette épreuve de la mort d'un frère, d'un an à peine plus vieux que moi... mes rapports avec mon frère aîné Patrick n'ont pas été aussi faciles et affectueux que nous l'aurions tous les deux voulu, si je repense aux derniers mois où nous avons pu échanger quelques mots fraternels... merci pour tes condoléances...

autre chose encore... la grand-mère Zé est décédée elle aussi, mardi... je ne sais pas si G. ou A.L. te l'ont dit... je t'en fais part... cette femme avait une attirance pour l'homosexualité, attirance qu'elle transformait en son contraire dans les mots acides qu'elle employait pour dénigrer des relations «contre nature»... il faut le reconnaître : nombreux sont celles et ceux qui lui ressemblent... mais encore plus nombreux sont celles et ceux qui pensent que tout ça c'est à cause du diable...

quant à P. (et A.), ils ont décrété lors du repas familial qui suivit les funérailles de Patrick, que ce jour-là on ne devait pas fumer par respect pour la mémoire du défunt...sic...(ce qui ne les a pas empêché de picoler...)

507... je peux te faire d'autres confidences

508... je suis lasse de lasse de la semaine

j'ai vieilli de quelques jours
comme ma grand-mère
j'ai joué à l'hippopotame avec la Griselle
jusqu'à l'aube, pour rien, sauf que
je l'ai découpée en morceaux et j'ai mangé ses cornes
j'ai raté ma vie
j'ai rencontré des gens du voyage par wagons
j'ai pris l'air dans un cabriolet pour la première fois
j'entends ma mère qui m'appelle
je parle avec mon père
nous rions du rire du frère
j'ai des glouglous
lundi

Anne L.

509... mardi, mercredi, jeudi

510... que fa
fa, fa

511... in articulo fa

512... reliquant se ipsos mirantur

fa

513... la pierre aiguë le frappe au front
elle broie les deux sourcils
l'os ne l'arrête pas
les yeux tombent à terre
dans la poussière

Cébrion choisit
comme le plongeur
du char ouvragé

créons nos vies

514... je déteste la tromperie et la duperie chez les autres
et je m'efforce dans les limites de mes capacités fai-
blissantes d'exclure de mon répertoire ces vices
particulièrement sordides

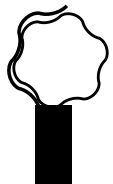
ô ma mémoire

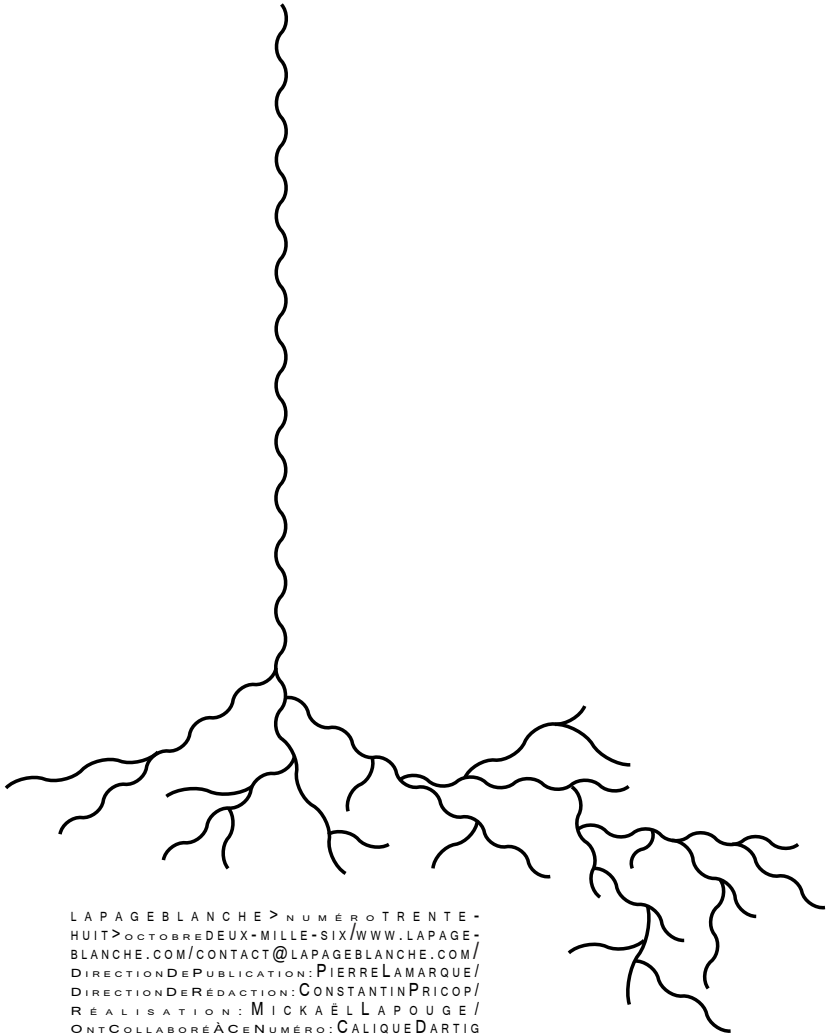
515... je pars fin juin pendant une semaine du côté
de Cavalaire, à quelle gare le train
au bord de la Méditerranée, mon amour
dans la maison de nos grandes vacances
où notre mère elle-même, quelle heure est-il
passait ses vacances quand elle était petite fille
des lieux agréables

516... cet homme derrière la haie
qui me regarde
avec sa barbe et ses cheveux roux
est-ce un tronc d'arbre

517... mon ciel, ma mer, mon oubli

à suivre





LAPAGEBLANCHE > NUMÉRO TRENTE -
HUIT > OCTOBRE DEUX-MILLE-SIX / WWW.LAPAGE-
BLANCHE.COM / CONTACT@LAPAGEBLANCHE.COM /
DIRECTION DE PUBLICATION: PIERRE LAMARQUE /
DIRECTION DE RÉDACTION: CONSTANTIN PRICOP /
RÉALISATION: MICKAËL LAPOUGE /
ONT COLLABORÉ À CE NUMÉRO: CALIQUÉ DARTIG
UELONGUE, JEAN-PIERRE LONGRE, HÉLÈNE LENZ

DÉPÔT LÉGAL : À PARUTION
/ ISSN 1626-0309 /
©2006 LA PAGE BLANCHE
ASSOCIATION LOI 1901 /
LA REPRODUCTION MÊME
PARTIELLE DES ARTICLES ET
ILLUSTRATIONS PUBLIÉS PAR
LA PAGE BLANCHE EST
INTERDITE SAUF AUTORISATION

