L' éros dans la poésie roumaine d'avant-garde

Călin Teutişan
Chargé de cours
Université Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Synergies *Roumanie* n°2 - 2007 pp. 65-73

Résumé : *Le texte présenté ici essaie d'investiguer une des traits les plus accentué de l'attitude de l'avant-garde roumaine : la dimension ludique.*

Abstract : *The article intends to investigate one of the most pronounced traces of the Romanian avant-garde attitude : the ludic dimension.*

Mots clé : *avant-garde, surréalisme, poétique*

Dans la littérature roumaine, le début du XXème siècle représente une période bien fertile et néanmoins contrariante. La convention poétique traditionnelle exerce une pression significative sur les modes d'écriture, d'autant plus que la conscience historique (dans le sens d'histoire littéraire) est déjà devenue, grâce à l'activité du critique Titu Maiorescu, un acquis définitif très précieux, renforcé au cours des dernières décennies du XIXème siècle et des premières décennies du XXème siècle. En tant que réaction à cette conscience historique et à la pression de la convention et, en égale mesure, en tant que résultat de la synchronisation de la conscience littéraire roumaine avec les tendances de l'époque, le phénomène de l'avant-garde fait irruption dans l'espace culturel roumain avec une ferveur unique dans l'histoire de la littérature. Au-delà des idéologies, la conscience d'une génération devient de plus en plus un liant assurant l'unité d'intentions entre les protestataires de l'avant-garde. Quoique leurs manifestations soient assez éclectiques et que leurs conceptualisations ne dépassent pas le niveau du sarcasme, en dépit de leur authenticité, l'avant-garde littéraire roumaine emprunte avec ferveur des théories au patrimoine européen, notamment français, qui exerçait déjà de telles influences spirituelles et littéraires.

Les caractéristiques de l'avant-garde se regroupent entièrement sous le signe de la rupture par rapport à la tradition culturelle et littéraire. Néanmoins il est

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

nécessaire de comprendre correctement la signification de cette négation, qui ne porte pas sur l'idée de littérature en soi, mais sur la convention littéraire, l'aspect « institutionnalisé » de la littérature. L'objet de la négation est l'histoire canonique du phénomène et non pas le phénomène en soi, l'« académie » et non pas son objet. Il en résulte une série de préceptes généraux du mouvement, à savoir « l'aspiration vers un renouvellement absolu du langage », l'extrémisme, le radicalisme, « le dynamisme absolu de l'esprit créateur », l'impureté des formes (parfois prévue par le programme du courant)[1]. Qui plus est, l'avant-garde contribue massivement à la modification du concept d'Œuvre, ce qui a marqué de manière décisive l'évolution des critères dans le modernisme : l'œuvre ne doit plus être « durable », objet à conserver dans un « musée imaginaire », mais elle doit « s'ouvrir » au maximum, dévoiler ses « coulisses », son pouls génétique, sa force à dépasser les matrices héritées, sa capacité à inverser le rapport entre *re-présenter* et *être* à la faveur du dernier » – une œuvre « éminemment imparfaite, incluant son autocritique, en permanent dialogue avec d'autres œuvres par l'amplification des pratiques intertextuelles ; elle se présente ainsi (…) non pas comme expression, dans la perspective d'une vision mimétique, mais comme activité de l'esprit »[2].

L'éclectisme de l'avant-garde dévoile ses points communs dans le modèle particulier d'attitude que pratiquaient les avant-gardistes. Pour le critique Eugen Lovinescu, ces aspects se dévoilent à la suite d'une démarche synthétique exploitant toutes les formes de manifestation typiques du « modernisme extrémiste », comme il appelle lui-même les courants de l'avant-garde: « Quelle que soit l'appellation de ces courants : cubisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme ou intégralisme, quelles que soient leurs directions, parfois même opposées, car le cubisme, le constructivisme et l'intégralisme visent, du moins en pratique, un art abstrait, purement intellectuel, alors que le dadaïsme et le surréalisme sont orientés vers l'illogique, l'irrationnel, présent dans un état pur dans le rêve (…) ; malgré leurs différences, ces mouvements ont pourtant deux aspects communs : le caractère révolutionnaire de la rupture par rapport à toute tradition artistique, la liberté absolue (…), la violation du concept esthétique précédent, de la langue, de la syntaxe, de la ponctuation, ce qui marque le point extrême du principe individualiste du symbolisme et du modernisme en général ; et deuxièmement, une volonté ferme de créer un art international, au-delà des frontières »[3]. S'appliquant à l'analyse de la nature, des objectifs et des caractéristiques de la fronde avant-gardiste, Mircea Scarlat note que celle-ci repose justement sur cette volonté de « pan liberté » et qu'elle s'élève contre le goût académique (« sage et stérile »), contre les idoles (afin d'éviter « le prévisible »), contre les clichés (auxquels s'oppose la réplique ostentatoire adressée à la culture qui existe déjà – résumée par la formule générique de *l'art contre l'art*) ; le culte de la nouveauté se voit ainsi instaurer, résultant justement de « la conscience du caractère de convention de l'acte artistique »[4]. Il en résulte une série de caractéristiques, regroupées d'abord sous le signe du « déchaînement de la sensibilité » (par des formules comme *l'exaspération créatrice* ou la *poésie agressive*, par la « violence de l'expression », « la vitalité » et « l'esprit de la cité ») et regroupées ensuite autour d'une forte tendance à révolutionner le langage poétique, en niant « les modes vétustes d'expression », « l'affectation

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

du détachement » et le « cynisme », l'agressivité du langage (perceptibles dans les « extravagances graphiques, lexicales, syntaxiques, imagées »), par « la tendance dépoétisante », « l'expression pénétrante », l'abandon de l'harmonie et l'absence de la logique[5].

D'autre part, la dimension ludique est l'un des traits les plus accentués de l'attitude littéraire et culturelle d'avant-garde. Fascinée plutôt par « la dynamique de la création que par son résultat » final, « fixé par l'œuvre », l'avant-garde est un « territoire du jeu » par la « mobilité maximale de la création » et par la « libération totale des capacités créatrices », par la spontanéité qui domine l'impulsion créatrice et par l'ignorance des « interdictions et des lois, ou par l'acceptation temporaire des règles de la fragilité desquelles le 'joueur' n'est pas entièrement conscient »[6]. Du point de vue de la littérature, le type du « jeu avant-gardiste » tient à l'abandon des limites de la convention sacralisée, qui est un mode de négation, un « dérèglement des systèmes traditionnels » de l'œuvre et un « 'brouillage' du sens » ; les modes du jeu tiennent notamment à la théâtralité et au « goût de la mise en scène »[7], dans le sens d'un dévoilement du sujet conventionnel propre à d'autres âges de la littérature aussi bien qu'à la convention elle-même, en tant que masque de la valeur. Qui plus est, le « jeu » des représentants de l'avant-garde s'associe également à un type de *séduction*, considérée par Jean Baudrillard comme une possibilité de vivre « en tant qu'image d'un autre », dans le sens d'une *altérité* par rapport à la Loi. Être « en dehors de la loi », survivre en dehors d'un « univers gouverné par le formalisme »[8], cela pourrait engendrer, du point de vue des écrivains avant-gardistes, une fascination de la limite, mais aussi la prise en charge d'une position de pouvoir, qui séduit à son tour par la force (parfois brute) qu'elle dégage.

Les sources de l'imaginaire avant-gardiste sont, pour la plupart, soit les abîmes du subconscient, transposés dans le texte par les techniques de l'association libre et du hasard (d'inspiration dadaïste) ou par la « dictée automatique » surréaliste, dans le cadre d'une poétique de l'« automatisme psychique », soit la réalité fruste, parfois immonde, en raison des modes intenses de l'expérience qu'elle procure à l'individu. Située à mi-chemin entre le surréalisme et l'hyperréalisme, la littérature d'avant-garde se refuse obstinément aux compromis, considérés comme fondamentalement médiocres et usés (sinon même « prostitués ») dans l'exercice de la convention. La littérature érotique ne fait pas exception à la règle. Par contre, les expérimentations langagières trouvent dans le prétexte érotique un champ d'application vraiment favorable. L'image brisée, symbole du refus des anciennes techniques du portrait spécifiques de la convention traditionnelle, s'appuie, par exemple, sur des édifices linguistiques constructivistes, dont la syntaxe fracturée est contaminée d'éléments futuristes et dadaïstes : „Monsieur l'archange est un bon chef comptable/Euridice: să-ți prind ochii cu ace de siguranță/te rog până aici fără aluzii matematice/Euridice mă duc să mă culc" (Ilarie Voronca, *Strofa I*)[9] Qui plus est, le texte est aussi son propre miroir, par la mise en œuvre de techniques d'auto-citation destinées non pas à clarifier le sens du discours poétique, mais servant tout au contraire, à intensifier l'ambiguïté et l'arbitraire de l'image : „Euridice mă duc să mă culc/te rog până aici fără aluzii

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

matematice/Euridice : să-ți prind ochii cu ace de siguranță/Monsieur l'archange est un bon chef comptable" (*Strofa II*). Les allusions citadines, scientifiques, techniques se joignent à un état (contre lequel le sujet lutte par le moyen de l'ironie) ou à des termes abstraits désignant des éléments de la corporalité, qui avaient fait l'objet de l'imaginaire érotique dans la poésie. Il en résulte un type particulier d'atmosphère, où la poétique de l'état s'associe à sa négation ironique : „Creierul oscilează ca un compartiment în transatlantic (…) Până în piept trenuri circulă gramatical/Frunte ca inima şi ochii tăi sunt gări/O îndoială urcă în vine ca o tristețe/Ca o injecție/Vântul şi-a tăiat coiful în cristal" (*Profil tăiat dintr-o lacrimă*).

La poésie est privée de son lyrisme tout comme le sujet d'ailleurs qui en est lui aussi privé (mais il n'est pourtant pas *dépersonnalisé*), et les stratégies de l'ironie, tout comme la technique des associations aléatoires servent très bien à la poétique crue, anti-confessive, par le choc des images qui rendent l'architecture plutôt désarticulée, fragmentaire, du monde et des êtres : „Orice fereastră a stins o făclie;/ în buzunarul vremii/ vată pentru hemoragie/ la şurubul nopții :/puls stins de cord" (Stephan Roll, *Acord*). Le portrait de la femme est semblable aux figures mécanomorphes d'Urmuz, en parfait accord avec le portrait de l'amoureux, qui produit une émission langagière fulminante (qui devrait fonctionner comme invocation ou déclaration), qui n'a ni commencement ni fin et qui combine dans sa substance des éléments du réel, de l'état, de la situation et de la gesticulation : „Iubita mea (…) perpendiculară/splina ta e maşină de cusut nori/glasuri sunt deflația monetară/ Berlin face policeman la dreapta (…) diagonal în vestă îmi port creierul mic/ca o lampă sau ceasornic omega/ prin music-hall am dansat în eprubetă albastru/ fenomenal salcâmii au jucat poker" (*Etc*). Nous pouvons remarquer la présence de quelques nuances supplémentaires de l'état et une trace épique dans un reportage charnel, adressé à Brunea Fox, qui ne trahit ni le détachement par rapport à la logique de la grammaire, ni la contestation implicite de la convention : „Sânge de argint/Țâşnește dintr-o stea :/dă-mi gura ta şi şoldul şi plosca de absint ; dă-mi poşeta ta şi ceasul ascunse sub saltea/şi vino să te pup cu un dinte mai canin,/vino că te-aştept, în frig şi mort în drum/sânge de parfum/gâlgâie dintr-un crin…" (*Erotică*).

La corporalité, autrefois sacro-sainte, objet de descriptions euphémiques ou au moins métaphoriques, est *exhibée* dans les poèmes avant-gardistes et privée de son contenu mystique-affectif et de son sens métaphysique ; il en résulte des modèles grotesques, composites, dans lesquels le jeu ironique du fragmentaire et des identifications choquantes aboutit à configurer, bien au-delà d'une métaphysique, un « antimétaphorisme » : „Doamna, cu muştar sub țâța de brânză rocfort,/în corset de cataracte, trezește-n resort,/şold de apă neîncepută (…) Leşinată mai la vale, /ca un râu oprit în cale,/cu zimții din coaste rare,/cu vagin de cheutoare/Doamna-n bumbi şi câini de floare !/ Doamna-n câini şi bumbi de floare!…" (Dan Faur, *Bustul Doamnei*). La technique du portrait avant-gardiste fait appel à des éléments surréalistes et dadaïstes pour libérer la « physiologie » (comme genre littéraire) de ses propres limites et conventions. Nous pouvons remarquer également une note incantatoire, qui n'a pourtant rien à voir avec l'intention de signifier, mais qui est le résultat

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

d'une rythmicité naturelle et spontanée, engendrée dans le processus même de la parole. La technique du portrait dévoile un théâtre des masques grotesques, des marionnettes qui n'ont d'autre sens que leur propre désarticulation hallucinatoire : „Domnișoara cheie are/patru spelci, patru picioare,/patru spelci la cheotoare,/fața, două răzătoare;/duducă la domnișoare (…) În dragoste e c-un cuier/cu dantura-n lemn de cer…" (*Bust de domnișoară cheie*). C'est un modèle de l'être soumis à l'invasion des objets, un exemple de la réification de l'humain, réduit à des schémas vides, quoique compliqués, à un fonctionnement répétitif, à de fausses symétries, qui ne réussit pas à cristalliser un sens. C'est une révolte contre le monde coordonné par les règles, qui représente, en fait, un geste ontologique de refus de la logique en tant que Loi, considérée dans une perspective sarcastique. Cette même Loi fait l'objet de la négation ironique implicite de la *Pastorale* de Max Blecher – une loi littéraire et thématique, qui plaçait autrefois l'érotique sous le signe d'une scénographie conventionnelle et artificielle. La pastorale de Blecher semble se légitimer par les mêmes éléments de l'imaginaire, mais le geste poétique renverse leurs significations à l'aide d'un miroir déformé dans lequel les « fleurs » sont des « belladones », le champ est « une étendue couverte de plantes aux doigts d'eau » et les animaux qui y font figuration sont « quatre bœufs sous un arbre, défiant la réalité ». Des associations mortuaires viennent compléter ce tableau (« l'eau de source » est comparée aux « derniers mots lucides d'un moribond ») – c'est, sans doute, la mort de la convention même de l'imaginaire, qui s'anéantit par soi-même.

Mais lorsque la convention n'est pas niée d'une manière explicite ou implicite, elle se voit transfigurée, grâce à la nouvelle forme, beaucoup plus libre, moins contraignante qu'on lui impose. Le surréalisme est celui qui opère de telles mutations, plus discrètes que les autres courants d'avant-garde, car la nature de son imaginaire et de ses techniques s'avoisine aux confins romantiques. Le poème surréaliste, sans être essentiellement *visionnaire*, porte en soi des *visions*, or en présence de ces éléments apparentés les techniques poétiques ne peuvent pas compenser et occulter complètement les ressemblances cachées. De toute façon, dans le surréalisme les thèmes et les motifs poétiques jouissent d'un traitement insolite, à travers lequel la mise en discours traduit une logique subjective subordonnée plutôt à la psychanalyse qu'à la métaphysique. Des associations du type « la princesse est morte de parfum » auraient certainement provoqué de véhémentes protestations et l'horripilation d'un poète romantique du siècle précédent. De sorte que le texte surréaliste se déploie en toute liberté et en pleine sécurité, sous l'aspect de la possible culpabilité « de se conformer à la règle », en n'organisant ses symboles que selon la logique qui lui est spécifique, sans qu'il manque totalement de poéticité : „Trece fantoma principesei otrăvite cu oleandru/ Principesa a murit de parfum/Principesa e ca un măr domnesc/Parfumul era un hamac pentru somnul ei//Privește ce ușoară e parcă n-ar fi moartă//Anii și lunile încolțesc pentru alții/Deșteptătorul cu clinchet de aur tace la ora 6/În cameră mai e un bust cu orbitele goale/Camera e absentă/Camera e o vitrină pentru excursioniști sentimentali//Inele se schimbă printre ferigele-nalte/ Părul blond acompaniază umărul drept" (Saşa Pană, *Cristal*). Qui plus est, l'ancien thème de l'intrication de l'art de l'amour et de l'art poétique revient dans le discours surréaliste, engendrant une formule de poétisation qui fait

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

équivaloir le geste charnel et l'acte érotique d'une ardente intensité à l'acte de l'écriture. Une telle intrication a, sans doute, ses sources dans la théorie avant-gardiste de « l'art comme vie », mais témoigne également d'un effort poétique constructif, plus substantiel dans le cas du surréalisme que des autres courants avant-gardistes, sans trahir pour autant la valeur de « choc » de la représentation poématique : „*Cazma* de silex trece prin măruntaie/ Sfârtecă rinichii şi lasă sufletele oarbe/ Fântânile se întunecă din purpura/Sinucişilor în efluviile de scântei/A mai rămas doar/Visul flagelat/Domnița care e poema// Domnița e de jăratec : ia-o în brațe/Domnița e de fum : sărut-o/Domnița e sălbatecă : mângâi-o/Domnița e de vis : păstrează-i imaginea/Domnița e virgină : fecundeaz-o" (*Mărturisiri*).

L'époque du surréalisme des années '40 revient d'une manière similaire aux mêmes principes de construction du texte littéraire, sans changer significativement les techniques scripturales. Le poème repose sur les mêmes formules des associations libres, de « l'automatisme psychique », de la dictée automatique parfois, et il formule un imaginaire subjectif dans lequel les débris d'éléments s'organisent d'une manière aléatoire et crée des êtres et des choses fantastiques („Aşteptarea cu mâinile în vis/ plămânii deasupra nărilor/o pasăre care aduce un cuțit//Te scot goală din oglinda în flăcări" – Gellu Naum, *Alfabet acvatic*). D'autres fois la poésie joue sur une atmosphère spécifique, qui se transmet elle-même en tant que l'unique sens du texte : „Înainte de a ucide mai mângâi o dată buzele/Şi după ce le smulgi/În fundul gurii se mai plimbă un ochi/Un ochi transparent de halucinanta oglindire în el/A mea sau a celui mai înalt munte/ Oamenii îngălbenesc când aud cum fierăstraiele taie păduri/Fiindcă niciodată nu se poate şti în care ochi se prăbuşeşte arborele cel mai fantomatic/Sau femeia tăiată într-o longitudinală secțiune/De care e îndrăgostită o altă femeie/ De care atârnă o lingură de sticlă în care ține/ Pantoful extrem de mic al celei dintâi rivale" (Virgil Teodorescu, *Extraordinara somnolență a părului*). L'obsession de la picturalité est évidente, parfois les poèmes semblent reproduire ekphrastiquement des images de l'art plastique surréaliste, tout cela dans un contexte « médiumnique » dans lequel le sujet lyrique est le canal communicant entre la réalité et la surréalité. Il en résulte une vision qui impose à l'image une logique spécifique : un élément ou un autre, souvent invoqué obsessivement, englobe toutes les autres composantes dissoutes de l'être décrit ou du monde auquel celui-ci appartient. L'imaginaire érotique sélectionne ainsi quelques segments précis de l'anatomie de la femme engagés dans une étrange relation d'« engloutissement » réciproque.

Ce modèle ne s'éloigne pas trop de la « connaissance participative », qui peut être invoquée dans le cas du poète Ion Barbu, par exemple, quoique les formes d'organisation de l'imaginaire diffèrent. Cela veut dire que le sujet ne s'abîme pas dans l'être vu comme un tout entier, dans l'intégralité organique de l'objet de l'amour, mais, plus simplement (et plus efficacement peut-être), dans cette partie de l'être que l'imagination poétique sélectionne : „Iată părul tău care suge lucrurile/ seva paturilor şi a dulapurilor/şi ele devin scămoase şi cad/părul tău flutură în toată odaia ca un steag mare/dezlipit de pe țeastă/urechile ți se desprind şi vin spre mine/buzele se lipesc şi dispar/iată părul tău care suge lucrurile/ e rândul peretelui/rândul mâinilor/rândul tablourilor şi al oamenilor/

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

Părul tău ți-a mâncat pulpele" (Gellu Naum, *Te întreb cu degetele răspunzi cu sânii*). L'implosion du monde et même la perte de la femme dans sa chevelure devient ici le scénario reproduit poétiquement par l'entremise d'un *regard* des objets du monde et non pas du sujet. Le regard de celui-ci est substitué par d'autres sens (le toucher, le goût), ce qui fonctionne très bien comme le motif de la cécité révélatrice. Une connaissance qui, conformément au principe médiumnique, passe au-delà de la surface des choses pour découvrir leur dynamique intime, celle qui échappe à l'œil profane. Gellu Naum y opère avec un principe de l'imagination transfiguratrice, profondément enracinée dans les profondeurs humaines. La « fable » surréaliste, extatique et déconcertante, propose en fait une nouvelle manière poétique d'associer l'amour et la mort, par une phénoménologie de la *réduction* à l'*objet unique*, *proliféré* à l'infini dans la suivante étape de ce processus en plusieurs temps, dont la sélection et la réduction, auxquelles on ajoute maintenant la multiplication : „unde vasco da gama adulmecă pulpele/pulpele femeilor cu jartieră/pulpele femeilor cu garduri/pulpele femeilor cu medalion/pulpele femeilor cu o catedrală pe ceafă/pulpele femeilor cu vânt pe sân/pulpele femeilor cu pulpe pe pulpe/şi cu alte pulpe peste aceste pulpe" ([*unde vasco da gama adulmecă pulpele*]).

La répétition obsessive donne la mesure de la sensualité par l'affirmation réitérée de la même image, accompagnée de déterminants secondaires, censés construire une métaphore globale de la femme envisagée plutôt comme espèce et non pas comme individualité. Le voyage suggéré par le nom du personnage aurait lieu dans les contrées de l'éros – ce qui invoque une autre forme de connaissance intime du monde et de ses créatures.

Dans le cadre de « l'imagisme à tendances surréalistes »[10] de Gherasim Luca, la relation de couple se construit parfois par les mêmes mécanismes de l'osmose physique des partenaires qui empruntent certains éléments corporels l'un à l'autre. Au-delà des effets hallucinatoires des images mêmes, une telle formule de l'imaginaire témoigne sans doute subsidiairement d'une tension intérieure paroxystique des sujets. Pourtant, celle-ci ne s'exprime plus, comme à d'autres époques de la poésie, par l'épithète exaltée ou par la métaphore plasticisante, mais par l'expression *de facto* d'un *transfert de corporalité* entre les deux actants. Ce procès n'est pas dépourvu de significations métaphysiques, même si elles se cachent discrètement derrière l'image qui choque. On revient ainsi à l'ancienne idée d'être réceptif à tout ce qui concerne l'autre, tout en se détachant de soi-même (voire en quittant soi-même) en tant que modalité de faire cet autre s'incarner, de l'investir avec plus de substance ontologique.

Bien sûr, si on adopte une telle approche interprétative, un poème comme *Degete?* impliquerait aussi un éclairage ironique d'une telle idée métaphysique supérieure, tant que le transfert de corporalité et celui significatif se réalisent par l'intermédiaire des « doigts » que la femme emprunte à l'homme : „Lasă-mă să-ți spun acum/despre femeia fără degete :/A venit într-o seară,/pe când lipeam cearşaful de ferestre,/ ca să fac baia de seară./ Eram gol până-n deget/ şi ea era femeia oarbă şi fără nici un deget/ în deget. /Când m-a pipăit gol, s-a speriat/şi mi-a spus să-i pun mâna pe sân/(…) când mi-am agățat degetul de sfârcul ei alb/mi l-a furat în ventricul/şi a dispărut aşa cum a venit". La femme-

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

fantasme itinérante est la forme surréaliste d'une paradoxale corporalité trans-corporelle. Être de fiction, résultat d'une mise en abîme que le sujet propose, elle échappe aux lois de la physique bien qu'elle puisse se faire percevoir par les sens.

C'est ce qui arrive dans le cas de *Femeia Domenica D'Aguistti*, dont la corporalité « blanche, exsangue » traduit ironiquement l'angélisme éthéré du personnage romantique féminin. Le glissement vers la surréalité se fait dans le poème par la liquéfaction de cette créature („brațele lungi care intră prin pian și ies prin podea, prin pod/prin toate grădinile lumii" [les longs bras qui pénètrent le piano et traversent le plancher, le grenier/tous les jardins du monde]), par sa multiplication angoissante („femeile care-mi beau creierii și-mi culeg bucățele de țeastă ca bucățele de pâine" [les femmes qui avalent mon cerveau et qui ramassent des débris de mon crâne comme si elle ramassaient des miettes]) aussi bien que par l'invasion du sujet, dont celle-ci prend littéralement la place dans la carcasse de son propre corps. Les nombreuses références à la mastication, à l'ingurgitation, à la morsure, au déchirement, à la bouche, aux dents etc. ne sont pas fortuites dans l'économie imaginaire du poème. Par ailleurs, un mélodrame ironique imprégné d'accents réalistes joint le sexe et la mort dans une « narration » poétique qui imite le scénario psychologique d'un cauchemar érotique. De nombreux personnages, merveilleusement harmonisés sur la scène « narrative », leurs dialogues et la dynamique des histoires dans la confession du conteur illustrent tous une certaine dimension théâtralisante de cette construction poétique. Les séquences dans lesquelles la thèse du poème fait irruption d'une manière si prégnante servent d'appui au jeu des accents mélodramatiques et du drame authentique : „ce importanță mai putea avea moartea mea/ o dată ce sexul tău era intact și cald și bun așa cum îl lăsasem" – *O serie de întâmplări cu urmări din ce în ce mai tragice*. La surréalité ancrée dans un réel transfiguré (le final du poème *Sfânta împărtășanie* y est à mentionner aussi) devient ainsi la substance d'une poésie qui ne s'intéresse pas seulement aux glissements entre les deux registres, mais aussi à la fable que le texte propose. Celle-ci est toujours construite selon des principes de cohérence assez transparents, ce qui transforme Gherasim Luca dans un « inventeur de la lumière », voire dans son « conteur » charismatique.

Sur un autre palier de l'imaginaire, l'inspiration du réel, la représentation du transfert du réel dans le texte, en fait, constitue l'une des casuistiques fondamentales de la poésie avant-gardiste, ce qui nous fait aboutir à une rhétorique de l'immédiateté et du quotidien, aussi bien qu'à une fascination du vulgaire que le texte communique et infère très souvent. La nuance essentielle d'une telle perspective est, de nouveau, *l'ironie*, explicite ou sous-jacente. Plus précisément encore – il s'agit d'une ironie qui vise l'histoire même, la situation décrite, le sujet même et son objet, le thème érotique (rendu ainsi trivial, descendu de son piédestal traditionnel, métaphysique et métaphorique) et la littérature même, réduite au statut de sténogramme, dépourvue de sa capacité à créer de la fiction. Par conséquent, l'avant-garde préconise plus qu'une poésie privée de son lyrisme, elle propose aussi une poésie séparée de la fiction ou, au mieux, un dévoilement de la dimension poétique au sein ou même à la surface du quotidien. Pour le sujet avant-gardiste le fait de « tomber

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)

amoureux » est donc un « caprice » plutôt ridicule tandis que ce qui compte réellement (dans une projection anticipative de l'existentialisme) n'est que la *sexualité*, par rapport à laquelle le ballet social de la *courtoisie* devient un stéréotype factice, refusé en tant que tel : „De-ai fost croitoreasă ori n-ai fost numi pasă/Dragoste provincială în curent cu mişcarea literară/Sufletul tău e curat şi e bine informat – asta-i/ Partea principală pentru cântarea sentimentală//lubire despărțită în vizite cu discuțiuni și conversații/ Așteptai să formulez cu dicțiune declarație/Să găsesc moment prielnic pentru comparații potrivite/ Versificate după regula veche şi aşezate ca florile în grădină//Te-ai înşelat, te-ai înşelat, înțeles neîntâmplat" (Tristan Tzara, [*De-ai fost croitoreasă*]). « L'érotisme, en un sens, est risible », affirmait Georges Bataille, beaucoup plus tard, en 1957, en reliant indissolublement l'érotique et l'ironie[11]. Dans une approche rétrospective, le jugement se plie parfaitement sur le goût avant-gardiste de l'iconoclastie. D'autres fois une image morbide est projetée avec sarcasme dans le monde du poème – une fiction de la mort de l'objet attendue par le sujet, qui, détaché de toute implication sentimentale ou ontologique, ne fait qu'attendre « un événement » : „Zid dărăpănat/Eu m-am întrebat/Astă-zi că de ce/Nu s-a spânzurat//Lia, blonda Lie/Noaptea de-o frânghie…/S-ar fi legănat/Ca o pară coaptă (…) S-ar fi adunat/Lumea să o vadă" (*Glas*).

De telles tentations de l'imaginaire sont représentatives de la poésie avant-gardiste roumaine. Dans le cadre du modèle littéraire et culturel qu'elles illustrent, ces tentations apparaissent comme les manifestations explicites de certaines mutations espérées et nécessaires, d'une rupture avec la convention ressentie avec acuité comme une contrainte inféconde, de la sortie d'une impasse afin de frayer de nouvelles voies dans l'évolution de la littérature.

Notes

[1] *Cf*. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Bucureşti, Ed. Minerva, 1990 , pp. 5-10.
[2] *Ibidem*, p. 423.
[3] Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, Bucureşti, Ed. Minerva, 1973, p. 141.
[4] *Cf*. Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, vol. III, București, Ed. Minerva, 1984, pp. 25-27.
[5] *Ibidem*, pp. 31-37.
[6] *Cf*. Ion Pop, *Jocul poeziei*, București, Ed. Cartea Românească, 1985, p. 80.
[7] *Ibidem*, pp. 81-90.
[8] *Cf*. Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, traduction de Ciprian Mihali, Pitești, Ed. Paralela 45, 2002, pp. 45-46.
[9] Les vers figurent dans le volume: *Avangarda literară românească*, anthologie, étude introductive et notes bibliographiques de Marin Mincu, București, Ed. Minerva, 1983 ; Saşa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, Editura pentru Literatură, 1969 ; Gellu Naum, *Focul negru*, București, Ed. Eminescu, 1995 ; Gherasim Luca, *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, préface et notes introductives de Ion Pop, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 2003.
[10] Ion Pop, *Prefață*, dans le volume de Gherasim Luca, *op. cit.*, p. 5.
[11] Voir *Les larmes d'Eros*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 2002, p. 91.

BDD-A2252 © 2007 Gerflint
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 03:00:45 UTC)