

# La théorie sur l'anti-modernité et la réécriture de l'histoire littéraire

OANA SOARE

**Abstract:** *In our paper, we aim to capture the shifts occurred in literary history, following a series of amendments made lately to the concept of modern: namely, the renunciation at its progressive deterministic perspective. More specifically, we intend, first, to present these changes ways of doing literary history, starting from one of Antoine Compagnon's studies, *Cinq paradoxes de la modernité*. Then, from a comparative perspective, we examine Vladimir Streinu's suggestions on a different history of literature, able to capture exactly the dilemmatic territories wherein the later "classic" appears, in the first phase, as "modern" and "revolutionary". At the end of our paper, in order to capture a series of paradoxes that usually escaped traditional literary history, we shall refer to the reception of Mihai Eminescu by Al. Macedonski.*

**Mots-clés:** *moderne, antimoderne, réécrire l'histoire littéraire, théorie de la réception, histoires de la modernité, Antoine Compagnon*

La manière d'écrire la théorie littéraire se trouve-t-elle changée par la théorie sur l'anti-modernité? La réponse semble affirmative: les enjeux, les stratégies et le jeu du moderne s'abritent, entre autres, dans les plis de l'histoire littéraire. Nous nous proposons d'analyser ci-dessous deux propositions relatives à la ré-articulation de l'histoire littéraire traditionnelle, appartenant à Antoine Compagnon et Vladimir Streinu, et à partir des intuitions du deuxième critique d'illustrer la tension moderne/antimoderne en rapportant Macedonski à Eminescu.

Dans *Les cinq paradoxes de la modernité*, Compagnon examine, en parallèle avec les cinq visages du moderne (et du modernisme), les modalités à travers lesquelles l'histoire littéraire «a trahi», tout en essayant de proposer une autre modalité de concevoir la dernière. Il s'agirait plus exactement, d'une histoire «thérapeutique», par anamnèse, et non pas d'une histoire prospective, c'est-à-dire déformante par la maladie même du moderne. Ainsi, la question complexe de la modernité est analysée à partir de cinq points de rupture et de crise: le premier moment, de début, ambigu, représenté par Baudelaire et Nietzsche, suivi (et trahi) par l'avant-garde, le surréalisme, le pop art, mais ensuite récupéré par le postmodernisme. Rien de plus moderne que de privilégier, dans l'histoire de la «tradition moderne», les moments de rupture; rien de moins moderne que de les inscrire dans une série pas du tout progressive, en les présentant comme «une trahison moderne». Antoine Compagnon n'aime passionnément que le premier âge de la modernité, ambivalent et contradictoire, représenté par Baudelaire, tandis qu'il

méprise les autres (surtout l'avant-garde) justement parce qu'ils auraient trahi le moderne à cause de leurs démons théoriques, historicistes et progressistes. Le premier âge véritable, paradoxal et dubitatif du moderne serait représenté par Baudelaire, Nietzsche et aussi Manet, des figures constitutives, du point de vue paradigmatique presque antimodernes, c'est-à-dire des modernes qui se rapportent avec angoisse au problème même de la modernité, d'où leur scission intérieure. Dans ce retour à Baudelaire – énoncé explicitement dans le dernier chapitre de l'ouvrage «Retour à Baudelaire» – se trouve aussi l'enjeu de l'essai – l'un «thérapeutique» par anamnèse: en sondant le mode dans lequel, selon Baudelaire et Nietzsche, la «tradition moderne» devient, en particulier à cause des avant-gardes et du surréalisme, une «trahison moderne», à qui s'ajoute, en tant que méthodologie, le refus de rejoindre la filière des histoires orthodoxes de la modernité, téléologique et déterministe. Donc, *Les cinq paradoxes de la modernité* est aussi une histoire, atypique quand même, „contradictoire”, „une histoire paradoxale de la tradition moderne, conçue comme un récit à trous, une chronique intermittente” (p. 11). C'est une histoire en syncope de „la trahison moderne”, poursuivant son visage „caché”, „inaperçu” (p. 11), où les „reliques” sont logés, à côté de ceux déjà mentionnés, et aussi l'inimitable Cézanne rejeté par Breton, par exemple. Cet aspect est omis par les histoires orthodoxes de la modernité, historicistes et progressistes, attentives à la grille du déterminisme esthétique, tel que, par exemple, celui de Hugo Friedrich, cité par Compagnon, où la chaîne de la poésie moderne s'affirme d'une manière ascendante et impeccable à l'aide de Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé. Or, une véritable histoire du moderne, paradoxal et ambivalent, fondamentalement antimoderne comme attitude par rapport à la modernité sociale, signifierait la réécriture de l'histoire littéraire, séduite, elle-même, par les moyens modernes. Les avant-gardes et le surréalisme, en ignorant l'esthétique des *Fleurs du Mal* et les poèmes en prose, ainsi que les écrits intimes de Baudelaire, ont trahi la vraie modernité, ont introduit la notion d'histoire et implicitement de vecteur téléologique, ont réinstallé la pression et la terreur de la théorie: « le récit orthodoxe, faisant de la nouveauté à la fois une origine et une conséquence, [...] paraît contredire absolument Baudelaire, car il réconcilie la modernité et l'histoire, fait même de la modernité le moteur de l'histoire. La modernité baudelairienne refusait l'histoire pour dialoguer avec l'éternité, et la modernité apprivoisée par le récit orthodoxe n'est autre que la maladie de l'histoire que Nietzsche appela décadence » (Compagnon, 1990, p. 62). Contrairement à cette histoire moderne, généalogique et téléologique, qui « n'aime pas les paradoxes qui échappent à son intrigue » et qui « les résout, ou les dissout en développements critiques », le critique en imagine une autre, suivant les observations de Walter Benjamin dans « Thèses sur la philosophie de l'histoire »: au lieu d'une histoire standard, attentive au progrès et aux vainqueurs, une histoire renversée, « à reculons », marquant les lacunes, les ambiguïtés, les hésitations des perdants, une histoire de « reliques »: « il [Walter Benjamin] appelait de ses vœux une histoire à rebrousse-poil, s'opposant à l'histoire canonique fondée sur l'idée du progrès, c'est-à-dire, par une confusion habituelle, sur la succession des vainqueurs dont il s'agit d'expliquer la nécessité. Avec Benjamin, il faut se demander si la vraie histoire de la modernité n'est pas plutôt celle des reliques de l'évolution, des vaincus, de ce qui n'a (encore) rien

donné, des origines suspendues, des ratés du progrès » (Compagnon, 1990, p. 63). Une telle histoire « à rebrousse-poil », histoire des modernes authentiques, de ceux qui sont « en liberté » et non pas « apprivoisés » est bien *Les antimodernes*, une histoire des « reliques », de ceux qui sont vaincus pour le moment par la marche de l'histoire, par l'esprit et les mentalités dominantes de l'époque, mais vainqueurs à long terme, par leur vision et la revanche de la littérature et du style.

Dans l'espace roumain, comment Vladimir Streinu aurait-il conçu une étude sur les antimodernes roumains ? La question est pertinente, si on se rapporte à deux de ses articles, *Le concept de la tradition littéraire* et *L'idée de tradition* ; sans utiliser quand même le mot « antimoderne », le critique se penche précisément sur les secteurs de la littérature roumaine où triomphe la modernité atypique, avec une marge infime, celle qui se confond en fait avec la « tradition ». L'hypothèse du critique est qu'il s'agirait à la fois « d'une fausse idée de notre tradition littéraire » (Streinu, 1968, p. 397) et aussi du concept de tradition en général. Il ne faudrait pas la juger selon la grille d'innovation que le modernisme absolutise et aussi ne pas la confondre avec les marottes rétrogrades du traditionalisme standard ; plus exactement, la vraie tradition serait le jumelage des deux ou, plus exactement, le point où les deux glissent l'un sur l'autre : « Ce que nous appelons aujourd'hui tradition est en effet un esprit novateur absorbé par la somme spécifique de notre littérature » (Streinu, 1968, p. 382). La compréhension fidèle de cette « tradition dynamique » implique un regard attentif porté sur deux temps contrastants et l'analyse complète et subtile du moment et du contexte dans lequel l'un coule dans l'autre. Autrement dit, l'intérêt de Streinu serait « l'analyse du processus de naissance de la tradition, où les traditionalistes apparaissent comme des révolutionnaires et les novateurs comme des futurs traditionalistes » (*idem.*). « La tradition » signifie exactement le territoire presque ineffable où « la tradition de la tradition » se confond avec la « tradition du renouvellement ». Les exemples concrets seraient le groupe autour de *Dacia literară* et le cénacle *Junimea*, le dernier noyau de force de l'antimodernité roumaine, le critique présentant ainsi leur action « révolutionnaire » et « innovatrice » : « La nouveauté des créations ayant un contenu national, face à la masse hétéroclite des traductions, a été le facteur décisif du programme littéraire de *Dacia literară*, ainsi que la nouveauté des valeurs esthétiques, face à la vague envahissante de la littérature occasionnelle, devait être la principale préoccupation des *Convorbiri literare* » (Streinu, 1968, p. 282). L'écrivain étalon, auquel Streinu, en écrivant *Les Antimodernes*, aurait accordé un chapitre substantiel aurait été Mihai Eminescu, placé dans un rapport surprenant avec Macedonski : « Ainsi, Eminescu, aperçu à travers les échos qu'il a déclenchés à l'époque, était un révolutionnaire du langage, du style, des idées et de la vision, à l'encontre, au nom de la tradition, de Macedonski lui-même ; toutefois, plus tard, les interprétations le présenteront comme un conservateur de vieille souche et devient la partie la plus glorieuse de notre tradition littéraire » (Streinu, 1968, p. 398-399). Il est probable que Streinu aurait été plus intéressé à montrer non pas l'antimodernité des modernes mais leur modernité elle-même, laquelle, afin de la souligner aurait été opposée à ce que, à l'époque, passait pour de la modernité, étant en effet une mode susceptible d'obsolescence. D'autre part, Streinu aurait analysé sous un angle spécial ce

qu'il considérait comme une fausse modernité, représentée ici par Macedonski, en soulignant ses aspects conservateurs. À cet égard, les sous-chapitres consacrés au *Literatorul* et à Alexandru Macedonski dans *L'histoire* de 1944 sont éloquentes, Streinu s'intéressant à l'analyse de la « politique de la tradition et de l'esprit d'innovation » (Cioculescu, Vianu, Streinu, 1971, p. 300), toutes les deux dans une proportion réelle. Et si, à l'égard de « l'innovation » proposée par Macedonski les choses sont généralement connues, c'est le mérite de Streinu d'avoir analysé, parmi les premiers, les relations contradictoires, manifestes ou camouflées, de Macedonski avec la tradition. Les relations camouflées deviennent éloquentes pour ce que Streinu appelle « le schisme » de Macedonski, c'est-à-dire son rapport polémique envers le groupe de *Junimea*, d'une part et, d'autre part, la continuation de certaines idées de *Junimea*: « Le schisme littéraire de Macedonski est évident; on l'appelle schisme, parce que l'attitude anti-Junimea du poète semble, sur le plan esthétique, de plus en plus incompréhensible, au fur et à mesure qu'il va préciser son idéal dans l'art, apparenté davantage à Junimea que celui de Hasdeu et Aron Densusianu ou celui des futurs socialistes de *Contemporanul* » (*idem*, p. 301).

Macedonski, continuateur *malgré lui* de la tradition de *Junimea* – voilà une façon inattendue de mettre sous loupe le profil de l'écrivain. Selon Streinu, ce qui appartenait à Junimea c'étaient les opinions de Macedonski sur l'idée et la forme de la poésie, sa lutte contre les diminutifs et son besoin de s'ériger comme une autre direction, de sens contraire, à celle de Iași (Est-ce que Junimea n'avait pas agi autrement par rapport au mouvement de 1848?) (*ibidem*). Les idées de Junimea dénoncées comme contraires concerneraient l'imposition de la latinité (francophilie) de la langue et de la poésie roumaine, l'identité nationale (Junimea était cosmopolite) et le support de la religion (là où le groupe de Iasi était athée) (*idem*, p. 302). Toujours dans un esprit polémique dirigé contre *Junimea*, Macedonski revient – cette fois de façon manifeste – à une tradition plus ancienne que celle de *Convorbiri literare*, à savoir le mouvement de 1848, le proposant comme point de liaison avec la poésie romantique, même s'il était „un poète sans une formation historiciste” et bien qu'il le fit dans « une publication dont la mission principale [ ... ] était de promouvoir l'esprit littéraire novateur »: « Dans le même mouvement de réaction contre les sévérités de *Junimea*, il réunit autour de lui tout ce qui est en rapport avec la période précédente et surtout avec ce lyrisme d'origine française, que Maiorescu n'avait pas apprécié d'une manière anthologique et à juste titre, mais aussi ignoré à tort dans ses grandes aspirations » (*idem*, p. 303). En outre, le moderne, l'innovateur Macedonski nous apparaît aussi comme un « traditionaliste » atypique (le moderne à *outrance* s'appuie sur un rapport parricide avec le passé), tandis que les « traditionalistes » ou les « conservateurs » de *Junimea* s'imposent par un geste éminemment moderne: bien qu'ils continuent la ligne de Kogalniceanu Negruzzi, Russo, Alecsandri, ils comptent sur leur primauté absolue, nous rappelle Streinu (*idem*, p. 300); de même, ils interdisent la ligne de la poésie révolutionnaire et romantique d'origine française pour se diriger vers le lyrisme allemand. Ainsi, à travers ce savant jeu sur les perspectives de l'histoire littéraire, on voit comment les modernes deviennent traditionalistes et vice versa.

Ensuite, qu'en aurait-il été du chapitre sur Eminescu dans une possible *Histoire* projetée par Streinu ? A cette question, la réponse reste partielle – sur Eminescu, nous avons en particulier le chapitre dans *Nos classiques*, moins généreux, peut-être, que le chapitre sur «l'Esthétisme» (variante du modernisme roumain) de l'*Histoire* écrite en collaboration avec Vianu et Cioculescu. Ce qui nous intéresse en particulier est le deuxième sous-chapitre, intitulé «Eminescu, poète difficile» dans lequel Streinu vise, entre autres, une lecture incitante du poète à travers la grille de ses contemporains, les écrivains attardés de 1848, en trouvant, ainsi, «l'hermétisme des phrases lyriques fondamentales» (STREINU, 1968, p. 124). En d'autres termes, le critique montre comment Eminescu se situe, d'une manière révolutionnaire, par rapport à la tradition de son époque, la bouleversant complètement, la détruisant ou la transfigurant. Un geste éminemment moderne. En outre, à son avis, Eminescu resterait un « poète difficile » aussi dans l'entre-deux-guerres. Rappelez-vous la phrase essentielle pour la manière dont la critique considère « la tradition » ou « le classicisme » poétique: „la poésie, comme expression inhabituelle, est un langage herméneutique dans son principe même, « la profondeur » des classiques n'étant qu'un hermétisme consacré » (*idem*, p. 126).

On arrive ainsi à la troisième partie de notre communication, à savoir l'analyse du rapport entre Macedonski et Eminescu. Dans sa micro-monographie, Mihai Zamfir révélait que les réactions du patron de *Literatorul* étaient tellement faussées par un « complexe Salieri » que l'an 1890 pourrait servir de borne à la «transfiguration» du théoricien du symbolisme roumain. En fait, au-delà des complexes et des données tempéramentales, Macedonski a, dès le début, une situation défavorable (et, en même temps, privilégiée): il peut être considéré comme le prototype roumain de l'écrivain au tournant de deux siècles: le XIX<sup>e</sup> siècle sur le point de le dévorer par l'envoi d'un ensemble de croyances esthétiques, et le XX<sup>e</sup> siècle lui imposant l'impérative de la synchronisation et l'imminence du changement de la grille des rapports. Comme l'a observé Adrian Marino, les idéaux de Macedonski (sociaux, politiques, et jusqu'à un point, esthétiques aussi) étaient ceux du siècle des révolutions, tandis que ses aspirations (notamment, le dessin d'un autre idéal esthétique, à rebours du Romantisme) le rejettent dans le XX<sup>e</sup> siècle. Ses «données» sont autant que possible mélangées: Macedonski (l'adepte des révolutions et le défenseur des modes littéraires) est, de façon surprenante, un nostalgique de la tradition; promoteur du symbolisme, constatant les ravages provoqués justement par la confiance dans le progressisme esthétique des vers de ces disciples, il ne jure que sur l'art classique et recommande de marcher en avant, mais les yeux tournés vers le passé. Ce véritable «schisme» de Macedonski est révélateur de la manière dont il se rapporte à Eminescu, ses objections sont celles d'un « traditionaliste » trahi et d'un avant-gardiste déçu. En fait, la «lecture» d'Eminescu est viciée et déformée par la grille même du moderne avec lequel Macedonski travaille. Et si, comme nous prévient Compagnon, les véritables modernes (sur le plan esthétique) sont les anti-modernes dans leurs rapports avec les idées modernes, et ceux qui sont confiants dans la modernité sociale et idéologique peuvent s'avérer parfois, avec certaines intermittences et contradictions violentes (le cas de Macedonski), des traditionalistes ? Seulement traditionalistes? On va voir.

En principe, on reproche à Eminescu deux choses: la germanophilie (et, implicitement, l'antinationalisme) et le manque de précision stylistique. Sous le dôme de « la germanophilie » se cachent d'autres reproches (fréquents, en fait, à l'époque, et qu'il partage avec Maiorescu): « le nihilisme littéraire » (la rupture avec la tradition), le « pessimisme » et « le schopenhauerianisme ». Puis, la frustration du consommateur et du promoteur des modes littéraires se manifeste en contestant la vague d'épigonisme littéraire, dangereux aussi parce qu'il marque une option de style désuet, et aussi parce qu'il soulève également la « folie » du poète au rang de vertu esthétique. Selon Macedonski, par l'intermédiaire d'Eminescu et de *Junimea* prendrait contour ainsi « un courant non-national et barbare », visant (et à des fins politiques!) « la prostitution envers le germanisme de la langue et de la littérature roumaine ». D'où provient la confusion de l'esthétique avec le national et surtout quelles sont ses sources? Trahit-elle quelque chose des complexes de Macedonski? Notons, pour l'instant, que le poète le plus jeune, Eminescu et *Junimea* seraient animés par une double tendance iconoclaste – ils se détacheraient, d'une part, de la poésie d'origine latine, considérée comme la vraie matrice de la poésie roumaine, et d'autre part, de la lyrique de 1848. Autrement dit, et Streinu le remarque aussi, *Junimea* (deux fois) moderne, se voit contesté, au nom de la tradition, par Macedonski. Dans son plaidoyer pour la poésie latine, « lumineuse, pleine de flammes au lieu de rayons, sans énigmes à déchiffrer, sans le linceul du mysticisme, énergique et franque, toujours allant droit au but » (Macedonski, 2007, III, p. 251), le moderne Macedonski, le théoricien du symbolisme et du vers libre, embrasse des options qui sont contraires à la poésie moderne. En fait, il semble plaider en faveur d'une poésie vitaliste, optimiste, claire, poursuivant un idéal romantique mineur (une poésie qu'il avait cultivé, en fait, lui même, à son début).

Il s'agirait, alors, d'une destruction du pont de liaison avec la tradition (latine, française surtout) de la poésie nationale. À cet égard, le programme de Macedonski, un œil rivé sur « le temps nouveau » et l'autre sur le passé, semble celui d'un antimoderne: « [...] le *Literatorul* se rapprochait pas à pas de la formule de Héliade, rétablissait le lien brisé entre présent et passé, était le trait d'union entre le temps nouveau et le classicisme, revenait peu à peu vers la généralité de ses principes orthographiques et, en tenant compte de tout ce que le peuple n'avait pas pu faire pour ressembler à Héliade, essayait d'inaugurer une nouvelle ère » (*idem*, p. 183). Grâce à ce programme, Macedonski aurait pu ressembler juste à un traditionaliste s'il n'avait pas laissé la place à l'innovation – donc, il ajoute: « une littérature doit innover si elle veut vivre et être forte » (*idem*, p. 183).

En tout cas, s'il doit choisir quelque chose de la création d'Eminescu (placé, avec « une prudence » éloquente, après Matilda Cugler, Veronica Micle et autres scribes de *Junimea*) Macedonski opte pour *Les épigones*. Pas étonnant: il voit ici son idéal traditionaliste confirmé, par la recouverte de « la belle époque d'Eliade et Bolintineanu », presque détruite par l'invasion de la littérature récente<sup>1</sup>. Aussi bien pour Eminescu et Maiorescu que pour Macedonski dans son article de bilan *Le mouvement littéraire ces dix derniers ans (1868-1878)*, la littérature contemporaine serait marquée par le politicianisme et l'utilitarisme démocratique, qui servent à « former les gens » (p. 148).



D'où vient l'importance accordée à cette génération des débuts, celle de 1848, par rapport à laquelle la production poétique plus récente, y compris l'œuvre d'Eminescu est sous-évaluée? Elle est le fruit de cette foi dans un idéal (la Révolution), qu'embrasse Macedonski aussi, parce qu'elle est, selon lui, « la grande œuvre » et « le mouvement régénérateur »; donc, il ne se situe pas à côté de la « tradition » en général, ses antennes de moderne et d'individu du XIX<sup>e</sup> siècle le poussent vers une certaine tradition, notamment vers une « tradition du moderne » sur le plan roumain. Sinon, pourquoi n'aurait pas été « tradition » aussi les écrits anciens, où Eminescu puisait ses mots archaïques, et que Macedonski considérait impropres pour la poésie? Donc, l'option de Macedonski pour la tradition n'est pas celle d'un antimoderne ou au moins d'un traditionaliste contrarié (ainsi le jugeait Streinu), mais celle d'un moderne, qui compte sur la Révolution, qu'il va ensuite s'efforcer de lui trouver un équivalent dans le paysage littéraire. La surenchère du code de l'époque de 1848, l'adhésion spirituelle au mouvement « régénérateur » agit comme une grille déformante, élargissant les frontières de la stricte réalité pour plonger dans *Un âge d'or*, peuplé de tous ceux considérés aujourd'hui des écrivains mineurs: « Ensuite, sont nés comme dans les contes de fées: Catina, la trompette rebelle de l'année 1848, Sihleanu, poète câlin et doux, Depărățeanu, philosophe haut et touchant, Nicoleanu, amer, sarcastique et attachant, Grigore Granda, immortel par son amitié épique dans *Les émirs* et son byronisme de *Fulga* [ ... ] » (p. 120). Dans un autre article, *L'évolution de la langue roumaine*, le phénomène Héliade serait « une déification », le poète est « inspiré comme un Dieu, vertueux et courageux comme un héros légendaire, gentil et patient comme un apôtre » (p.174). Le mérite de tous est d'avoir soutenu « le roumanisme », d'être ainsi des écrivains « nationaux ».

«Langue, Nationalité, Religion» était également la devise de *Literatorul*. Ainsi comme remarquait avec justesse l'exégète principal de Macedonski, Adrian Marino, l'idéal esthétique de Macedonski est, en bonne partie aussi, lié au mouvement de 1848. Et même si nous ne lisons pas une phrase comme celle-ci – « Seuls les pays avec des littératures fortes ne périssent pas, ils sont les grands pays » – dans une clé idéologique, le mélange parfois du national dans le littéraire (dans l'esthétique, en général) est affirmé sans ambiguïté: «La littérature est le renforcement de la nationalité d'un pays. Soutenez la littérature, si vous aimez votre nationalité» (p. 12). De sorte que, au début de la troisième année de l'apparition du *Literatorul*, le poète adresse un appel patriotique à ses lecteurs, « confondus » avec « les Roumains de cœur, qui n'ont pas oublié qu'ils doivent être les soldats de la culture intellectuelle et cela signifie de devenir les véritables défenseurs de la patrie » (p. 12). «La République» des lettres, le rêve de Macedonski, s'habille du manteau de la « nationalité » que la république moderne avait mis en 1848. Voilà d'où venait aussi l'accusation de «germanisation» de la littérature roumaine, adressée à Eminescu. Macedonski rêve même de deux partis, avec un programme comme celui-ci: « La bataille pour la lumière. Lumière par la lutte. Contrôle du style. Liberté des idées » (p. 13). L'un serait où les écrivains vont se regrouper (« ils doivent se mélanger à la politique et former un parti » parce que « la Roumanie n'est pas tenu de rester pour toujours la propriété ou la satrapie des politiciens analphabètes »), l'autre

serait « Le parti de la lecture des écrits nationaux » (p. 12). Tout mis sous le signe du progrès: « Je pense qu'ils doivent se concentrer tous sur ce mot *progrès* » (p. 151).

La seconde erreur d'Eminescu serait d'ordre stylistique. Dans un article de 1890 intitulé *En guise de préface* Macedonski déplore l'utilisation des provincialismes et des archaïsmes (« mots oubliés dans des écrits anciens, dans des livres des boyards » (p. 177), car cela signifierait une direction rétrograde. En outre, ces mots étaient déformés. En fait, à travers ces objections, le patron de *Literatorul* plaide pour deux choses: pour l'étymologisme au détriment du phonétisme et pour le vocabulaire d'origine latine, en accord avec la naissance du XIX<sup>e</sup> siècle. Son option signifie à la fois un retour aux principes linguistiques de Heliade Radulescu et aussi une modernisation du vocabulaire en ligne avec l'esprit de l'époque. La langue de la modernité sociale doit se confondre avec la langue de la modernité esthétique, tout comme le parti de la « littérature » doit être le bastion de la nationalité<sup>2</sup>. Mais, surprise! – selon lui, « le phonétisme » de *Junimea* serait démocratique et non pas aristocratique, de même qu'il le suggère, « phonétisme n'est que démocratisation, jusqu'aux derniers bords de la littérature, c'est-à-dire une décapitation de l'aristocratie aisée d'une nation. Mais il y a des gens qui prétendent que la littérature doit être accessible à tous » (p. 181). Eminescu et Maiorescu, les promoteurs de « l'égalitarisme » et de la « démocratisation » de la littérature! L'accusation semble adressée par un antimoderne acharné envers de vrais modernes! Quoi qu'il en soit, Macedonski élève au rang de marotte le plaidoyer pour le style aristocratique de la poésie, et aussi pour un art anti-démocratique. Par exemple, le symbolisme serait « l'outrage suprême que l'aristocratie intellectuelle jette aux plébéiens ignorants » (*Symbolisme, Carmen, 1902*). Le plaidoyer pour la poésie « lumineuse » semble traîner. En fait, maintenant, Macedonski change non seulement d'opinion, mais de références aussi. Cet élitisme esthétique trahit, peut-être, la fréquentation des poètes qui marquent une véritable révolution esthétique, principalement celle de Baudelaire (qui est considéré, et cela ne manque pas d'intérêt, non pas à titre individuel, mais « en groupe », tous compagnons confondus, prédécesseurs ou épigones). L'analyse du rapport de Macedonski avec Baudelaire, extrêmement significatif pour les complexes et fissures de son profil moderne atypique, ouvre pourtant un autre débat<sup>3</sup>. Pour l'heure, nous voulons seulement voir comment le poète se tourne vers un autre idéal esthétique, moderne (Macedonski l'appelle « symboliste »), pour lui permettre la séparation, iconoclaste, d'Eminescu. Ainsi, à partir d'un certain moment, Macedonski cherche une formule lyrique en consonnance avec « notre temps ». Dans cette recherche, Macedonski se sépare, à un certain moment, de l'idéal poétique classique et romantique – Racine, Corneille, Molière, Voltaire ou Hugo sont considérés « plus psychologues que poètes, penseurs profonds, rhéteurs dirigeants, versificateurs forts, mais poètes seulement à l'occasion ». L'idéal esthétique de Macedonski est encore plus puriste que celui de Maiorescu, dont il se rapproche par la contestation du reflet dans la poésie et l'éloge de « l'imagination »; pour Macedonski aussi l'art ne devrait pas avoir des idéaux extrinsèques: « La poésie n'est pas ce que la communauté croit, car elle n'est ni une déclaration d'amour, ni un épisode d'une vie mise en vers, plus ou moins réussis, ni manigance patriotarde avec Tisza, Dniester et avec Trajan, ni déception sociale, empruntée d'ailleurs,



ni thèse philosophique ou scientifique, ni nomenclature botanique ou minéralogique non plus qu'une nouvelle ou un article de journal » (*ibidem*, p. 87). Ce type de poésie, dont Macedonski se sépare, serait « démocratique » : « la prose rimée aura le mérite d'être plus facilement *mémorisée*. Les foules ne pourrons pas être qu'heureuses et reconnaissantes quand un autre se donne la peine de *penser pour eux* – et c'est ainsi qu'ils deviennent de grands poètes ceux qui ne le sont pas » (p. 86). Ainsi, des écrivains comme Théophile Gautier, Baudelaire, Leconte de Lisle ne sont pas appréciés par le grand public – et cela pour leur propre bénéfice, pense Macedonski.

Enfin, Macedonski est nargué aussi par « la mode » Eminescu, l'épigonisme qui avait inondé le paysage littéraire après la mort du poète. On peut supposer les causes : il s'agit, en premier lieu, d'une autre sorte de lyrisme que le poète détectait et ensuite du fait que lui-même voulait créer une autre école. En outre, dans l'esprit iconoclaste, les premiers modernes roumains (Macedonski, et aussi Ovid Densusianu) vont définir leur programme aussi en prenant leurs distances par rapport à Eminescu. On doit à Macedonski aussi une version assez fidèle de la naissance de la légende du poète prématurément disparu : « Au début, la campagne n'exprimait que la compassion [de la foule] pour le malheur qui avait frappé cet écrivain. Graduellement, la compassion devient admiration. À son tour, l'admiration a pris les proportions de l'adoration. Aujourd'hui, on nous dit que *Eminescu était beau comme un jeune saint descendu de la corniche dorée d'une icône*. Ceux qui l'ont connu savent la vérité. Il y a des fétichistes qui le classifient au-dessus de Shakespeare. À côté du géant, Alecsandri a été transformé en grenouille. Qu'est-ce qui va arriver de moi ? » (*idem*, p. 491).

En conclusion, la contestation d'Eminescu par Macedonski laisse percer trois poncifs du moderne : le culte de la révolution sociale comme stimulateur esthétique, le rapport de type iconoclaste des antécédents illustres, et non en dernier lieu, l'équivalence de la modernité à une simple mode esthétique.

Dans la lutte avec « la légende », la grande chance de Macedonski a été son programme esthétique visionnaire, résultat, peut-être, de la conversion de son modernisme social en un modernisme esthétique. La révolution n'est plus recherchée dans l'époque ou dans la littérature de Héliade, mais surtout dans le futur paysage de la littérature. Macedonski est l'un des rares cas de la littérature roumaine où le vrai modernisme, esthétique, cohabite avec le social. En fait, si l'ensemble de notre *modernité* poétique (Arghezi, Blaga, Barbu, N. Stănescu) remonte à Eminescu, le *modernisme* roumain commence, peut-être, avec Macedonski, ce *Janus bifrons* à cheval sur deux siècles.

#### NOTES

<sup>1</sup> Par exemple, le poète remarquait, avec un regret vif, que « [...] le développement de la jeune génération dans les derniers dix ans [...] est loin d'être comparé au grand mouvement engendré par Héliade, Alecsandri ».

<sup>2</sup> En fait, Macedonski semble être notre seul poète moderne authentique qui fait cette confusion stylistique, peut être aussi à cause de la charge doctrinaire, révolutionnaire et moderne, de son programme esthétique. Parce que, autrement, à partir d'Eminescu et continuant d'une manière fulminante avec Arghezi, avec Blaga, et aussi avec Ion Barbu (celui de la phase balcanique, surtout), la langue de la modernité esthétique

a été, d'habitude, la langue «ancienne», non-contaminée par l'influence francophone d'après 1848. Cela a été conscientisé, indirectement, par l'antimoderne Fundoianu qui, dans sa célèbre préface du volumue *Priveliști* [Peysages] faisait des remarques subtiles à cet egard.

- <sup>3</sup> Voir, dans ce sens, aussi nos observations dans l'étude *Modernitate și reacții antimoderne în cultura română* [Modernité et réactions antimodernes dans la culture roumaine], Edition du Musée National de la Littérature Roumaine, 2013, notamment p.125-129.

### BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Cioculescu, Serban, Streinu, Vladimir, Vianu, Tudor, *Istoria literaturii române moderne* [Histoire de la littérature roumaine moderne], Ed. La Maison des Ecoles, Bucarest 1994; éd. II, Minerva, 1971.
- Compagnon, Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Macedonski, Al., *Opere* [Œuvres], Vol III, *Publicistica* [Journalism], *Literatorul* (1880-1919), édition compilée par Mircea Colosenco, introduction par Eugen Simion, Bucarest, Fondation Nationale pour la Science et l'Art, 2007.
- Streinu, Vladimir *Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri* [Pages de critique littéraire. Marginalia, essais], Bucarest, Edition pour la Littérature, v. I-III, 1968
- Zamfir, Mihail, *Introducere în opera lui Alexandru Macedonski* [Introduction à l'œuvre d'Alexandru Macedonski], Bucarest, Minerva, 1972.

**Institut de Théorie et Recherche Littéraire «G. Călinescu», Bucarest**