

## B. Fundoianu et la critique littéraire roumaine

ION POP

Pour comprendre la manière dont la critique roumaine a accueilli l'œuvre de Benjamin Fondane du temps où il signait encore *B. Fundoianu*, il est nécessaire de rappeler, même fugitivement, quelques données particulières. Tout d'abord, – le fait que, avant de quitter la Roumanie pour la France (en 1923), il avait été une présence très active et précoce, dans un premier temps, surtout dans des revues de sa province natale, la Moldavie, avec des traductions de poésie allemande et française et des poèmes originaux rappelant le symbolisme dominant à l'époque : que, à l'âge de 18-19 ans il avait commencé à écrire les poésies qui devaient composer son recueil de *Privelisti (Paysages)* de 1930, qui, dans l'ambiance littéraire du moment, pouvaient paraître marquer plutôt un retour vers les thèmes et la sensibilité « traditionaliste » – vu l'intérêt pour des réalités locales (son espace poétique envoyait directement à une topographie identifiable sur la carte de la Roumanie : Herța – la région rurale de la Bucovine où son grand-père avait administré un domaine –, Vatra Dornei, Sinaia et la vallée de Prahova et, au-delà des noms précis, l'univers imaginaire concentré symboliquement autour du bourg provincial moldave, habité aussi par une importante population juive, avec une atmosphère spécifique, mais très proche du village : un espace, donc, de retour aux « sources » élémentaires, apparemment éloigné du tumulte de la vie moderne, de l'esthétisme et des artifices du symbolisme plus ou moins « décadent » (Francis Jammes jouait, en ce temps-là d'un prestige considérable ; un monde, on pourrait dire, « bucolique », quasi patriarchal, de l'homme lié à la terre jusqu'à la confusion avec ses rythmes élémentaires. Et puis, s'ils étaient partiellement connus, grâce à leur publication dans la presse littéraire, ces poèmes devaient être imprimés dans un livre avec un retard assez important, sept ans après le départ de leur auteur, et à un moment où le souvenir d'un « accident » qui avaient troublé assez gravement les relations de Fundoianu avec son milieu culturel d'origine n'était pas encore – comme on le verra – tout à fait oublié.

Il s'agit, comme certains le savent, de la parution en 1922 du recueil d'essais critiques *Imagini și cărți din Franța (Images et livres de France)*, qui avait provoqué quelque bruit autour du nom de Fundoianu, nom qui avait eu le temps, par ailleurs, de se faire remarquer par les articles de critique littéraire et théâtrale à l'accent très personnel, publiés, à partir déjà de 1915, dans des journaux importants, tels „Rampa”, et dans une revue comme « *Sburătorul literar* », dirigée, celle-ci, par l'un des plus grands critiques et idéologues du modernisme roumain, Eugen Lovinescu. Plus précisément, ce qui avait suscité ce « bruit » n'étaient pas les essais proprement dits, témoignant d'une excellente

connaissance de la littérature et de la vie intellectuelle française contemporaines, lectures d'une qualité qui situait son auteur au rang des interprètes du phénomène culturel les plus doués et « indépendants » de sa génération, mais la Préface qui accompagnait le livre. Car dans ses pages il contestait, sur un ton hautain et insolent, l'existence d'une littérature roumaine originale, ayant une valeur digne d'intérêt : ce qui plus est, il affirmait purement et simplement que « notre littérature a été un simple parasitisme » et que, sortant enfin « de la catégorie de la mauvaise et volontaire imitation, nous entrons, avec toute notre diligence, dans une autre catégorie. Notre culture – ajoutait-il ironiquement – a évolué, elle s'est dessiné une figure et un état, elle est devenue une colonie – une colonie de la culture française ». Faute d'une tradition valable et solide, démunis de talents remarquables, n'ayant pas « une âme différente et personnelle », il ne nous restait – disait Fundoianu – que de considérer notre littérature comme une « contribution à la littérature française », comme, par exemple, la Suisse romande... « En écrivant le livre, nous avons eu l'impression – continuait-il – que nous publions nos articles en France, dans une revue française et que notre raison était de contribuer avec quelque chose de modeste, mais qui nous appartient. » L'exemple d'un grand poète comme Eminescu, qui n'avait pas beaucoup à faire avec la littérature française, ne décourageait pas ses opinions et pour lui « l'âme » d'un Sadoveanu, écrivain spécifique par excellence, pouvait être ramenée à l'âme slave : Même Arghezi, admiré entre tous pour l'excellence de sa langue poétique, n'était pas à même de contredire ce jugement brutal.

Si nous nous proposons donc de poursuivre la fortune de l'œuvre roumaine de Fundoianu-Fondane en Roumanie, sa réception par les milieux critiques de son pays d'origine, nous sommes obligés de tenir compte de cette situation première, assez complexe. D'un coté, les premiers contacts avec sa poésie avaient été, par la force des choses, incomplets et rendus difficiles par le retard mentionné de la publication du livre : d'un autre, la malheureuse *Préface des Images et livres de France*, avait suffisamment perturbé non seulement l'atmosphère autour de ce livre ; elle promettait aussi de mettre des obstacles à une lecture « sereine » des poèmes de 1930. Et on peut penser que les autres projets de Fundoianu, de faire imprimer un recueil de ses essais sur la littérature roumaine, en complément à son volume consacré à l'espace français (*Images et livres roumains*), et un autre, *Fenêtres sur l'Europe* (celui-ci proposé à une importante maison d'édition de Bucarest en 1938) ont échoué, au moins partiellement, pour la même raison.

De toute façon, le livre qui a vraiment attiré l'attention de la critique sur Fundoianu a été celui de 1922 (le petit « récit biblique », *Tăgăduința lui Petru – Le reniement de Pierre*, qui avait paru en 1918, était passé pratiquement inaperçu pour le moment). Et il est significatif que le directeur de « *Sburătorul literar* », auquel Fundoianu collaborait, ait été le premier à réagir, – lui, le promoteur du nouvel esprit moderne, théoricien, dans le proche avenir, du « synchronisme » nécessaire de la littérature roumaine avec l'Occident européen, en vertu de la « loi de l'imitation » (empruntée, avec des nuances, du Français Gabriel Tarde), mais aussi de la non moins inévitable « différenciation », marquant le degré d'assimilation critique et d'originalité de chaque « race » (nation). La réaction de

Lovinescu a été très ferme. Dans une série d'articles publiés à partir d'octobre 1922 sous le titre *Există o literatură română?* (*Existe-t-il une littérature roumaine?*), il répliquait à Fundoianu en apportant à l'appui, entre autres, des exemples d'écrivains d'une originalité et d'une spécificité frappante et concluant en ces termes : « La littérature roumaine ne se présente donc pas comme une superposition d'individualités, mais comme une somme, comme une totalité organique et harmonieuse de qualités ethniques, virtuelles dans la production folklorique et réalisées dans la littérature cultivée par des artistes d'un talent indubitable. Entre les quatre piliers (Eminescu, Creangă, Coșbuc, Caragiale) de l'expression artistique de l'âme roumaine, s'étend le réseau de toute une littérature représentative. Loin de marcher vers le seuil de l'Europe les mains vides, nous avançons non seulement avec les possibilités d'une âme originale, à la fois comme fond et comme forme, mais aussi avec des affirmations catégoriques, solidaires entre elles, mais différenciées dans la chromatique de la littérature universelle. »<sup>1</sup>

De 1922 date aussi le portrait critique publié ensuite par Lovinescu dans une série de « Figurines » du VII<sup>e</sup> volume des ses *Critice*, consacré exclusivement à l'essayiste Fundoianu. Le critique y appuie sur la recherche, par le jeune auteur, de la « singularisation », en parlant de « sa peur d'être commun et banal » et de son inimitié envers « l'esprit grégaire du siècle » – attitude qu'il apprécie en tant que « facteur de différenciation et, donc, de progrès possible », et même d'un « mépris pour la foule dans l'art » qui ferait de lui, en ce domaine, « un ennemi de la démocratie » : en même temps, il souligne la couleur polémique de ses textes, le trouvant « toujours en position d'attaque » et faisant preuve d'un « fanatisme littéraire ». S'il lui reproche, non sans un grain d'ironie, la croyance excessive dans son propre goût « infaillible » (pareil, dit-il, aux « usuriers ancestraux qui lui (auraient) transmis une balance idéale ») et le fait de « rester dans une seule formule critique », Lovinescu finit par mettre en évidence « une combativité vivace jusqu'à l'impertinence, une curiosité pour les idées générales, une notable capacité d'association, une information assez étendue, même si puisée à des sources de seconde main. »<sup>2</sup> Ce sont des lignes que l'on pourra retrouver dans l'excellent portrait en aqua forte réalisé dans le troisième volume des *Mémoires* de Lovinescu, paru en 1932.

Au cours de la même année et toujours dans la revue « *Sburătorul literar* (n<sup>os</sup> 23 et 24, de février 1922), Lovinescu avait été précédé par Felix Aderca, qui, sous le titre *Erreurs fécondes*, qualifiait Fundoianu d'« impatient et intolérant » et surtout de subjectif, car – écrivait-il – « nous trouvons partout M. Fundoianu, à l'instar de Dieu dans la lecture des panthéistes, dans tous les auteurs qu'il présente » et, « s'il n'a pas pu comprendre la littérature roumaine, il s'est compris lui-même. Son erreur critique peut être une vérité esthétique profonde. » (Ce côté subjectif lui avait été reproché déjà en 1919, par Nicolae Davidescu, poète et critique promoteur des idées symbolistes, qui estimait que Fundoianu forçait « des portes terriblement ouvertes » lorsqu'il prétendait que les idées symbolistes, bien connues depuis longtemps, n'avaient pas été expliquées au public roumain avant son intervention dans un article du journal „Rampa”, de 1919).

Le souvenir de cette Préface sera encore vivant en 1930, au moment où, dans son compte rendu sur *Priveliști*, un critique très attentif aux nuances comme Pompiliu Constantinescu ne manquera pas de noter que le « lecteur intelligent et avide », mais sans une méthode définie, qui était pour lui l'auteur des *Images et livres de France*, « s'est contenté d'affirmer le caractère de « colonie française » de la littérature roumaine, pour s'exiler dans la métropole, d'où on n'a pas encore reçu les fruits de son intégration dans la culture française » et que, en réalité, « dans notre petite république littéraire, M. Fundoianu était peut-être, malgré sa propre théorie, le colonisateur le plus caractéristique. » De son « activité de violentes associations d'impressions et de style, sont restées quelques audacieuses initiations dans la littérature la plus récente » – notait le commentateur, en ajoutant, sur les traces de Lovinescu, que « aujourd'hui il apparaît comme un critique d'intérêt limité entre les frontières d'une sensibilité », et n'oubliant pas de remarquer « son impertinence volubile (non démentie non plus dans la préface intitulée *Quelques mots sauvages*) », qui ouvrait les *Paysages*<sup>3</sup>.

La relecture actuelle des essais de Fundoianu a permis aux critiques roumains, après une trop longue période d'attente, de s'exprimer à l'occasion de la publication en 1980 d'un massif recueil, sous le titre de *Imagini și cărți – Images et livres*, qui reprenait aussi le texte si controversé de la Préface de 1922. C'est le mérite surtout de Mircea Martin, auteur de l'étude introductory de cette édition<sup>4</sup> d'avoir remis en discussion cette partie de l'œuvre fondanienne. Or, à cette distance importante dans le temps, le choc initial des opinions du jeune Fundoianu ne pouvait que s'atténuer. Mircea Martin ne passe pas, naturellement, sous silence les excès de son tempérament (suggérant même une volonté de mise en évidence personnelle, en tant qu'exception à la règle) et les erreurs de jugement si frappants dans la *Préface* en question, les contradictions de son auteur avec ses propres points de vue exprimés ailleurs sur quelques écrivains roumains. La qualité même du dialogue de Fondane avec les œuvres commentées montre d'ailleurs que la littérature roumaine avait atteint un niveau significatif de sa maturité, preuve aussi d'indépendance d'esprit. Les accents critiques excessifs jusqu'à la négation de toute originalité de cette littérature sont, néanmoins, expliqués tenant compte du contexte de l'époque, impatiente à exiger une rapide et ferme « synchronisation » avec « l'esprit du temps », obsédé par l'originalité et par la reconnaissance internationale de ses valeurs : mais aussi par certaines inerties réelles concernant la manière de suivre les modèles français : « Sa thèse – conclut Mircea Martin sur ce point – doit donc être comprise comme un sarcasme provocateur, comme un essai désespéré de secouer l'inertie des consciences, comme un exorcisme culturel. »<sup>5</sup>

Mais le critique – qui reprendra ces études en les développant dans une *Introduction à l'œuvre de B. Fundoianu* (1984) – entreprend une analyse attentive de l'ensemble des essais, à même de les résituer dans le contexte de l'œuvre de l'écrivain et de son époque. Pour ce qui est de la lecture, par Fundoianu, de la littérature roumaine, on remarque l'attention accordée, en dépit du jugement global négatif (et en cela nous pourrions voir en Fondane une sorte de précurseur de la négation de Ionesco, de son *Non*

de 1934, malgré les différences de motivation), à quelques écrivains considérés comme dignes d'intérêt, à commencer par Eminescu et Arghezi – objets d'admiration incontestée –, et continuant avec Minulescu, Bacovia, Adrian Maniu, Ion Vinea, ses contemporains : vu son opinion en général très réservée sur la valeur de cette littérature, ces interprétations paraissent quelque peu relativisées, Fundoianu laissant ouverte à peine la possibilité de voir naître une littérature roumaine vraiment digne d'être appréciée : pour le moment, bien qu'il pratique, en ce qui le regarde, une critique esthétique – observe l'analyste – il demande pour la littérature nationale la continuation d'une critique *culturelle*, telle qu'elle avait été soutenue au XIX<sup>e</sup> siècle par un critique de « direction », comme Titu Maiorescu.

Du point de vue de la conception esthétique de Fundoianu, Mircea Martin relève son anti-naturalisme constant, allant jusqu'à nier toute dépendance de l'œuvre de son milieu de naissance, rejetant en cela les théories d'Hippolyte Taine, pour insister sur les conceptions « idéalistes » de Rémy de Gourmont, qu'il admire, et mettant l'accent sur *la différence, la spécificité* du fait artistique : pour lui l'empreinte personnelle de l'artiste est à chercher en premier lieu dans sa *langue*, dans sa *syntaxe* : « pour rester dans l'art, il faut pouvoir partir des mots à la vie et non pas de la vie vers les mots » (C'est une idée importante, comme on le verra, car elle réapparaîtra dans la préface de *Priveliști* de 1930, où l'autocommentaire de Fondane regardant la construction du texte poétique sera centré sur ce point).

Liée à cette préoccupation pour les aspects formels de l'œuvre, l'attitude de Fundoianu envers les grands courants littéraires devient plus claire : on comprend pourquoi il insiste sur ce qu'il appelle « le classicisme nouveau », en entendant par « classique » le moment de maturité qui peut être celui de n'importe quelle orientation littéraire, qu'il s'agisse de la Renaissance, du classicisme proprement dit, du romantisme ou du symbolisme. Selon lui, « il y a plusieurs époques de classicisme, c'est-à-dire de maturité », des temps où les mouvements novateurs – qui se caractérisent, en général, par des excès – arrivent à une limite nécessaire, qu'ils doivent s'imposer, s'ils ne veulent pas mourir à cause de ces excès mêmes. C'est ainsi que sont morts le classicisme, « par trop d'ordre », le romantisme, par « trop de liberté », et le symbolisme (soutenu théoriquement par le très jeune Fundoianu, à l'époque du *Reniement de Pierre*, précédé par *Une explication sur le symbolisme* et dans des articles comme *Nous, les symbolistes*, de 1919), par trop d'« anarchie ». Quant au symbolisme, dont Fundoianu appréciait le penchant anti-naturaliste et le goût pour la métaphore et pour la suggestion des états d'âme, il l'interprète, non sans paradoxe, comme réagissant au classicisme de la formule mallarméenne (applaudie pour sa rigueur, mais considérée trop stérile). Son « classicisme nouveau » il le voyait en tant que « romantisme vaincu » ou, plus exactement, discipliné, – en suivant des suggestions d'André Gide – car s'il parle d'un « art apollonien », en termes nietzschéens, il comprend conserver entre les frontières formelles toute l'énergie et toute la tension spirituelle : les limites imposées par la forme sont appelées à provoquer le lecteur, à le stimuler « en vue de nouvelles aventures ».

À partir de telles analyses, l'auteur de l'*Introduction à l'œuvre de Fundoianu*, peut caractériser l'essayiste des années 1919-1922 comme situé sur une position de relatif équilibre par rapport à la tradition et à la modernité. Des citations ne manquent pas, qui disent, par exemple, que « c'est la nouveauté qui vieillit le plus vite » et que « les livres inactuels se trouvent être actuels après un siècle ». Cela fait donc que Fondane ne peut pas être classé parmi les représentants de l'avant-garde, tel qu'il avait été situé par d'autres critiques (Marin Mincu, auteur d'une anthologie de *l'Avant-garde littéraire roumaine*, de 1983, y publie quelques-uns de ses poèmes, même si, dans la préface du livre, il affirme – plus proche de la réalité de l'œuvre – qu'il est « difficile de déceler le points de convergence d'un poète comme B. Fundoianu avec l'avant-gardisme proprement dit »), – et, ajouterions-nous, pour la raison évidente que ni ses idées, ni sa pratique de la poésie n'invitent pas aux excès déconstructifs du discours, caractéristiques des expériences de l'avant-garde). Il y aurait, peut-être, les arguments liés à la collaboration de Fondane aux revues roumaines d'avant-garde, „Integral” et „Unu”, avec des articles où l'on peut lire, par exemple, que «la poésie doit être humiliée avant de reprendre sa place dans le chœur » ou que « nous ne disséquons plus des cadavres, mais des organes vivants », à une époque où la beauté devait être « convulsive »<sup>6</sup>, – mais ces prises de position, solidaires avec l'accent mis sur la tension existentielle de la poésie, ne vont jamais jusqu'à dynamiter la forme. La poésie « sismologique » invoquée par Fondane<sup>7</sup>, n'est pas, par exemple, celle des surréalistes, qu'il critique d'une manière assez dure à la même époque. Mircea Martin omet ces aspects, mais il a raison, de toute façon, dans ce qu'il dit à propos de la position de Fondane face à l'avant-garde. Sa conclusion est, à cet égard, très claire et convaincante : « Aux excès avant-gardistes, Fundoianu oppose les exigences professionnelles de la forme. »<sup>8</sup>

Enfin, il faut noter les analyses consacrées à ce chapitre aux opinions de Fundoianu sur l'acte de lecture critique. Adepte d'une critique subjective, proche de la création, qui fait du lecteur lui-même un artiste, il reste sensible surtout à l'exemple d'un Rémy de Gourmont, sans oublier la pratique de lecture des impressionnistes dont il rejette, néanmoins, la « dogmatique » du jugement. Toujours attentif aux « différences », à l'originalité du point de vue, il se retrouve, en fait, à côté des autres critiques roumains du moment, et en premier lieu d'E. Lovinescu, adepte, lui aussi, du relativisme esthétique et de la critique subjective.

On peut dire donc qu'un livre comme celui de Mircea Martin réhabilite sous beaucoup d'aspects la démarche critique de Fundoianu, dont il met en valeur l'actualité (Sur cette actualité se sont prononcées aussi d'autres voix – comme, par exemple, Gheorghe Grigurcu, lors de la publication du recueil d'essais de 1980). Grâce à ces lectures récentes, l'œuvre d'essayiste de Fundoianu est rentrée dans le circuit normal des valeurs de la critique littéraire roumaine du XX<sup>e</sup> siècle.

\*

Pour des raisons comme celles nommées au début de cette intervention, la poésie de Fundoianu a été lue, dans un premier moment, plutôt comme appartenant aux tendances « traditionalistes ». Son premier critique remarquable, Eugen Lovinescu, le plaçait, il est vrai, au chapitre *Les courants extrémistes* de son *Histoire de la littérature roumaine contemporaine* de 1926-1929, à côté de Tzara et de Voronca, en tant que « théoricien franco-roumain des courants nouveaux dans les revues d'avant-garde », mais il le caractérisait de « poète roumain sans aucun rapport avec le surréalisme ». « Son inspiration – écrivait-il – est, bien au contraire, traditionnelle, on pourrait dire rurale, avec des bœufs et du fumier, bucolique sans être idyllique, avec des paysages de province moldave, dans laquelle seuls l'accent et la notation intéressante, bien qu'avec des influences d'Arghezi, sont modernistes. »<sup>9</sup>

Le côté arghézien de la poésie de Fundoianu devait être remarqué aussi, à la publication du volume de 1930, par Pompiliu Constantinescu (dans le compte rendu déjà cité), qui retenait aussi des réminiscences livresques de Baudelaire, pour finir avec la mise en évidence de la « notation âpre, réaliste, de saveur personnelle », et faire l'éloge d'un poème – Combien simple – où il identifie « le sentiment du mesquin de la vie rurale, mêlé au mystère de la mort, simple mais impressionnant », – une poésie dans laquelle « les éléments de la poétique arghézienne ont fusionné avec une vision propre ». La même année, Perpessicius situait la production lyrique de Fundoianu dans le contexte littéraire d'après la première guerre mondiale, « entre la poésie de reflets rimbaudiens et jammistes », en ajoutant à ces repères les noms de Horace et de Baudelaire et les « accents d'Ahasvérus moderne ».

Un pas en avant dans la lecture du sois disant « traditionalisme » de Fundoianu fait George Călinescu avec les pages que lui consacre dans sa grande *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à présent*, de 1941. C'est la lecture qui ouvre, pratiquement, les voies suivies et élargies par la critique roumaine récente, – car G. Călinescu (qui situe, néanmoins Fundoianu au chapitres des... *Traditionalistes*, à côté d'un vrai traditionaliste comme Ion Pillat, mais aussi de l'avant-gardiste Ilarie Voronca, selon un critère plutôt thématique, celui du lyrisme « chtonien ») y affirme que, « au fond, le traditionalisme représente une forme de modernisme », vu que les nouveaux « traditionalistes » sont « presque tous des anciens symbolistes et donc indirectement baudelairiens, gardant l'habitude d'embrasser le cosmos... Le symbolisme traditionaliste déconsidère le tableau et exalte les sens qui rapprochent l'homme de la vie intérieure de la Création ». Du traditionalisme de Fundoianu, il dira donc qu'il est « un panthéisme olfactif et tactile, un enivrement des exhalations vitales. Avec quelques terribilismes verbaux, le poète a une capacité extraordinaire de se réjouir de la présence de la matière... (...) B. Fundoianu n'est donc pas un pastelliste, mais un voluptueux de toutes les hypostases de la matière » – sans aucun rapport, par ailleurs, avec Arghezi, ses proches étant plutôt Ion Pillat et Voronca. G. Călinescu ne néglige pas non plus les remarques de Fondane de sa Préface, qui définissent la poésie comme invention et réplique au réel, le situant ainsi parmi les promoteurs de la « poésie pure ».

Attentifs à ces points de vue, les critiques roumains des dernières décennies ont approfondi la lecture de la poésie de Fundoianu en termes de poésie moderniste, anti-traditionnelle. Parmi les premiers qui se sont exprimés à l'occasion de la réédition des poèmes de Fundoianu en 1965, Ion Negoitescu rappelle que « le traditionaliste Fundoianu se considérait, néanmoins, un moderne », à partir déjà du moment du *Reniement de Pierre* avec son « explication » introductory sur le symbolisme, et identifie dans ses vers roumains des échos baudelairiens (de, par exemple, *Une charogne*), une certaine atmosphère redevable à « l'automne bacovien », cité – comme référence livresque – par le poète lui-même : analysant les thèmes lyriques les plus caractéristiques (sommolence, torpeur, silence, apathie, inertie physique et morale etc.), le critique attire l'attention sur ce qu'il appelle « la non adhérence affective du poète à l'objet » et, suivant les suggestions de la préface de Fondane, sur « l'attitude statique, qui ne devient jamais extatique, non seulement parce que l'objet est toujours d'ordre physique, mais aussi parce que l'adhésion au réel, qui, néanmoins, persiste au fond, reste simplement esthétique, l'éthos (...) étant ainsi appauvri jusqu'à son abolition. »<sup>10</sup> Sans parler directement des traits expressionnistes de cette poésie, Negoitescu définit son atmosphère comme étant marquée par « le tragique de certains paysages domestiques van goghien ».

Au même moment, un autre critique, Mircea Tomuș reprenait en quelque sorte l'opinion de G. Călinescu : pour lui aussi, l'opposition traditionalisme-modernisme est relative dans le cas de Fundoianu, chez lequel on aurait à faire avec « une substance traditionaliste traitée par des procédés insolites, de la technique moderne. »<sup>11</sup> Toujours comme le critique de 1941, Mircea Tomuș souligne « le panthéisme, le naturisme, la volupté provoquée par les représentations de la nature », et insiste sur « le point de départ émotif » de son discours, sur « la rêverie les yeux ouverts » : l'étude de « la dominante musicale », « la pulvérisation de l'intention intellectuelle » (en écho des affirmations du poète dans la préface du livre), la grande capacité de création d'images, les effets synesthésiques, l'intention décorative, la manière spécifique d'utiliser le vers alexandrin en exploitant le contraste entre l'élégance de cette forme métrique et les images des figures massives, d'animaux ou d'hommes, sont parmi les arguments qui lui permettent de parler de « l'esprit d'un grand novateur ». Dans un essai critique paru dans son recueil de *Studii literare* (*Études littéraires*) – 1966, Mihail Petroveanu ne change pas beaucoup la perspective : pour lui, Fundoianu reste en premier lieu un poète du vitalisme triomphant, « sans la panique spécifique annonçant la catastrophe générale et imminente », même s'il voit dans quelques poèmes un « dramatisme latent ».

En revanche, dans sa petite synthèse consacrée en 1968 aux *Métamorphoses de la poésie* (roumaine), Nicolae Manolescu enregistre « la tension de la poésie de Fundoianu (qui) n'est qu'apparemment l'expression d'un accord entre l'âme du poète et l'univers qu'il crée » : B. Fundoianu – note le critique – « n'évoque pas, mais il invoque », la poésie étant pour lui, selon son propre aveu, – « un bouclier contre les angoisses dont il se sent menacé » – car il ressent « une angoisse cachée dans toutes les choses, perfide, terrible »<sup>12</sup>.

C'est sur ce dernier trait caractéristique de la vision de Fundoianu que s'arrêtaient surtout les gloses d'Ovide S. Crohmălniceanu, datant de 1964, développées ensuite dans sa synthèse sur *La littérature roumaine et l'expressionnisme*, de 1971, et reprises dans le second volume de *La littérature roumaine de l'entre deux guerres* (1974), où le poète est situé dans l'ambiance européenne de la *Lebensphilosophie* et des expressionnistes allemands. « En dépit du bucolisme apparent, les Paysages communiquent une angoisse profonde et secrète. Ce n'est pas la nature qui est célébrée, mais son âme démoniaque, invisible » – affirme le lecteur. Et plus loin : « L'éruption permanente de vitalité de la nature fascine le poète, qui la projette en des toiles hallucinantes, à la Kokoschka... Derrière les éléments, le poète distingue, comme Heym, les forces élémentaires aux aguets, « la figure invisible, terrible de la force » ... Ce n'est pas le goût descriptif qui domine les tableaux, mais une impulsion violente de chercher à travers eux la communication avec les puissances « originelles » de l'existence, avec le « chaos primordial », avec le « us vivant » des choses. »<sup>13</sup> La « volupté » dont parlait Călinescu s'y retrouve, sous un accent nouveau ; Crohmălniceanu la définit comme « volupté extatique de se fondre dans le grand bouillonnement universel », selon une « vision élémentaire de la nature ». Une donnée nouvelle apporte la remarque concernant « l'obsession de la menace du ghetto ancestral » et le rapprochement entre cette poésie et l'univers plastique de Chagall et de Soutine.

Les études mentionnées de Mircea Martin (1978, 1984) reprennent le débat sur les différences existantes entre la vision idéalisante de la réalité rurale chez la plupart des véritables serviteurs de la tradition avec son « paysan décoratif », et la perspective proposée par les « paysages » de Fundoianu, avec les « paysans crasseux » et « les hommes de boue », presque confondus avec leurs bêtes de somme, dans un univers d'une énergie élémentaire débordante jusqu'à menacer l'ordre humain. Quant à l'attitude du moi lyrique devant la nature, il note aussi l'absence de cet état de communion sereine et réconfortante caractéristique des poètes de la tradition et son remplacement par un état d'apathie et d'indifférence (qui avait été remarqué aussi par Ion Negoțescu), malgré les apparences d'une exaltation des sens. « Loin d'être attrayant, harmonieux, exaltant – observe le critique – il (le paysage) est, bien au contraire, déprimant et banal, lorsqu'il n'est pas franchement répulsif. Sous nos yeux naît un univers chaotique, comme hanté par des terreurs et des spasmes pré-apocalyptiques (...). Une animalité lourde et stupide prolifère partout ». Au lieu d'un « sentiment de la nature », il s'agirait donc plutôt d'un « dissensément » – état d'esprit contredit par de rares moments d'effusion et d'exubérante « adhésion au paysage ». (À cet égard, un autre chercheur, Marin Bucur, qui avait consacré à Fondane une étude en 1982 – le recueil *Poezie-destin-dramă, Poésie-destin-drame* – pour revenir sur ce sujet en 1985, avec *B. Fundoianu – priveliștile poeziei – B. F., les paysages de la poésie*, écrit que « tout le « traditionalisme » de B. Fundoianu relève d'une mise en scène ayant des effets anti-traditionalistes », car son paysage est « un paysage d'âme » : ses « tableaux » admettent ensemble le beau et la laideur, le commun et le prosaïque, et si ses paysages sont “une reconstitution d'espace originel sur la terre, afin

de rafraîchir l'environnement spirituel, ils rendent compte d'une « anti-esthétique naturiste. »<sup>14</sup>

Mais Mircea Martin entreprend, comme il l'avait fait aussi pour les essais critiques de Fundoianu, une analyse attentive de la structure du texte poétique fondanien, en soulignant, entre autres, ce qu'il appelle sa « stratification », une « disposition multiplane » (génératrices de tension à l'intérieur d'un texte soumis à l'esthétique statique invoquée par Fondane), structure suggérée d'ailleurs par le poète lui-même dans ses *Mots sauvages*, qui ouvrent le livre des *Paysages*. Il disait, on le sait, que dans ses poèmes, « au-delà de l'anecdote étaient requises l'équivalence, la polyvalence et la correspondance. Cette poésie n'était faite ni d'images, ni d'émotions, mais de volumes, de surfaces, de conjugaisons d'équilibres, de contacts précis et de forces mesurables. (...) Le poème était ressenti comme un univers autonome, avec ses lois arbitraires, avec son hasard prévisible. »<sup>15</sup> Or, dans ce « constructivisme », on voit, à juste titre, une conséquence du voisinage poétique de Tudor Arghezi, dont les « paroles ajustées » ont été un exemple productif pour son admirateur, plus attentif à la construction de l'ensemble du texte qu'aux mots particuliers, Fundoianu n'ayant pas les dons du maître en matière d'« alchimie verbale » ; un exemple plutôt « catalytique » qu'une « contamination » – dit Mircea Martin –, qui a aidé le jeune poète à trouver sa propre voie.

Pour compléter ce petit panorama des références critiques roumaines, il faut ajouter aux noms cités ceux de Dumitru Micu, avec son livre, *Modernismul românesc – Le modernisme roumain* (1985) et de Mircea Scarlat, auteur d'une *Histoire de la poésie roumaine*, dont le troisième volume, paru en 1986, comprend aussi un chapitre dédié à Fundoianu. Le premier commence par poser une question significative, suggérant la complexité du « cas » poétique de Fundoianu, situable à une sorte de carrefour des formules lyriques : « Quelle genre de poésie est la poésie du moderniste pro-avant-gardiste le plus conservateur en matière de prosodie, B. Fundoianu ? Bucolique ? Naturiste ? Symboliste ? Constructiviste ? Traditionaliste-symboliste ? Expressionniste ? »<sup>16</sup> Le critique va parler donc d'une « réaction anti-symboliste à l'intérieur du symbolisme », d'une esthétique baudelairienne (vu la transformation de l'esthétique et de l'anesthétique naturels en « esthétique artistique »), d'une « veine » rimbaudienne (des échos du *Bateau ivre* et l'appel de l'inconnu), des notes expressionnistes (le goût pour le difforme, l'asymétrique, la ligne tordue), du fait que « Rimbaud est tempéré, dans l'œuvre de Fundoianu, par Francis Jammes », des associations insolites rappelant l'avant-garde, mais en même temps d'un « sens de la mesure, exemplaire » dans sa pratique moderniste de la poésie. Quant à Mircea Scarlat, il voit en Fundoianu un poète à nouveau « exemplaire », grâce à la « rénovation des moyens artistiques, puisque ceux-ci son mis délibérément au service d'un signifié discrédiété par « inflation » par les poètes » de tendance traditionaliste<sup>17</sup>. L'historien de la poésie souligne, à son tour, la modération de l'attitude de Fundoianu vis-à-vis de l'avant-garde, le caractère positif de l'influence d'Arghezi, qui le détermine à se détacher du symbolisme, et exprime des doutes quant au poids des éléments expressionnistes dans son œuvre. En ce qui concerne les rapports de

cette poésie avec la nature, M. Scarlat a raison de parler d'un intérêt surtout esthétique de Fondane pour celle-ci, tandis que son « amour de la nature » est loin d'être évident, – mais il se trompe peut-être en affirmant que « la nature apparaît comme dominée par l'homme, soustraite à la sauvagerie originelle ».

\*

Ce rapide tour d'horizon, peut-être un peu trop descriptif, montre, quand même, que le bilan de l'exégèse roumaine de l'œuvre de Fondane est assez riche et qu'il ouvre des voies d'accès révélatrices pour son originalité dans le contexte de la poésie du XX<sup>e</sup> siècle et sa valeur esthétique. Le lecteur de ces critiques peut se faire une image assez exacte d'un poète qui était, malgré ses opinions affichées, profondément liés non seulement aux réalités d'un pays lisible sur une carte géographique, mais aussi à son milieu poétique et plus généralement culturel : ses poèmes étaient entrés dans un dialogue fertile avec cette ambiance, où des noms comme ceux d'Arghezi et Bacovia lui servent de repères importants, et qui restait en même temps ouverte aux grands courants de la pensée poétique et artistique européenne. Malgré la distribution naturellement différente des accents sur un aspect ou un autre de cette œuvre, il ressort, il nous semble, avec évidence le fait qu'une vision relativement cohérente de son univers imaginaire et de ses structures langagières s'est pourtant constituée, surtout après la publication quasi intégrale des écrits en langue roumaine de Fondane. Ce qui reste encore à faire c'est l'approche plus attentive de son œuvre française, assez peu commentée jusqu'ici (parmi les critiques qui ont fait référence à cet espace fondanien, on peut citer Ion Negoțescu, Mircea Tomuș, Ovid S. Crohmălniceanu, Mircea Martin et Mircea Scarlat). Pour le moment, la chose essentielle reste, néanmoins, la récupération, dans le sens positif du terme, de l'auteur des *Paysages* et de l'essayiste audacieux et original des années '20, qui ont retrouvé enfin la place méritée dans la littérature roumaine de ce siècle.

## NOTES

<sup>1</sup> E. Lovinescu, *Critice*, IX, s.a., pp. 13-14.

<sup>2</sup> E. Lovinescu, *Critice*, VII, s.a., pp. 125-128.

<sup>3</sup> P. Constantinescu, *Scriteri*, III, București, EPL, 1969, pp. 22-23.

<sup>4</sup> et qui avait préfacé aussi le volume non moins épais des *Poésies roumaines de Fondane*, *Poezii*, Ed. Minerva, București, 1978

<sup>5</sup> *op. cit.*, p. 68.

<sup>6</sup> *Réflexions sur le spectacle*, dans : „Unu”, n° 14, 1929.

<sup>7</sup> dans : „Integral”, n° 14, juin, 1927.

<sup>8</sup> *op. cit.* p. 117.

<sup>9</sup> v. *Istoria literaturii române contemporane*, III, Bucarest, 1927, pp. 445-446.

<sup>10</sup> v. *Scriitori moderni*, EPL, Bucarest, 1966, p. 191.

<sup>11</sup> v. *15 poeți*, București, EPL, 1968, p. 210.

<sup>12</sup> *Op. cit.*, pp. 39-42.

<sup>13</sup> v. *Literatura română și expresionismul*, București, Ed. Eminescu, 1971, pp. 117-124.

<sup>14</sup> v. *B. Fundoianu – priveliștile poeziei*, Ed. Albatros, 1985, pp. 78-95.

<sup>15</sup> v. B. Fondane, *Le mal des fantômes...*, Paris-Méditerranée, 1996, p. 20.

<sup>16</sup> *Modernismul românesc – Le modernisme roumain* II, p. 141.

<sup>17</sup> *Histoire de la poésie roumaine*, p. 67.

## B. Fundoianu and the Romanian Literary Criticism

### Abstract

The article reviews the way in which B. Fundoianu's Romanian work, represented by merely three books – the “biblical parable” *Tăgăduința lui Petru* (*Peter's Denial*) (1918), the collection of essays *Imagini și cărți din Franța* (*Pictures and Books from France*) (1922) and the volume of poems *Priveliști* (*Landscapes*) (1930), published seven years after the writer had settled in Paris for good – was received. Affected by the opinions expressed by the essayist in the preface to the 1922 book, where Fundoianu argued against the existence of an original Romanian literature, stating that it is but a “colony of the French literature”, the echoes of this remarkable volume prove, beyond the controversial reactions of its reviewers, lead by Eugen Lovinescu – the great “modernist” mentor of the age, the originality of its author, a great connoisseur and interpreter of contemporary French literature. One also records the interpretations to his poetry, apparently of a “traditional” rural and pastoral inspiration, setting them against a critical overview which places Fundoianu at the crossroads of the Romanian lyrical modernism, a personal synthesis in which Baudelaire's aesthetics of the ugly and Rimbaud's taste for adventure in *Le bateau ivre*, form a symbiosis with the exacerbated vitalism and the existential restlessness of the tense landscape of expressionist poetry. One does not overlook Arghezi's lesson in poetic syntax or the dialogue with the symbolist-decadent poetry of George Bacovia.