



UNIVERSITÉ PARIS IV – SORBONNE



UNIVERSITÉ DE BUCAREST

**ÉCOLE DOCTORALE III Littérature française et comparée
Laboratoire de recherche : EA4503**

**T H È S E en cotutelle
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE ET UNIVERSITÉ DE
BUCAREST
Discipline/ Spécialité : Philologie**

**Présentée et soutenue par :
Oana SOARE
le : 11 Janvier 2013**

**LES ANTIMODERNES
DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE**

Sous la direction de :

**Prof. Antoine COMPAGNON Collège de France
Prof. Eugen SIMION Université de Bucarest**

JURY :

**Prof. Antoine COMPAGNON Collège de France, Paris
Prof. Eugen SIMION Université de Bucarest
Prof. Yves HERSANT EHESS École des Hautes Etudes en Sciences
Socials, Paris
Prof. Sanda CORDOS Université «Babes-Bolyai», Cluj-Napoca**

TABLE DES MATIÈRES

I. La théorie des antimodernes. Jeux et enjeux de l'histoire littéraire. Les antimodernes roumains.	5
II. La polemique modernité-antimodernité dans la culture roumaine et ses trois principaux représentants : Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu	
II.1. Titu Maiorescu et la théorie des formes sans fond	27
II.1.1. Ellipses dans l'article «Contre la direction actuelle de la culture roumaine».	28
Quelques précisions concernant la vie et l'itinéraire intellectuel de Titu Maiorescu	28
<i>(Hostilité à l'égard de la Révolution-29; Etre à contre-courant. Découverte de Schopenhauer-36)</i>	
II.1.2. Etre « démodé » signifie être « moderne ». La théorie des « formes sans fond »	44
<i>(Contestation de la modernité roumaine en tant qu'imitation d'un modèle français-44; Pour être un vrai libéral, il faut être conservateur-57; Réajustement de la théorie des formes sans fond-62)</i>	
II.1.3. Quelques idées esthétiques de Titu Maiorescu. Titu Maiorescu entre Ion Luca Caragiale et Mihai Eminescu	67
II.2. Les paradoxes de Garabet Ibrăileanu	74
II.2.1. <i>Advocatus diaboli</i>. Un groupe réactionnaire : Junimea. Un progressiste le regard tourné vers le passé.	74
II.2.2. « Nous devons obtenir en littérature ce que les conservateurs ont exigé en politique »	90
II.3. Eugen Lovinescu, théoricien du « modernisme dirigé ». La modernité comme victoire de la forme sur le fond	94
II.3.1. Le bovarysme d'Eugen Lovinescu ou de la façon dont on devient moderne. La revanche de « M. Système » sur le critique littéraire.	94
II.3.2. Réécriture de la théorie de Maiorescu	106
III. Deux Junimistes de générations différentes : Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale. L'ombre de Mihai Eminescu	122
III.1. Vasile Alecsandri	123
III.1.1. Une autre façon d'imaginer la Révolution	123
<i>(Le révolutionnaire déçu par la Révolution-128; Un révolutionnaire qui commence à croire que la Révolution a une forme carnavalesque-130; Désenchantements politiques-135; Constantin A. Rosetti,</i>	

<i>alias Clevetici ultrademagogul [Clabaudin l'ultradémagogue]. Alecsandri, un junimiste d'avant Junimea-136; Le refuge dans la littérature. Le Mal et « la corruption moderne » ont un nom : Berlicoco (alias Constantin A. Rosetti). Nostalgie et antinostalgie-138)</i>	
III.2. Ion Luca Caragiale	144
III.2.1. De la méfiance à l'égard de la notion de « système » à la méfiance à l'égard de la politique.	144
III.2.2. Du côté des libéraux, du côté des conservateurs, ni libéral ni conservateur <i>(Le libéral déçu-149 ; Dérision des principes et des enjeux de la Révolution française-158 ; La modernité en tant que forme sans fond-167)</i>	147
III.2.3. La presse et le <i>mof</i>. La presse, apocalypse du monde moderne. L'ariston et l'orgue de Barbarie	170
III.2.4. L'immanence de la littérature. Eminescu et la politique. Caragiale, critique de Macedonski	176
III.2.5. Le dernier texte idéologique de Caragiale. La voix d'Eminescu	184
IV. Benjamin Fondane, un avant-gardiste atypique, confronté à la modernité et à la terreur du surréalisme. Le biais antimoderne du judaïsme. Le contre-pied de Julien Benda et de Charles Maurras	190
IV.1. Fondane à la recherche d'un autre classicisme <i>(Entre Charles Maurras, Julien Benda et André Gide-191; Un équivalent inattendu du symbolisme-196)</i>	191
IV.2. Le procès du modernisme <i>(Un écrivain d'avant-garde confronté aux avant-gardes. Du Dada au surréalisme. Un volume de vers déroutant-200; « Faux traité d'esthétique » à l'usage du surréalisme. La « Terreur » selon Fondane et Paulhan-205; Le surréalisme et la politisation de la littérature. L'écrivain ne peut être que contre-révolutionnaire-211; Rimbaud personnage exemplaire de la crise de la poésie moderne-216)</i>	200
IV.3. La philosophie existentialiste ; une solution pour échapper à la terreur de l'Histoire <i>(L'Histoire, clé de voûte du monde moderne-220; Fondane, Benda et « l'idole romantique »-222)</i>	220
V. Le face à face d'Eliade et de Cioran. Le faux „optimiste” et le pessimiste	229
V.1. Une génération anéantie avant terme. Mircea Eliade et <i>L'Itinéraire spirituel</i>.	229

V.2. Les jeunes Eliade et Cioran, adversaires de la modernité. Interventions dans la presse roumaine.	239
V.3. Quel type de révolution souhaite Eliade ?	254
V.4. Cioran entre le surhomme allemand et la décadence française. L'affrontement du moderne et de l'antimoderne.	268
V.5. Le mythe de l'éternel retour et Précis de décomposition, matrices des essais à venir de Mircea Eliade et d'Emil Cioran (Mircea Eliade, <i>Le mythe de l'éternel retour</i> -297; <i>Précis de décomposition. Contre le fanatisme de la méthode. L'œuvre de Cioran en tant qu'inventaire des thèmes antimodernes</i> -310; « Rue Servandoni, près de l'Église Saint-Sulpice » – <i>un des chemins vers la décadence</i> -316; <i>L'histoire n'est qu'une utopie. Le péché originnaire et la posthistoire</i> -320)	296
V.6. Fin de la littérature et la dégradation du style. La vengeance de Pascal (<i>Maistre, ou du style. Cioran par lui-même</i> -339)	328
VI. L'influence de Charles Baudelaire sur la littérature roumaine. Une variante de la Querelle des Anciens et des Modernes. Baudelaire et « le cas » Arghezi. L'éclairage de Benjamin Fondane	345
VI.1. Traductions de Baudelaire en roumain	345
VI.2. Le modèle baudelairien au centre des débats qui accompagnent le mouvement symboliste roumain en train de s'imposer. La querelle des Anciens et des Modernes (<i>Baudelaire et les théoriciens du symbolisme roumain</i> -364; <i>Influence de Baudelaire sur la poésie symboliste roumaine</i> -373; <i>L'hostilité de « l'arrière-garde ». Garabet Ibrăileanu, son face à face avec Nicolae Davidescu et Felix Aderca</i> -376; <i>Le repentir d'un moderne : Nicolae Davidescu. Un précurseur inattendu du symbolisme roumain. Eminescu et Baudelaire</i> -390)	364
VI.3. « Le cas » Arghezi (<i>Un des plus importants poètes modernes prend le contre-pied de la modernité</i> -397; <i>Imitations de Baudelaire. La polémique Eugen Lovinescu – Vladimir Streinu</i> -402; <i>La traduction infidèle</i> -406; <i>Un volume indirectement dédié au modèle</i> -409)	396
VI.4. Baudelaire ou un autre type de bateau	412
Conclusions	424
BIBLIOGRAPHIE	428

I. La théorie des antimodernes. Jeux et enjeux de l'histoire littéraire. Les antimodernes roumains.

La question de la modernité semble avoir été longtemps au centre des préoccupations d'Antoine Compagnon, un des plus réputés historiens d'aujourd'hui de la littérature française, qui en a fait le sujet de plusieurs de ses ouvrages de référence. Pour offrir à notre travail les repères qui lui sont nécessaires, il nous paraît utile de nous rapporter à certains de ses ouvrages où il présente et analyse divers enjeux de la modernité : *La Troisième République des Lettres*, *Cinq Paradoxes de la Modernité* et *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Le recours aux deux premiers ouvrages n'a guère vocation d'établir une succession déterministe ou ascendante, ce qui serait une erreur typique d'un esprit moderne standard. Il s'agit seulement de puiser un certain nombre d'éléments à même d'éclairer de manière significative la question de la modernité et de l'anti-modernité, et d'en permettre une meilleure compréhension. La lecture de ces textes plus anciens à la lumière des *Antimodernes* et en parallèle avec ce dernier ouvrage nous permet aussi de mieux présenter les tenants et les aboutissants d'une recherche dont l'auteur paraît en avoir compris les enjeux dès le début de sa carrière, et dont il avait établi dès ce moment-là les lignes directrices : étudier le concept de « moderne » dans une perspective nouvelle en inventant de nouvelles « techniques » d'histoire littéraire à même de répondre aux nouvelles exigences ainsi apparues.

Pourquoi commencer notre approche méthodologique en évoquant *La Troisième République des Lettres*, qui s'ouvre avec un essai intitulé « Les deux Barthes », continue avec une présentation de la façon dont l'histoire littéraire s'est constituée en tant que discipline indépendante dans le paysage littéraire français et qui s'achève avec deux commentaires concernant l'un Proust, l'autre Flaubert ? Pour la bonne et simple raison que ce recueil qui semble modifier les principes de l'histoire littéraire, peut être lu aussi, en partie, comme une histoire de la querelle des Anciens et des Modernes, en prenant cette fois-ci comme sujet d'étude un jeu du moderne et de l'antimoderne qui se déroule à la frontière du XIX^e et du XX^e siècle,

avec de nombreuses conséquences insidieuses qui se prolongent jusque dans les années soixante. D'autre part, les deux derniers chapitres qui confèrent à l'ensemble du volume une tournure paradoxale, sont consacrés à Proust et à Flaubert dont l'attitude envers la modernité littéraire constitue en elle-même un élément du processus de constitution de cette modernité, ce qui fait des deux auteurs cités des participants à part entière à la naissance de ce concept. Il en va de même pour le texte qui se trouve en tête du recueil et qui en définit les enjeux complexes. Il semble être le pendant du chapitre « Roland Barthes en saint Polycarpe » du volume *Les Antimodernes*. Il n'en faut pas davantage pour avoir la sensation que la lecture parallèle de ces deux ouvrages s'impose, presque, d'elle-même.

Il convient d'ajouter aussi que l'auteur semble reculer comme pour prendre son élan et bondir en avant, image qu'il utilise souvent lui-même à propos des antimodernes : à un moment où le structuralisme est sur son déclin, Antoine Compagnon revient à la question pas encore résolue des rapports de la critique et de l'histoire littéraire, qu'il aborde en adoptant le point de vue spécifique de cette dernière.

Une partie importante du recueil dont il est question ici se rapporte donc à l'apparition en France de l'histoire de la littérature en tant que discipline indépendante, qui se situerait, de l'avis de l'auteur, entre 1870 et 1900, période qui non seulement voit apparaître une nouvelle méthodologie mais aussi un paradigme nouveau : se présentant en tant que « science », cette nouvelle discipline, l'histoire littéraire, profite des avancées de la pensée positive et s'appuie stratégiquement sur les « conquêtes » de la modernité politique et sociale pour imposer sa vigueur combative dans la confrontation avec une « vieille critique » qui est encore à s'occuper de la littérature, du style et des questions de rhétorique. Les positions des « anciens » et des « modernes » sont claires : « c'est au *style*, qui faisait la *littérature*, que se substitue la *méthode* qui fait *l'histoire*¹ ». Inutile de présenter ici le jeu sournois qui, tout au long des deux derniers siècles, a opposé les forces des « anciens » et des « modernes », et dont les personnages, à des degrés et des dosages divers, font tous figure de *Janus bifrons* (Monod, Lavis, Doumic et surtout

¹ Antoine Compagnon, *La Troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust*, Éditions du Seuil, Paris, 1983, p. 26.

Brunetière). Il faut de la subtilité et une certaine astuce présenter d'une manière synthétique les positions des uns et des autres dans ce combat : Gustave Lanson (qui se considère moderne) affronte Ferdinand Brunetière, son professeur, représentant des « anciens », qui tente sans succès d'adapter sa conception de la littérature aux exigences « scientifiques ». A côté d'eux, deux autres antimodernes (car Brunetière en est certainement un, lui aussi) : Hyppolyte Taine, séduit par „la méthode” (la théorie du « milieu ») mais qui refuse une documentation standardisée, et Charles Péguy, le vitupérateur, une Cassandre révoltée dont les lamentations exaspèrent Lanson. Cette façon de mettre au centre de l'analyse Lanson et son « irrésistible ascension² » permet à l'auteur de faire une présentation judicieuse des stratégies de l'histoire littéraire qui se confondent parfois avec les mouvements de la modernité. Ainsi, pour Lanson, ses prises de position en faveur de Dreyfus et celles qui en font un membre reconnu de la Ligue des Droits de l'Homme et ensuite un « compagnon de route du socialisme et de Jaurès », à quoi il faut ajouter sa ferveur démocratique, patriotique et républicaine, dans le sens où l'entendent les radicaux. L'histoire littéraire est mise au service des mêmes causes. De l'avis d'Antoine Compagnon, Lanson, « le Pape du secondaire », remplace, la rhétorique par l'explication de texte : « la nécessité de la méthode n'est plus seulement pour que la littérature subsiste à l'Université auprès de l'histoire, mais pour qu'elle survive à la démocratie moderne³. » L'élitisme et l'esprit aristocratique cèdent le pas à l'enseignement démocratique. Lanson, et avec lui l'histoire littéraire aussi, se met au service de la République : un travail collectif permet une large production d'éditions nouvelles, de monographies, d'histoires de la littérature, qui, toutes plus ou moins partisans, célèbrent la nouvelle patrie dont les idéaux, différents de ceux de l'« ancienne », exigent la constitution d'un nouveau « patrimoine national ». Le XVIII^e siècle et la Révolution de 1789 ayant été à l'origine de la République, Lanson, qui avait déjà révisé son opinion concernant son maître Ferdinand Brunetière, change de style et de sujet et, pour faire pièce à sa monographie *Bossuet* de 1891, publie en 1906 un *Voltaire*, sujet dans l'air du temps, où il applique ses nouvelles méthodes d'histoire littéraire. L'élan révolutionnaire, démocratique et républicain ignore le mythe du

² *Idem*, p. 61.

³ *Idem*, p. 78.

grand écrivain et conteste le côté ineffable de l'œuvre qu'il convient d'aborder dorénavant par un travail plus modeste de documentation, de constitution de fiches, d'identification des sources, etc. Au même moment « les anciens » font des choix contraires qui vont de l'adhésion à la Ligue de la Patrie française jusqu'à l'exaltation du XVII^e siècle, en passant, bien sûr, par le rejet systématique de toute méthode.

La littérature éminemment réactionnaire s'oppose à la fois aux tendances modernes qu'à une antimodernité schématique. Flaubert et Proust, les modernes antimodernes, ou l'inverse si l'on préfère, s'efforcent de « détourner » le discours de leur temps, compagnons de route de Taine le premier, et le second de Lanson, qu'ils exaspèrent néanmoins. Auteur d'avant-garde tout en faisant vieux jeu, Proust fait fi de l'opinion de Lanson et réhabilite « la lecture », une lecture proustienne « en contrepoint de la lecture historique » : la *Recherche* devient ainsi « le plus efficace des *Contre Lanson*⁴ ». Quand à Flaubert qui se désole de ne pas trouver dans les débats de son temps la question de la littérature et de l'ineffable propre à toute activité artistique, il a, lui aussi, deux visages. D'une part il est l'*alter ego* de Taine dont le rapprochent la question du style (plus exactement le problème de sa « stimulation »), le recours à la documentation et la haine des problématiques « modernes » : démocratie, suffrage universel, etc. D'une certaine manière son *Bouvard et Pécuchet* est *La France contemporaine* autrement coiffée⁵. Antoine Compagnon introduit quelques nuances dans cette ressemblance que les contemporains des deux auteurs avaient déjà remarquée : Flaubert sans Taine serait un peu Bouvard sans Pécuchet, le texte ayant un fonctionnement dont on pourrait dire qu'il est celui d'un « *Tout contre Taine* des plus rusés ». Grâce à Flaubert, l'Histoire devient partie intégrante du roman, et l'écriture se propose « en contrepoint de l'écriture historique⁶ ». Quelques questions spécifiques du XVIII^e et du XIX^e siècle, qui ont sans doute bouleversé autant Flaubert que Taine : la Révolution, l'Encyclopédie, l'éducation en tant que solution à « la honte de l'esprit humain », sont parodiées avec une ironie fine par Flaubert dans son roman. D'autre part Antoine Compagnon propose ici un portrait sommaire de l'antimoderne au

⁴ *Idem*, p. 219.

⁵ *Idem*, p. 220

⁶ *Ibidem*.

croisement du XIX^e et du XX^e siècle, dont il met en évidence la personnalité ambiguë : il représente « la bourgeoisie antidémocrate, ni monarchiste ni républicaine⁷ » qui « doit sa naissance politique à la Révolution et cependant la condamne⁸ », « renvoyant le suffrage universel et le droit divin dos à dos d'un même geste de mépris supérieur⁹ », ce qui ne veut surtout pas dire qu'il faudrait « revenir à une authentique aristocratie, mais de corriger la démocratie dans un sens élitiste¹⁰. »

Que dire des deux Barthes ? L'essai qui ouvre le volume non seulement précise les enjeux de cette entreprise d'histoire littéraire, mais annonce aussi, pourrait-on dire, la fin d'un épistème. Un vieux dilemme, un cercle vicieux apparu au moment où s'imposait le paradigme de la modernité semble rattacher les deux Barthes, « le coriace et le tendre », à Brunetière et à Lanson. Deux « nouvelles critiques » et deux « vieilles vieilles critiques » se retrouveraient périodiquement face à face. En 1900, l'histoire littéraire positiviste et moderne affronte la vieille critique dogmatique, sans méthode et impressionniste. En 1960, structuraliste et moderne, La Nouvelle Critique qui tend vers le système et la théorie, démarche néanmoins empreinte d'une certaine « nostalgie » de l'approche impressionniste, affronte la poussiéreuse histoire littéraire ancienne, positiviste elle aussi, mais « réactionnaire ». Cette ambiguïté de la Nouvelle Critique trouve une figuration dans le *Janus bifrons* représenté par Roland Barthes, « le systématique et le subjectif, le dogmatique et l'impressionniste, [...] le méthodiste et l'hédoniste¹¹ ».

Par ses traits particuliers le deuxième Barthes, celui du *Plaisir du texte*, mais aussi le Barthes « saint Polycarpe » des *Antimodernes* évoquent les aspirations de « la vieille vieille critique » comme si celle-ci faisait « un retour imprévu¹² » dans cette critique nouvelle. Devant cette résurgence dans les années soixante, sous de nouvelles formes et configurations, de l'ancienne confrontation des Anciens et des Modernes, Antoine Compagnon ne trouve pas hasardeux d'employer le terme de « réincarnation », « comme si l'histoire se vengeait », dit-il. Cette « réincarnation »

⁷ *Idem*, p. 284.

⁸ *Idem*, p. 279.

⁹ *Idem*, p. 284.

¹⁰ *Idem*, p. 279.

¹¹ *Idem*, p. 11.

¹² *Idem*, p. 7.

suggère « un impensé de la nouvelle critique : ses rapports avec l'histoire littéraire¹³ », ce qui peut aussi être une des causes de son apparition.

Cela explique bien la démarche de l'auteur : « [...] faire l'histoire de l'histoire littéraire (la petite histoire), par une obligation que la nouvelle critique choisit d'ignorer. Faire l'histoire de l'histoire afin d'enrayer [...] sa répétition : retour subreptice de la vieille vieille critique dans la nouvelle, perpétuation éternelle de l'histoire littéraire traditionnelle¹⁴. » Quelle démarche exactement ? Celle qui consiste à pratiquer l'histoire de la littérature non pas comme un genre imposé par la nature du sujet et par l'objectif d'une approche spécifique. Cette nouvelle démarche n'est pas non plus une façon de prendre des distances avec l'autorité parentale des structuralistes – elle semble, au contraire, un hommage rendu à ceux qui ferment un épistème. Leur dilemme trouve une solution par une anamnèse des commencements, une remémoration de cette année 1900 si ambiguë, en utilisant les techniques et les stratégies de la modernité, ce qui ne l'empêche pas de fonctionner comme une « palinodie ». Or dans *Les cinq paradoxes de la modernité* il est dit en toutes lettres que « la palinodie » est spécifique à la postmodernité, qui, pour l'auteur, nous venons de le dire, n'est rien d'autre qu'une antimodernité.

Dans *Les cinq paradoxes de la modernité* Antoine Compagnon procède à l'analyse du problème complexe de la modernité en prenant comme point de départ cinq moments de rupture et de crise. Le premier, ambigu, est celui de Baudelaire et de Nietzsche, suivi – et trahi – par l'avant-garde, le surréalisme, le pop art, récupéré néanmoins en fin de course par le postmodernisme. Cette façon d'envisager les choses rappelle celle de Matei Călinescu, à cela près que dans le livre de celui-ci *Cinci fețe ale modernității*¹⁵ [*Cinq visages de la modernité*] il s'agit plutôt du revers de cette même idée : en faisant un inventaire de la dynamique du modernisme, Matei Călinescu inclut dans ce premier âge de la modernité, à côté de Baudelaire, les avant-gardes, la décadence, le kitsch et le postmodernisme, alors qu'Antoine Compagnon semble attentif plutôt à leurs paradoxes constitutifs. Il faut ajouter encore que ce dernier étoffe ses références par une analyse des œuvres d'art,

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Idem*, p. 8

¹⁵ Matei Călinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, 1987.

peinture et architecture surtout, qui va de pair avec celle des œuvres littéraires. Une fois de plus, nous nous arrêtons uniquement aux aspects qui concernent directement notre propre démarche.

Il s'agit pour commencer de l'analyse d'un premier âge authentique, paradoxal et dubitatif, de la modernité, qui se laisse identifier non seulement dans l'œuvre de Baudelaire et de Nietzsche mais aussi dans la peinture d'Edouard Manet. Ils sont, tous les trois, des figures représentatives, presque paradigmatiques, de l'esprit antimoderne, c'est-à-dire des modernes qui se posent angoissés la question de la modernité, ce qui explique leur déchirement intérieur. Cette façon de revenir encore et toujours à Baudelaire, comme l'affirme ouvertement le dernier chapitre : « Retour à Baudelaire », résume tout l'enjeu d'un essai à but, somme toute, « thérapeutique » puisqu'il propose une anamnèse : il s'agit d'appréhender la façon dont la « tradition moderne » devient, après Baudelaire et Nietzsche, surtout grâce aux avant-gardes et au surréalisme, une « trahison moderne ». Antoine Compagnon trouve utile d'y ajouter, par souci méthodologique, un refus explicite d'emprunter l'itinéraire des histoires orthodoxes de la modernité, téléologiques et déterministes. Son essai *Cinq paradoxes de la modernité* est toujours une histoire, mais atypique, contradictoire, « une histoire paradoxale de la tradition moderne, conçue comme un récit à trous, une chronique intermittente¹⁶ ». C'est une histoire des syncopes de « la trahison moderne », dont il s'efforce d'investiguer les recoins « cachés », « inaperçus¹⁷ » où se nichent les « „reliquats” », ceux déjà cités, mais aussi l'inclassable Paul Cézanne, si décrié par Breton par exemple. Historicistes et progressistes, les histoires orthodoxes de la modernité négligent ces aspects pour s'inscrire dans les structures du déterminisme esthétique – comme le fait, cité par Compagnon, Hugo Friedrich qui décrit le destin de la poésie moderne comme une ascension ininterrompue dont les étapes principales seraient Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé.

L'essai tourne autour de Baudelaire, figure typique de l'esprit moderne et antimoderne, qui pratique une esthétique duale où se retrouvent l'éternel et l'éphémère. Il peint la vie moderne mais il a aussi une conscience mélancolique de

¹⁶ Antoine Compagnon, *Cinq paradoxes de la modernité*, Éditions du Seuil, Paris, 1990, p. 11.

¹⁷ *Ibidem*.

la nouveauté qu'il regarde pourtant avec suspicion en raison d'un certain nombre de « superstitions ». Il n'aime pas le progrès, « le fanal obscur », et il est un ennemi juré des principes de la vie et du monde moderne qui s'assemblent parce qu'ils se ressemblent. Il apparaît que les avant-gardes et le surréalisme ont trahi l'esthétique des *Fleurs du Mal*, des poèmes en prose et des écrits intimes de Baudelaire. Ils ont trahi la vraie modernité en acceptant l'idée d'une Histoire qui va de pair avec une dimension téléologique du monde. Ils ont instauré la pression de la nouveauté et la terreur de la théorie : « le récit orthodoxe, faisant du nouveau 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 décadence¹⁸. » L'auteur prend le contre-pied de cette histoire moderne, généalogique et téléologique, « qui n'aime pas les paradoxes, [...] qui les résout ou les dissout en développements critiques¹⁹ » ; il invente une autre d'après quelques observations dont fait état Walter Benjamin dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire*. L'Histoire dont il est question ici ne serait en aucun cas une histoire standard, asservie au progrès et à ceux qui sortent victorieux de ce processus, mais une Histoire « à reculons ». Celle-ci met bien en évidence les lacunes, les ambiguïtés et les hésitations des vaincus. C'est une Histoire des « „reliquats” » : « 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 reliquats de l'évolution, des vaincus, de ce qui n'a (encore) rien donné, des origines suspendues, des ratés du progrès²⁰. » L'auteur des *Antimodernes* pratique ce type d'Histoire, une Histoire « à rebrousse-poil », une Histoire des vrais modernes, de ceux qui sont « en liberté », qui n'ont pas été « apprivoisés ».

¹⁸ *Idem*, p. 62.

¹⁹ *Idem*, p. 10.

²⁰ *Idem*, p. 63.

Une des premières références explicites au concept d'« antimoderne » apparaît dans le chapitre « À bout de souffle : Postmodernisme et palinodie ». Le paradoxe du postmodernisme serait de nier l'idéologie du modernisme, celle des mouvements d'avant-garde et du surréalisme obsédés par la recherche de la nouveauté, de nier, en fait, une idéologie progressiste tout en répétant le geste « classique » de la rupture²¹. Or de l'avis de l'auteur, en raison, d'une part, de ses rapports particuliers avec la tradition et, d'autre part, de son incompatibilité avec la logique des avant-gardes, la véritable postmodernité, celle qui refuse de participer à la « trahison moderne » dont il a été question plus haut, renoue en fait avec la première modernité, celle de Baudelaire et de Nietzsche, elle aussi antimoderne : « Peut-être n'y a-t-il pas d'issue à l'ambiguïté foncière du postmoderne : ultramoderne et antimoderne, il regrette que la négativité du modernisme ait toujours été récupérée par l'élite, et en même temps il préconise un éclectisme mou. Cette dualité est celle même de la citation²². » L'auteur reprend la même idée quelques pages plus loin : « Il y a un postmoderne a-critique : c'est le kitsch éternel. Le postmoderne critique retrouve en revanche la véritable modernité. A moins que ce soit encore par chauvinisme que j'identifie la bonne postmodernité avec la modernité baudelairienne²³. »

Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes est donc, d'une certaine façon cette histoire « à rebrousse-poil » dont rêvait Walter Benjamin, une histoire des « reliquats », de ceux qui sont momentanément les perdants de l'Histoire, victimes de l'esprit et des mentalités dominantes de leur époque, mais qui seront victorieux à long terme grâce à leurs capacités visionnaires. C'est la revanche de la littérature et du style.

Les antimodernes, dont le prototype reste Baudelaire, sont les vrais modernes, des modernes pour de bon, des modernes qui souffrent de leur dualité et qui, surtout, ne sont pas « dupes » de la modernité. Ils sont, pour reprendre le mot de l'auteur, « les modernes en délicatesse avec les Temps modernes, le modernisme ou la modernité, ou les modernes qui le furent à contrecœur, modernes déchirés ou

²¹ *Idem*, p. 146.

²² *Idem*, p. 169.

²³ *Idem*, p. 173.

encore modernes intempestifs ²⁴ ». Il s'agit, certes, d'une catégorie spirituelle particulière : l'antimoderne est « toujours bronché devant le dogme du progrès », il est hostile « au rationalisme, au cartésianisme, aux Lumières, à l'optimisme historique²⁵. » Puisque l'antimoderne est paradoxal, il est plus facile de dire ce qu'il n'est pas que de dire ce qu'il est vraiment. Il est plus facile de l'identifier en précisant avec qui il pourrait être confondu : « Non pas tous les champions du *statu quo*, les conservateurs et les réactionnaires de tout poil, non pas tous les atrabilaires et les déçus de leurs temps, les immobilistes et les ultracistes, les scrogneugneux et les grognons [...] ²⁶ ». Ce qui le distingue de ces derniers c'est justement sa conscience dramatique de la modernité, à quoi il faut ajouter son culte du sublime et du style – les conservateurs, comme les réactionnaires sont, eux, figés dans une tradition plus ou moins éloignée, qu'ils appréhendent de manière rigide, sclérosée. L'antimoderne peut, lui, prendre le masque des deux, surtout des réactionnaires, surtout lorsque ceux-ci ont choisi comme refuge mental le Moyen Age.

Pour structurer sa théorie, Antoine Compagnon prend comme point de départ une terminologie esquissée par Charles du Bos et surtout par Jacques Maritain qui sont d'ailleurs parmi les premiers à utiliser le terme d'« antimoderne ». Il s'appuie aussi sur certaines remarques d'Albert Thibaudet, « le dernier critique heureux », qui avait mis en évidence la façon dont la gauche et la droite se partageaient le binôme politique/littérature ; il en conclut que la vraie littérature est nécessairement réactionnaire : « le XX^e siècle a vu les lettres et Paris passer en majorité à droite, au moment même ou, pour l'ensemble de la France, les idées de droite perdaient définitivement la partie. [...] Les idées de droite, exclues de la politique, rejetées dans les lettres, s'y cantonnent, y militent, exercent par elles, tout de même, un contrôle, exactement comme les idées de gauche le faisaient, dans les mêmes conditions, au XVIII^e siècle, ou sous les régimes monarchiques du XIX^e siècle ²⁷. »

²⁴ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Paris, 2005, p. 7.

²⁵ *Idem*, p. 11.

²⁶ *Idem*, p. 7.

²⁷ Albert Thibaudet, *Les Idées politiques de la France*, Paris, Stock, 1932, p.14-15, apud Antoine Compagnon, éd. cit., p. 11.

Mais qui sont donc les antimodernes ? Antoine Compagnon dresse une liste de noms commençant par B et P : Balzac, Barbey d'Aurevilly, Bloy, Brunetière, Barrès, Bataille et puis Péguy, Proust et Paulhan. Baudelaire s'y trouve aussi avec ses deux maîtres à penser : Joseph de Maistre, le prototype du contre-révolutionnaire, et Edgar Allan Poe, celui qui avait révolutionné la poésie mais qui avait été aussi l'ennemi de la poésie utilitariste et militante. On pourrait ajouter Rimbaud, cas exemplaire, dans l'œuvre duquel explose la crise de la modernité, et Flaubert. En échange, les plus significatifs philosophes de l'antimodernité sont surtout allemands, principalement Schopenhauer, Nietzsche et Spengler.

L'essai d'Antoine Compagnon est divisé en deux parties. La première, « Les idées », fait le portrait global de l'antimoderne. La deuxième, « Les hommes », présente quelques antimodernes moins connus d'Henri Lacordaire à Georges Sorel.

Six « figures » essentielles concourent pour constituer le portrait de l'antimoderne standard. Il s'agit, pour commencer, d'une « figure historique ou politique », celle de la Contre-révolution – étant entendu que, de l'avis de l'auteur, la Révolution est l'événement qui inaugure le paradigme de la modernité. La « figure philosophique » représente l'hostilité à l'égard de l'idéologie des Lumières et, plus généralement, le rejet de ce XVIII^e siècle qui est le creuset où se forment la Révolution et la philosophie moderne. La « figure morale » ou existentielle est une autre façon de nommer le pessimisme – confiant dans le progrès, le moderne est, lui, par définition un optimiste. La dimension religieuse ou théologique renvoie au péché originel – les modernes ayant plutôt tendance à croire, comme Rousseau, que l'homme naît bon. Les deux derniers traits spécifiques de l'antimoderne seraient la « figure esthétique » du sublime et la « figure stylistique » laquelle désigne la préférence de l'antimoderne pour la vitupération. Ces deux derniers aspects avaient déjà été mis en lumière par Cioran qui, dans son commentaire des écrits de Joseph de Maistre, faisait remarquer que les modernes, dont le vent du siècle gonfle les voiles, ne se distinguent pas par leur écriture qu'ils considèrent, eux, comme un simple instrument utilitaire et de propagande, tandis que les « réactionnaires » font du style et du sublime leur dernier refuge.

Le champ de certaines de ces figures peut être élargi sans difficulté. Celui de la figure historique ou politique peut accepter toutes les manifestations du même type de la modernité – de la révolution de 1848 à la révolution bolchévique, en passant par l'affaire Dreyfus, événements qui se rattachent tous à 1789 ; il peut incorporer aussi l'horreur qu'inspire aux antimodernes le siècle des Lumières qui va, parfois, de pair avec le rejet du cartésianisme et la glorification de Pascal. A son tour, le pessimisme recouvre parfois, comme chez Roland Barthes, un optimisme débarrassé de la confiance dans le progrès.

Baudelaire, Flaubert, Balzac et Proust sont trop célèbres pour avoir leur place dans la deuxième partie de cet essai, celle où l'auteur s'occupe de « quelques grands antimodernes négligés du XIX^e et du XX^e siècle » : Henri Lacordaire, Léon Bloy, Charles Péguy, Albert Thibaudet, Julien Benda, Julien Gracq et Roland Barthes, réunis tous dans un portrait de groupe : « Lacordaire auprès de Lamennais et de Montalembert, devant Chateaubriand et de Maistre ; Bloy entre Renan et Bernard Lazare, entre James Darmesteter et Anatole Leroy-Beaulieu ; Péguy dans le cercle de Georges Sorel et de Bergson, suivis de Maritain et de Banda ; Benda et Thibaudet au milieu de *La Nouvelle Revue française*, par rapport à Gide, Jacques Rivière, Jean Paulhan ; Gracq parmi André Breton et Maurice Blanchot, ou Jules Monnerot ; Barthes enfin, encore en contrepoint de Paulhan, et en retrait de *Tel Quel*²⁸ ». Appartenant tous à différents réseaux, la modernité ou l'antimodernité de certains se définit par rapport à celle des autres. Il en résulte un spectre complexe des personnalités, ce qui apparaît de manière significative dans un chapitre tel « Péguy entre Georges Sorel et Jacques Maritain ». Georges Sorel grossit les traits de l'antimoderne, que Péguy rend plus subtils, et Jacques Maritain est d'avis que l'antimoderne ultramoderne est, somme toute, plus moderne que le bergsonisme. Plus complexe dans sa structure, ce chapitre rend aussi évidente une autre idée, celle d'une antimodernité qui n'est pas un concept figé puisque « on est toujours l'antimoderne de quelqu'un²⁹ ».

D'autres chapitres, tel celui intitulé « Julien Benda, un réactionnaire de gauche à la „NRF” », un des plus touffus du volume, orientent l'analyse dans une

²⁸ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., p. 14.

²⁹ *Idem*, p. 251.

autre direction, ce dont le titre nous avertit déjà : « Pour évoquer Benda antimoderne, de l'affaire Dreyfus à la Libération, du dilettantisme et de l'antibergsonisme au radicalisme et au communisme, en passant par l'engagement antifasciste des années 1930, tout cela en affectant d'appartenir à la cléricature et de ne jamais changer de ligne, il est éclairant de le replacer dans le milieu de la *NRF*, milieu lui-même à cheval entre le moderne et l'antimoderne, depuis Gide et Jean Schlumberger jusqu'à Rivière et Paulhan³⁰. »

Puisque les antimodernes sont « des modernes en liberté », ils sont divers et leur antimodernité prend des visages différents – à ce propos il suffit de comparer Baudelaire à Benda, Chateaubriand à Paulhan et Maistre à Barthes. Rien d'étonnant que leurs personnalités ne cumulent pas tous les traits désignés dans la première partie de l'étude.

Parfois les traits de l'antimoderne semblent se modifier avec le changement de génération – ce qui apparaît par exemple lorsque l'on compare Maistre à Taine. D'autrefois, ces traits pâlissent, ce qui semble être le cas dans la deuxième moitié du XX^e siècle. D'ailleurs Antoine Compagnon fait lui-même état de la distance qui sépare l'antimoderne standard de Julien Gracq ou de Roland Barthes : « Gracq et Barthes, certes, ne sont pas des vitupérateurs. [...] Chez eux, la contre-révolution, les anti-Lumières passent évidemment au second plan, mais ce ne sont pas des zélés du XVIII^e siècle [...]. Les idées fixes de l'antimoderne les inspirent moins que Chateaubriand, Flaubert ou Baudelaire. Le pessimisme et le péché originel ne marquent plus apparemment leur pensée, et ils ne citent pas Schopenhauer. Mais Spengler l'a remplacé avantageusement chez Gracq, Nietzsche chez Barthes [...]»³¹. « La théorie » édifée à partir des cas exemplaires de Maistre, Burke, Schopenhauer, Baudelaire, Nietzsche, etc., ne semble pas suffisamment catégorique – et c'est pourquoi un des aspects les plus incitants de l'étude d'Antoine Compagnon est la façon dont il met en lumière les différences qui existent entre les divers « cas » étudiés : la « théorie » semble soudain ambiguë et même en train de se volatiliser.

³⁰ *Idem*, p. 293.

³¹ *Idem*, p. 443.

Arrêtons-nous, pour les besoins de notre analyse, à quelques cas précis, dont un seul occupe, à lui tout seul, un chapitre entier : Renan, Bergson, Maurras (étudié en rapport avec Benda) et Barthes. Les trois premiers intéressent par la façon dont chacun éclaire d'un jour particulier l'antimodernité. Leurs cas sont d'autant plus instructifs qu'ils peuvent aider à mieux comprendre ceux du même type, souvent difficiles à cerner, de la littérature roumaine. Ainsi, Renan serait « un des écrivains les plus équivoques, à la fois moderne et antimoderne, adepte de la science, mais non dupe du scientisme, ce qui explique que Péguy en fasse à la fois le responsable du „monde moderne” et un dernier rempart contre le „monde moderne”³². »

D'autre part, Renan, qui « ne se reconnaissait pas dans le monde moderne³³ » et n'était pas « dupe du progrès³⁴ », avait accepté, en dernière instance, l'idée du suffrage universel, recevable dans la mesure où elle s'accompagnait de l'instruction des masses. Son profil spirituel est celui d'« un catholique ou même [d']un chrétien subreptice³⁵ ». Bergson, « image renversée de Renan », est, lui aussi, à la fois moderne ou antimoderne, selon l'angle de vue de celui qui regarde : « Bergson est un moderne pour Maritain, et même un moderniste, condamné pour „modernisme”, du nom de l'hérésie catholique, tandis que pour Péguy il est un antimoderne au sens où il donne des armes pour combattre le „monde moderne”, déterministe, positiviste, matérialiste, mécaniste, intellectualiste et associationniste³⁶. »

Un cas jusqu'à un certain point emblématique est celui de Charles Maurras, contre-exemple de l'antimoderne. Il est, nous semble-t-il, à la fois le contraire et la caricature de l'antimoderne authentique. Comme celui-ci, Maurras abhorre la Révolution, les idées modernes, la démocratie, le suffrage universel, etc., mais la façon dont il les associe est significative pour appréhender la spécificité d'une personnalité indubitablement singulière. Pour lui la Révolution entretient des relations étroites avec le romantisme et la Réforme, qui sont, eux aussi, des

³² *Idem*, p. 442.

³³ *Idem*, p. 227.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Idem*, p. 442.

manifestations de mal moderne ; il leur oppose l'ordre classique. Or tout véritable antimoderne se tient à bonne distance du classicisme³⁷ qui par définition ne convient pas aux personnalités étranges et torturées par des convulsions intérieures. En rejetant le romantisme, Maurras oublie du coup le côté sublime de celui-ci, or « l'antimoderne et le sublime [...] sont deux ingrédients inséparables³⁸. » Et c'est toujours du même refus du sublime que procède la tendance à réduire tout événement historique ou politique à une simple « *combination* », tels les agissements d'Aimée de Coigny et de Talleyrand au moment de la Restauration³⁹. Mais si le refus du romantisme et du sublime pousse Maurras vers le refuge d'un classicisme abstrait, pourquoi Benda, qui attaque le monde moderne du haut des forteresses du siècle des Lumières reste un antimoderne ? D'autant plus qu'il conteste, lui aussi, le romantisme dont Bergson lui semble le produit tardif. Ce qui distingue, en fait, Benda de Maurras c'est, entre autres, sa façon de se plier à la modernité en se rangeant, au début de sa carrière, du côté des dreyfusards. Et même, ajoutons-le aussitôt, du côté des disciples de Bergson dont il se détache ensuite, un autre paradoxe ! ayant même l'ambition « d'avoir raison de Bergson » et même « d'assimiler et de dépasser le bergsonisme⁴⁰ » – ce qui lui attire le sobriquet d'« anti-Bergson ».

Roland Barthes, qui a droit à un chapitre entier de l'ouvrage dont il est question ici, est lui aussi un cas typique qui mérite de s'y arrêter autant en raison de la méfiance avec laquelle il a été accueilli par ses contemporains que par souci de poursuivre un itinéraire critique qu'Antoine Compagnon avait déjà esquissé dans « Les deux Barthes ». Rien ne peut permettre une meilleure appréhension du concept d'antimodernité que de bien examiner le positionnement de Barthes, ce qui permet de mettre en évidence le poids de la modernité dans l'identité de cette personnalité singulière. Chez Barthes, la modernité s'impose d'une manière presque explosive, au point que son antimodernité latente et constante ne se laisse percevoir que difficilement, cela d'autant plus que Barthes lui-même semble lui faire pièce. Roland Barthes est sans doute un des plus sournois modernes antimodernes. Antoine

³⁷ Cf. à ce propos *idem*, p. 27.

³⁸ *Idem*, p. 132.

³⁹ Cf. à ce propos *idem*, p. 136.

⁴⁰ *Idem*, p. 251.

Compagnon prend le parti de lire son œuvre en suivant une chronologie inverse à celle de la production des textes qui font l'objet de son analyse. Il part de derniers en date et notamment des cours au Collège de France pour remonter en amont vers *Fragments d'un discours amoureux* et *Roland Barthes par Roland Barthes* pour arriver à « Plaisir aux Classiques », un essai de 1944. Cette façon d'envisager les choses permet à Antoine Compagnon de découvrir toute une série de traits antimodernes : l'inquiétude face à la dégradation linguistique, souci qu'il partage avec Maistre, la façon paradoxale de Barthes de se situer « dans l'arrière-garde de l'avant-garde », sa méfiance de jeunesse envers les mouvements d'avant-garde, la passion pour Flaubert et pour Chateaubriand, ses exigences concernant l'œuvre d'art qui doit être « simple, filiale, désirable ». Sans oublier, certes, les angoisses de Barthes, effrayé par l'idée que la littérature est en train de mourir – et que ce n'est pas le roman qui pourrait la sauver, mais le poème.

Les Antimodernes a été traduit relativement vite en roumain, en 2008. Pour deux raisons au moins : le souci de synchronisation avec l'Occident, hérité d'Eugen Lovinescu, fonctionne toujours et la culture roumaine fait de son mieux tenir le pas avec les avancées intellectuelles européennes ; d'autre part, l'essai d'Antoine Compagnon ressuscite sans le vouloir des questions anciennes auxquelles les historiens de la littérature roumaine n'avaient pas trouvé de solution. C'est d'ailleurs l'avis de Mircea Martin qui signe l'avant-propos : « Le livre [...] offre des suggestions fécondes et des pistes nouvelles aux chercheurs de la littérature et de la culture roumaines. Il est en mesure de signaler le caractère réductionniste d'une opposition qui domine encore les représentations critiques autochtones concernant la période de l'entre-deux-guerres et même les précédentes, l'opposition renforcée à outrance et figée dans une sorte de dogme absolu entre *modernisme* et *traditionalisme*. *Les Antimodernes* – voilà une catégorie qui semble inventée à dessein pour définir Lucian Blaga qui y trouve naturellement sa place, de même que les „criterionistes” de la génération suivante. Une catégorie qui convient si bien à Fundoianu [Benjamin Fondane] aussi.

En remontant encore plus loin dans le passé, il ne vous semble pas que même l'irréductible Caragiale (Ion Luca) pourrait trouver d'indiscutables parentés spirituelles à l'intérieur de cette famille des antimodernes⁴¹ ? »

Le problème est plus complexe que ne le laisse entendre ce propos.

Née dans la ferveur de 1848 lorsqu'elle prenait la France pour modèle sociopolitique, culturel et littéraire, la Roumanie a été constamment à la fois le bénéficiaire et la victime d'une multitude de préjugés liés à l'idée de modernité. Le passé et le présent ont été presque rayés de la conscience roumaine au profit d'une effrénée fuite en avant, vers un futur supposé permettre à ce pays de se rattacher au modèle français à même de lui offrir une « transfiguration », pour reprendre le titre de l'essai d'Emil Cioran, ouvrage que l'on peut considérer comme une dernière expression, importante et excessive, de cette angoisse de la modernité qui semble essentielle pour définir l'identité roumaine. D'un point de vue symbolique, la célèbre antiphrase de Rimbaud : « Il faut être absolument moderne » semble avoir fonctionné à la lettre dans l'espace roumain.

Les révolutionnaires valaques de 1848, Constantin A. Rosetti et Ion C. Brătianu, puis, dans l'entre-deux-guerres, Eugen Lovinescu, le théoricien du « modernisme dirigé », ont institué et fait la théorie de ce besoin de modernité : l'identité roumaine moderne, du domaine politique jusqu'au domaine culturel et littéraire, ne pourrait se constituer, disaient-ils, que par un élan révolutionnaire à même d'imposer, par imitation, le modèle français. La Roumanie est le produit et le bénéficiaire de la Révolution française de 1789.

De 1848 à 1944, lorsque la Roumanie passe sous tutelle soviétique, la roumanité a été constamment le champ de bataille où s'affrontaient deux tendances opposées : le modèle moderne, révolutionnaire et francophile était contesté pour commencer, immédiatement après 1848, par le chœur des révolutionnaires déçus ; ensuite, après 1866, par le mouvement littéraire de la revue *Junimea*. Au début du XX^e siècle le *Sămănătorul* de Nicolae Iorga et le « poporanisme » de Garabet Ibrăileanu (qui était, lui, à moitié moderne) dressent un barrage ethnocentrique contre les tendances modernistes rejetées aussi, après la Grande Guerre, par les idées

⁴¹ Mircea Martin, *Avant-propos* au livre d'Antoine Compagnon *Les Antimodernes*, trad. Irina Mavrodin et Adina Dinițoiu, éd. Art, Bucarest, 2008, p. 10.

mystiques et nationalistes des mouvements fascisants et par les membres du groupe Criterion. S'y ajoutent à ce front du refus du modernisme issu de la Révolution française un certain nombre de conservateurs, réactionnaires, nationalistes et quelques antimodernes, tous modernes en partie mais aussi déçus par la modernité. A l'exception des révolutionnaires déçus de 1848, tels Vasile Alecsandri ou Ion Heliade Rădulescu, et, plus tard, de Mircea Eliade, les antimodernes roumains sont plutôt germanophiles. Ils contestent, souvent avec succès, le modèle français en lui opposant constamment le modèle allemand.

Les modernes sont persuadés que « les formes créent le fond ». Leurs adversaires déplorent l'invasion des « formes sans fond ». Les modernes élaborent des théories savantes avec l'espoir de débarrasser la Roumanie de la lèpre réactionnaire. En face, les conservateurs, les traditionalistes et les antimodernes dénoncent l'obsession d'un modernisme à tout prix. Ce partage quasi manichéiste des forces donne naissance à deux pseudo-paradoxes spécifiques à la culture roumaine. Le premier est celui d'une avant-garde qui se développe dans un espace que les modernes considèrent comme éminemment réactionnaire. Le deuxième est l'apparition d'un courant fascisant, nationaliste et avec des ferveurs mystiques, dans un espace culturel acquis à la modernité. En gros, il n'est pas hasardeux d'affirmer que si l'on exclut les extrémismes, les partisans de la modernité et ceux de la contre-modernité ont remporté, en Roumanie, tour à tour des victoires suivies de revanches qui elles aussi n'étaient qu'intermittentes.

Les contre-modernes ont pris la voix de Cassandre pour avertir qu'à vouloir imposer la modernité à un pays qui n'y est pas préparé, c'est se condamner à des efforts aussi vains que ceux de Sisyphe. Ion Luca Caragiale s'en fait le porte-parole lorsqu'il annonce avec une ironie cruelle : « Nos enfants verseront bien des larmes. Parce que nous avons assez ri, nous⁴² », prophétie qui a pris des racines profondes dans l'esprit de toute une nation, sans résultat comme peuvent le constater tous les pessimistes. Mais la plus importante revanche, qui n'est pas celle des contre-modernes au sens large (au contraire, de ce point de vue le traditionalisme

⁴² Ion Luca Caragiale, lettre à Paul Zarifopol du 10 juin 1904, in Ion Luca Caragiale, *Opere [Œuvres]*, édition établie et annotée par Stancu Ilin, Nicolae Barna et Constantin Harlav, avant-propos d'Eugen Simion, Ed. Fundatia Nationala pentru Stiinta si Arta, Bucarest, 2001, v. IV, *Correspondență [Correspondance]*, p. 638.

rigide et l'ethnocentrisme semblent avoir échoué) mais plutôt des antimodernes, est celle qui confère à la littérature une hégémonie absolue. Eminescu, depuis un siècle, et Caragiale depuis une cinquantaine d'années sont des valeurs « nationales ». Pendant l'entre-deux-guerres, Tudor Arghezi, un poète impossible à classer, fait lui aussi un pied-de-nez aux stratégies de la modernité et à presque tous les principes du modernisme esthétique, contredisant point par point les allégations d'Hugo Friedrich. Enfin Mircea Eliade et Emil Cioran semblent réaliser le rêve de presque un siècle de la culture roumaine d'une synchronisation avec l'Occident.

De moindre envergure mais plus coriace, la revanche de la modernité est d'avoir forgé quelques préjugés théoriques et d'interprétation tenaces. Le plus important est probablement l'idée de progrès (dans le domaine esthétique aussi). Eugen Lovinescu construit ses deux histoires de la littérature (deux parce que, partisan de la révision des jugements esthétiques, l'auteur modifie en partie, d'une édition à l'autre, ses opinions antérieures) selon un schéma manichéiste et progressiste affiché : n'ayant pas des fondements esthétiques établis, le traditionalisme (le « sămănătorisme » et le « poporanisme ») aurait été anéanti par les forces de la modernité lesquelles avaient suivi un itinéraire rectiligne ascendant du symbolisme aux œuvres les plus récentes de la littérature roumaine moderne dont les représentants les plus illustres sont, comme par hasard, ceux regroupés autour de Lovinescu lui-même. D'autre part, à son avis, la modernité esthétique doit être imposée de manière autoritaire par des indications précises : la poésie est un processus d'intériorisation qui va de l'objectif vers le subjectif, tandis que la prose trouve son objectivité en s'interdisant le lyrisme. Les injonctions de Lovinescu ont été reçues *cum grano salis* par les créateurs authentiques mais si elles ont été salutaires du côté des poètes, elles ont donné naissance, de manière paradoxale, à une foule d'auteurs proustiens – parmi lesquels les deux grands romanciers de l'entre-deux-guerres Camil Petrescu et la « grande européenne » Hortensia Papadat-Bengescu. On doit toujours à Lovinescu un autre préjugé, l'idée que la modernité étant liée au développement des villes, la nouvelle littérature ne peut être que citadine. La question revient périodiquement dans les débats littéraires et il faut reconnaître que des critiques et des théoriciens de la littérature de l'importance d'Adrian Marino ou des écrivains d'envergure, tel Mircea Cărtărescu, entre autres,

manifestent, aujourd'hui encore, un *a priori* défavorable à l'égard de la prose à thématique rurale, comme si le sujet et le milieu où se déroule l'action pourraient garantir ou invalider la réussite d'une œuvre littéraire.

La plus perfide revanche des modernistes, et de Lovinescu en particulier, qui en est le principal instigateur, reste le discrédit jeté sur quelques antimodernes roumains de la première heure, qui en souffrent aujourd'hui encore. Les victimes en sont surtout les trois principaux membres du groupe Junimea : Titu Maiorescu, Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale, des personnalités, il est vrai, ambiguës et qui naviguent souvent entre deux eaux. Les deux premiers ont été moins lésés par les préjugés imposés par Lovinescu : Titu Maiorescu s'est vu reconnaître le mérite d'avoir institué la critique esthétique, même si on lui reproche son « conservatisme » idéologique. De même, on reconnaît la qualité de grand poète à Mihai Eminescu dont on a déploré les idées « réactionnaires ». Caragiale en échange est devenu la tête de Turc des modernes : les politiciens libéraux de son temps ont interdit ses pièces de théâtre et Lovinescu voudrait nous convaincre de la nullité esthétique de son œuvre, produit « conservateur » d'une conjoncture sociale périssable dont la disparition prochaine devrait, disait-il, entraîner dans l'oubli une littérature aux vertus circonstanciées. Cela d'autant plus, ajoutait-il, que le changement des générations impose automatiquement une « mutation esthétique » qui fera disparaître du champ littéraire un auteur si lié à une époque déjà révolue. Il est surprenant de constater qu'aujourd'hui encore la critique littéraire roumaine se laisse abuser par une théorie si contestable : l'idéologie de Maiorescu et surtout celle d'Eminescu sont examinées à partir d'options partisans et subjectives qui manquent totalement d'objectivité, et les commentateurs évitent d'aborder les écrits journalistiques de Caragiale en dépit de la place éminente et spectaculaire que celui-ci occupe aujourd'hui dans l'espace culturel roumain.

Cette façon d'envisager l'étude de l'histoire littéraire en général et celui des concepts de modernité et antimodernité en particulier explique la structure de cette thèse qui se divise en six chapitres.

Le deuxième, « La polémique modernité-antimodernité dans la culture roumaine et ses trois principales représentations : Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu

et Eugen Lovinescu », se propose de présenter et d'analyser la théorie des « formes sans fond » énoncée par Titu Maiorescu en 1868, qui conteste la modernité, considérée comme une simple imitation du modèle révolutionnaire français. Il va de soi que dans ce premier chapitre il sera question aussi des différentes lectures ultérieures de cette théorie, notamment celles de Garabet Ibrăileanu et d'Eugen Lovinescu. La polémique autour de ce sujet est ample et atypique puisqu'elle a lieu après la disparition de Maiorescu. Il n'en reste pas moins que la théorie de Titu Maiorescu a été un repère important pour la structuration d'une identité socioculturelle et littéraire roumaine, cela pour la bonne raison que presque toutes les attaques contre la modernité s'y rattachent d'une façon ou d'une autre.

Un troisième chapitre : « Deux Junimistes de générations différentes : Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale. L'ombre de Mihai Eminescu » sera consacré surtout à un des plus intéressants antimodernes de la littérature roumaine, Ion Luca Caragiale. Vasile Alecsandri et Mihai Eminescu servent surtout de repère pour permettre de mieux cerner ce cas atypique. Révolutionnaire déçu, Vasile Alecsandri a une conception différente de celle de Caragiale en ce qui concerne la conscience de l'ineffable et du sublime esthétique. Il en va de même pour ce qui est de sa façon de considérer la modernité qui lui apparaît comme une étape historique et un changement de paradigme. D'autre part, bien qu'esprits antimodernes tous les deux, Caragiale et Eminescu semble structurellement différents, mais cette altérité flagrante cache en fait une ressemblance paradoxale. D'ailleurs après la mort si précoce d'Eminescu, Caragiale semble vouloir parler en son nom et lui emprunte un style vitupérateur d'un sarcasme et d'une violence uniques presque dans la littérature roumaine. Cette ironie à l'égard de la modernité roumaine, qui n'est pas sans rappeler celle qu'emploie Flaubert dans *Bouvard et Pécuchet*, comme l'ont souvent remarqué les commentateurs autochtones, a marqué profondément l'esprit roumain qui est redevable à Caragiale d'une monumentale méfiance, presque ontologique, à l'égard de l'idéologie du progrès et des révolutions.

Nous consacrons le troisième chapitre à Beniamin Fundoianu (Benjamin Fondane), auteur quasiment inconnu même en Roumanie, membre des groupes roumains d'avant-garde et pourtant critique impitoyable de la modernité extrême, qui dénonce le terrorisme surréaliste et l'engagement de celui-ci « au service de la

Révolution ». Il sera présenté en parallèle avec deux traditionalistes et antimodernes français, Charles Maurras et Julien Benda, dont le séparent la façon de reconsidérer le romantisme et une appréhension différente du classicisme.

Le sujet du chapitre suivant, intitulé « Le face à face d'Eliade et de Cioran. Le faux „optimiste” et le pessimiste », sera l'œuvre de Mircea Eliade et d'Emil Cioran dont une lecture en parallèle, des premiers articles jusqu'aux écrits de maturité, permet d'en appréhender mieux les tenants et les aboutissants. Notre intention est de présenter et de commenter les ouvrages d'Eliade *Itinerariu spiritual* [*Itinéraire spirituel*], *Fragmentarium*, *Oceanografie* [*Océanographie*] en même temps que ceux de Cioran *Schimbarea la față a României* [*Transfiguration de la Roumanie*], les lettres allemandes et *De la France*. Continuer sur la même voie par un va-et-vient entre *Le Mythe de l'éternel retour* et *Aspects du mythe*, d'une part, et, d'une autre, *Précis de décomposition*, *Histoire et utopie*, etc. Ce qui nous permettra, nous l'espérons, de bien mettre en évidence les différences entre le « faux optimiste » Eliade et le pessimiste Cioran. Le premier, angoissé par la modernité, fait des efforts pour la sauver par la résurrection du mythe et de la philosophie orientale ; le deuxième fait du style le dernier refuge devant un paradigme qui lui paraît cadavérique.

Ce travail ne pourrait s'achever sans qu'un dernier chapitre ne soit consacré à la façon dont fut reçu Baudelaire par la littérature roumaine, ce qui apporte un éclairage utile au sujet de notre recherche. Il sera question d'une querelle roumaine des Anciens et des Modernes, suscitée par l'apparition d'un symbolisme roumain désireux de s'imposer. Il sera question aussi du « cas » Arghezi, un des plus importants poètes roumains modernes, et de sa façon particulière de se situer par rapport à Baudelaire. Ce qui nous conduit de la façon la plus naturelle à l'essai de Benjamin Fondane *Baudelaire et l'expérience du gouffre*.

II. La polemique modernité-antimodernité dans la culture roumaine et ses trois principaux representants : Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu

Pour avoir une compréhension exacte de ce que signifie pour la culture roumaine la confrontation modernité – antimodernité, il est indispensable d'évoquer la théorie « des formes sans fond » et les deux principales démarches destinées à la corriger. Formulée en 1868 par Titu Maiorescu, initiateur du groupe littéraire Junimea dont il était aussi le chef de file, la théorie « des formes sans fond » conteste la modernité roumaine apparue après la révolution de 1848 par une imitation du modèle et de l'idéologie de la Révolution française. Un demi-siècle plus tard, cette théorie est au centre d'une vaste polémique et fait l'objet de deux études critiques importantes, dus à Garabet Ibrăileanu : *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*] et à Eugen Lovinescu : *Istoria civilizației românești moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*].

Compte tenu de leurs options idéologiques et littéraires, Titu Maiorescu, Garabet Ibrăileanu et Eugen Lovinescu donnent, ensemble, une image éloquente des paradoxes et des contradictions que soulèvent dans la culture roumaine les notions de modernité et d'antimodernité.

D'ailleurs, Titu Maiorescu lui-même est-il un véritable esprit antimoderne ou un simple conservateur, comme l'ont toujours considéré les historiens de la littérature roumaine ? En effet, peut-on qualifier d'antimoderne un esprit qui, par pur pragmatisme, rejette l'idée d'une tradition roumaine et préfère l'ironie mordante aux vitupérations ? Il n'en reste pas moins que Titu Maiorescu, l'idéologue du premier groupe antimoderne roumain, Junimea, est le type même de l'antimoderne à la roumaine : germanophile à une époque francophile, il est un adversaire tenace de la Révolution française dont il conteste les idées au nom du réalisme antimoderne d'Edmund Burke et de l'organicisme anglais, deux systèmes dont la vocation est justement de faire pièce à l'esprit révolutionnaire français.

Garabet Ibrăileanu est lui aussi une personnalité singulière. Admirateur de la modernité et pourfendeur de la théorie de Maiorescu, ses choix idéologiques et littéraires sont parfois typiquement antimodernes, et l'on peut se demander si c'est uniquement par souci de modération. Quant à Eugen Lovinescu, il est le produit et la victime volontaire de ses propres obsessions concernant la modernité. Auteur de la plus importante réécriture de la théorie de Maiorescu, il s'en sert pour la retourner et avancer l'idée des formes qui créent elles-mêmes leur fond. Le « moderne » Lovinescu est de toute évidence une projection bovaryste de lui-même, ou plus exactement la projection bovaryste d'un esprit initialement hostile à la modernité.

II.1. Titu Maiorescu et la théorie des formes sans fond.

II.1.1. Ellipses dans l'article «Contre la direction actuelle de la culture roumaine». Quelques précisions concernant la vie et l'itinéraire intellectuel de Titu Maiorescu

Comme bien d'autres de ses articles, celui intitulé « În contra direcției actuale din cultura română » [« Contre la direction actuelle de la culture roumaine »] est elliptique. Figure symptomatique du discours de Titu Maiorescu, l'ellipse lui permet d'introduire dans ses textes une part de mystère et aussi de rendre énigmatique sa façon d'écarter avec un dédain olympien le pessimisme. C'est la raison qui nous fait croire qu'il est judicieux, avant de présenter de manière succincte la théorie des formes sans fond, de dissiper le flou de certaines de ces ellipses en évoquant quelques aspects significatifs de la vie et du parcours idéologique de Titu Maiorescu, une personnalité qui semble avoir délibérément dissipé les pièces du puzzle qui constituent sa figure intellectuelle, qu'il convient maintenant de reconstituer en réunissant les aspects les plus divers de son activité publique, de ses écrits, des lettres de jeunesse au dix volumes du *Journal* publié longtemps après sa mort, et les différents indices significatifs disséminés tout au long d'une vie riche en événements.

Hostilité à l'égard de la Révolution.

« „Vive la Gironde !”, mais les Girondins ont la tête tranchée, nonobstant les principes de „liberté ! égalité ! fraternité !” ; „Vive Robespier [*sic*] !” mais on lui tranche la tête... » écrit à dix-huit ans Maiorescu dans une de ses lettres à la jeune duchesse Olga Coronini-Cronberg⁴³. Fils d’Ioan Maiorescu, un révolutionnaire déçu, le futur homme politique et théoricien de la littérature a depuis son plus jeune âge une idée bien arrêtée concernant l’événement qui avait bouleversé la France à la fin du XVIII^e siècle. D’un scepticisme amer et très critiques à l’égard de la Révolution française, plusieurs de ses lettres de 1858 voudraient ouvrir les yeux de sa jeune interlocutrice qui, emportée par l’enthousiasme révolutionnaire très à la mode et excitée par le messianisme des événements de 1789, n’en voyait que le côté héroïque. Déjà rebuté par le discours creux des révolutionnaires et refusant de se laisser séduire par les « phrases humanitaires », Titu Maiorescu dénonce un verbiage qui dissimule mal des constructions utopiques abstraites. Celui qui sera par la suite « obsédé » par « la vérité » des phénomènes, n’hésite pas à affirmer que, pire, la vocation de ces utopies est de dissimuler le crime. L’idéologie de la révolution est, à son avis, un produit de l’élite philosophique du XVIII^e siècle que l’on a voulu imposer par force à un peuple qui n’y comprend rien : « Il est facile de formuler d’une plume légère et dans le confort d’un boudoir, autant de Constitutions que l’on veut, profitant de l’indulgence du papier. La question, très prosaïque, est de savoir si le parfum d’une telle Constitution poétique peut titiller les nerfs olfactifs du peuple réputé grossier⁴⁴. » Issue des « ratiocinations même pas valables de Voltaire et de Rousseau, puis de Marat, de Mirabeau, et de Robespier [*sic*]⁴⁵ », la Révolution, dont Maiorescu doute « qu’elle puisse avoir des conséquences durables⁴⁶ », recourt, pour s’imposer, à la terreur et au crime. La devise « liberté, égalité, fraternité » cache l’intolérance dont le symbole est la guillotine. La Révolution en tant qu’incitation au

⁴³ Titu Maiorescu, Lettre à Olga Coronini-Cronberg [en allemand] du 17 février [1858], in Titu Maiorescu, *Scieri din tinerețe (1858-1862) [Ecrits de jeunesse (1858-1862)]*, sous la direction et avec un avant-propos et notes de Simion Ghiță, textes traduits par Alex Ionescu, Radu Stoichiță, Ion Herdan, Tudor Vianu, Ilie E. Torouțiu, Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1981, p. 65.

⁴⁴ Titu Maiorescu, Lettre à Olga Coronini-Cronberg [en allemand] du 21 mars [1858], in *Scieri de tinerețe (1858-1862)*, éd. cit., p. 70.

⁴⁵ Titu Maiorescu, Lettre à Olga Coronini-Cronberg [en allemand] du 17 mars [1858], éd. cit., p. 65.

⁴⁶ *Ibidem*.

crime est une idée qui revient de manière obsessionnelle dans cette lettre du 17 février 1858. Maiorescu pose quelques questions dont les réponses en disent long sur sa façon de concevoir la Révolution : « Somme toute, qu'est-ce qu'ils veulent, les gens ? L'égalité républicaine. Mais depuis quand l'égalité suppose le crime ? La liberté de la pensée ? Assassiner quelqu'un pour ses idées est-ce l'aube de cette liberté de l'esprit⁴⁷ ? » Et plus loin : « Que doit-on penser de ceux qui veulent supprimer la barbarie par le crime⁴⁸ ? » A la fin de sa vie, du haut de sa chair de philosophie contemporaine de l'Université de Bucarest, Titu Maiorescu évoque encore l'impact dramatique, dévastateur de la Révolution. On y retrouve le même rejet, par conviction intime, des mouvements violents et brusques et la même méfiance anxieuse des transformations radicales. S'y ajoute une certaine nostalgie du monde ancien : « La Révolution française a renversé cet état des choses, mais elle l'a fait avec une telle violence, se rendant coupable de tant de crimes, ayant versé tant de sang – celui des nobles et des gens d'Eglise – qu'elle a détruit pour longtemps tout ce qui restait de représentatif de ces vieilles castes [...], anéantissant toutes les représentations du pouvoir sacré⁴⁹. » L'idée d'une « égalité des droits » lui semble toujours chimérique et irréaliste car « il est difficile d'obtenir un quelconque résultat dans ce domaine⁵⁰ ». « Le plus dangereux et le plus affligeant » reste « le déclin de l'élément idéal », remplacé par « les appétits matériels⁵¹. » C'est ce qui explique « la perpétuelle insatisfaction à l'égard du présent », c'est-à-dire le pessimisme qui est, de l'avis de Maiorescu, l'emblème psychologique d'une époque postrévolutionnaire.

Dans cette même lettre de 17 février 1858, Titu Maiorescu règle aussi son compte à cette « jeunesse exaltée qui à peine sortie de l'Université rêve de républiques idylliques, une cigarette à la bouche et avec la rosette des rendez-vous à

⁴⁷ *Idem*, p. 63.

⁴⁸ *Idem*, p. 64.

⁴⁹ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie [Cours de philosophie]*, édition sous la direction de Grigore Traian Pop et Alexandru Surdu, avant-propos de Grigore Traian Pop, notes, commentaires et index de Grigore Traian Pop și Alexandru Surdu, Craiova, éd. Scrisul românesc, 1980, p. 86. La citation est extraite du cours intitulé « Transition vers Schopenhauer ».

⁵⁰ *Idem*, p. 87.

⁵¹ *Idem*, p. 88.

la boutonnière⁵² ». Il lui reproche sa frivolité et son incapacité à avoir une vision pragmatique. Son interlocutrice, qui idéalisait la Révolution, a peut-être été choquée de voir son jeune ami « piétiner les sentiments les plus nobles », puisque dans sa lettre du 21 mars [1858], celui-ci proteste, s'enflamme et, malgré son admiration pour la duchesse de Coronini-Cronberg, clame sa méfiance envers les mots abstraits qui, devenus concepts, servent à échafauder des idéologies : « „Vive la liberté !” Mais c'est quoi „la liberté” s'il vous plaît⁵³ ? » Quelques jours plus tard, le 28 mars, il revient à la charge pour décrier la Révolution française en la comparant à celle anglaise, qu'il préfère parce qu'« une révolution victorieuse est celle qui bâtit pour des siècles⁵⁴ ». Pour le « terrien Maiorescu », comme le nomme avec ironie, plus tard, George Călinescu, le seul moyen d'éviter à une révolution de devenir un « jeu absurde », c'est d'en inverser la logique, ce qui veut dire « commencer par éclairer le peuple⁵⁵ ». Les choses suivent alors une pente naturelle : lorsqu'« une majorité de gens au moins sentent le besoin d'une nouvelle constitution, la constitution est déjà prête⁵⁶. » Signalons pourtant que tout en restant un adversaire résolu de la Révolution, Maiorescu n'est pas pour autant un partisan de la monarchie absolue : tout au long de sa vie, il se tiendra à égale distance des deux, leur préférant une position pragmatique : « La monarchie absolue est une absurdité abusive, mais la liberté absolue, qui enflamme nos républicains, est une absurdité ridicule⁵⁷. »

Titu Maiorescu est tout aussi explicite dans un de ses cours universitaires où il est question de la philosophie française. Il rejette à la fois « le parti du „progrès” » qui est « uniquement révolutionnaire » et « le parti de „l'ordre” » qui est uniquement « réactionnaire dans le sens du passé ». La « théologie » absolutiste de celui-ci fait pièce à la « métaphysique » abstraite de l'autre. Pour démolir ces deux extrémismes partisans Maiorescu recourt à une démonstration logique. L'idéologie réactionnaire lui semble une force figée qui n'est plus à même de suivre l'évolution des réalités. D'autre part l'exaltation révolutionnaire est intolérante et impose ses

⁵² Titu Maiorescu, Lettre à Olga Coronini-Cronberg [en allemand] du 17 mars [1858], in *Scieri de tinerețe (1858-1862)*, éd. cit., p. 65.

⁵³ *Idem*, p. 68.

⁵⁴ *Idem*, p. 66.

⁵⁵ *Idem*, p. 70.

⁵⁶ *Idem*, p. 71.

⁵⁷ *Idem*, p. 70.

principes par la tyrannie : « l'erreur des „rétrogrades” est de croire qu'ils peuvent encore maintenir l'ordre avec les moyens d'autrefois, dont on a constaté l'inefficacité, balayés par les assauts révolutionnaires ; l'erreur des „progressistes” est de supposer qu'ils peuvent instaurer un ordre nouveau et durable avec des moyens anarchiques bons uniquement pour renverser le pouvoir précédent⁵⁸. » Par ailleurs, son analyse des principes et des concepts essentiels de la modernité permet à Maiorescu d'affirmer que ceux-ci dissimulent des effets parfaitement contraires à ceux souhaités : « par amour de la nation, les progressistes penchent vers le militarisme et, soucieux de respecter la souveraineté du peuple, ils suppriment toute égalité entre les citoyens, une foule despotique leur imposant d'abolir les libertés individuelles, comme le voulait Jean-Jacques Rousseau qui, dans sa métaphysique, avait imaginé un „état primitif de la nature humaine” susceptible de bloquer toute velléité de progrès⁵⁹. » La dénonciation de cet « effet pervers » constitue une des figures structurelles de la rhétorique « réactionnaire » dont parle Albert Hirschman⁶⁰ qui en établit l'inventaire. Somme toute, pour Titu Maiorescu le constitutionnalisme est une démarche stérile et « inopérante » parce que sa principale vocation est « d'empêcher les rois d'être réactionnaires et les peuples d'être révolutionnaires⁶¹. »

Le discours de Titu Maiorescu concernant « les effets déplorables de la Révolution française » réunit quelques autres figures imposées de la rhétorique antimoderne. Il dénonce les utopies exaltées qui mènent à « l'anarchie intellectuelle » et la médiocrité qui est le corolaire de l'égalitarisme dont profite « une majorité d'incompétents », d'où l'influence accrue dans les affaires politiques des professionnels du discours et du style (avocats et littérateurs). La solution serait d'aborder les questions avec pragmatisme, une interprétation attentive des données réelles écartant le piège des utopies rationalistes : « l'examen empirique des réalités permettrait une modification continue des institutions, dont la transformation ne

⁵⁸ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 168.

⁵⁹ *Idem*, p. 169.

⁶⁰ Albert O. Hirschman, *Deux siècles de rhétorique réactionnaire* (1991), trad. Pierre Andler, Paris, éd. Fayard. Les deux autres figures de la rhétorique réactionnaire seraient « l' inanité » [futility] (du changement révolutionnaire) et « la mise en péril » [jeopardy] de ce qui existe déjà.

⁶¹ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 168.

serait plus imposée par les figures mentales et morales préalables d'une doctrine politique unitaire⁶². » Il s'agit, somme toute de permettre « à l'observation réelle d'éliminer l'imagination, et aux convictions concernant la relativité des conceptions politiques liées à l'état effectif de la culture d'un peuple d'écarter les idées abstraites et préconçues⁶³. »

Le scepticisme de Maiorescu concernant l'idée de révolution est en fait le produit d'une longue évolution personnelle. Titu Maiorescu est le fils d'un révolutionnaire transylvain, Ioan Maiorescu, qui avait dû s'exiler lorsque son fils était encore très jeune. Dans une lettre du 17 février 1858 adressée à la duchesse de Coronini-Cronberg, où il évoque aussi la figure du révolutionnaire hongrois Lajos Kossuth, « le plus fou des fous », qui avait dû, lui aussi, s'exiler, Titu Maiorescu écrit : « L'année 1848 est la raison pour laquelle je ne veux plus avoir affaire à la Hongrie », allusion peut-être à la situation encore plus malheureuse des révolutionnaires roumains de Transylvanie, province roumaine à l'époque sous domination hongroise. Il est vraisemblable pourtant qu'à l'instar de la plupart des révolutionnaires transylvains de 1848, Ioan Maiorescu n'avait pas rejoint le mouvement révolutionnaire pour faire triompher les idées de 1789, mais uniquement au nom des revendications nationales des Roumains. Eugen Lovinescu, un des premiers biographes de Maiorescu, fait remarquer que les Maiorescu père et fils partageaient la même conception concernant la modernité roumaine qu'ils considéraient tous les deux une importation, c'est-à-dire une « forme sans fond⁶⁴. » Amplement développée par la suite, cette idée qui offre à Titu Maiorescu le principe de base de sa théorie, anime déjà les débats qui opposent, dans la culture roumaine, les partisans de la modernité à ceux de l'antimodernité. Chez le père, cette idée prend l'habillage pessimiste qui convient à la mentalité d'un homme dont la réalité a cassé les élans. Le fils ne veut pas se laisser porter au pessimisme par les accidents malheureux de la vie. Une analyse lucide des faits doit éviter les discours désabusés et extirper les lamentations de manière presque chirurgicale par des phrases tranchantes et sans complaisance. Pour annoncer les ravages de la modernité qu'il

⁶² *Idem*, p. 170.

⁶³ *Idem*, p. 171.

⁶⁴ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, București, éd. Ancora, 1940, 2^e édition, sous la direction de Maria Simionescu, București, éd. Minerva, 1972, p. 7-8.

sent venir, Ioan Maiorescu parle, dans une lettre de 1838, d' « un masque sans cerveau ». Son fils reprend l'idée et parle, lui d' « un spectre sans réalité ». Il n'est pas illégitime de voir une préfiguration de la théorie de son fils dans les termes qu'emploie Ioan Maiorescu dans une lettre de 1838 adressée à Simion Bărnuțiu, un autre révolutionnaire transylvain : « Un matérialisme pesant s'est posé comme un lourd nuage sur la Roumanie. Il vient d'où ? De Gaule. Un discernement gâté, un goût dangereux, une assiduité tournée exclusivement vers l'aspect extérieur des choses, un luxe démesuré et dégradant. Ils viennent d'où ? Du matérialisme français⁶⁵. »

Plus surprenantes encore sont les raisons invoquées rétrospectivement par Titu Maiorescu pour expliquer une crise d'adolescence qui l'avait opposé à son père. La rupture avec ses deux enfants, survenue « au moment décisif de leur développement », aurait été provoquée par le départ du père qui, après la révolution de 1848, contraint de s'exiler, s'enferme à l'étranger dans une solitude dédaigneuse. Titu veut le lui reprocher dans une lettre qu'il lui envoie finalement en supprimant le passage qui aurait pu le blesser : « La séparation de 1848 et votre situation déplaisante à Vienne vous a empêché d'entretenir un rapport chaleureux avec vos enfants qui en avaient besoin pour leur développement intérieur⁶⁶. » En fait, la situation d'Ioan Maiorescu à Vienne est bien malheureuse, à tel point qu'un des ses contemporains l'évoque dans des termes dramatiques : « nombreuses et injustes, ses souffrances sont si nombreuses et tellement injustes que dans un moment de lassitude Ioan Maiorescu voulut mettre fin à ses jours⁶⁷. » Le fils avait-il conscience des épreuves que subissait son père ? Dans le passage supprimé de la lettre déjà évoquée, Titu Maiorescu portait des accusations graves à l'encontre de son père : « à ce moment-là moi et ma sœur nous nous sommes trouvés seuls, nous avons dû

⁶⁵ Lettre du 11 février 1838 publiée dans *Foaia literară* [La Feuille littéraire], n° 16, 16 avril 1838, reproduite in Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 7.

⁶⁶ Lettre à Ioan Maiorescu, datée : „Paris, 19 dec. 1860”, in Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar* [Journal et Correspondance], sous la direction de Georgeta Rădulescu-Dulgheru et de Domnica Filimon, București, éd. Minerva, 1980, v. III, 18 juillet 1860 – 10 juillet 1862, p. 93.

⁶⁷ Vasile Mihăilescu, « O încercare de „Junime” a lui Ioan Maiorescu la Craiova » [Une tentative de „Junimea” d'Ioan Maiorescu à Craiova], *Convorbiri literare* [Conversations littéraires], XXXV^e année, n° 11, 1^{er} novembre 1901, p. 1233-1238, reproduit in *Ideologia Junimii* [Idéologie de Junimea], recueil de textes publiés sous la direction de Mircea Braga, Bucarest, éd. de l'Académie roumaine, 2007, p. 45.

traverser cette crise, si je peux l'appeler ainsi, sans aucun secours de nulle part, sans que personne ne vienne à notre aide, sans que quelqu'un voit notre détresse⁶⁸. » Cette « lutte pour l'indépendance » menée, au moment de la formation de leur personnalité, par les enfants confrontés au « caractère ferme » de leur père aurait été « douloureuse comme toujours lorsqu'il est question du conflit de deux énergies dont aucune n'a les prémisses nécessaires pour comprendre l'autre⁶⁹. » Cette façon de rendre la Révolution responsable de la détérioration des relations, brisées pour toujours, avec son père et des difficultés rencontrées dans le processus de formation de sa personnalité est significative du point de vue de l'activité ultérieure de Titu Maiorescu. Il reprend telles quelles les opinions de son père en les modifiant à peine, et l'année 1848 restera pour toute sa vie une date maléfique.

Né plus tôt, cet adversaire de la Révolution se serait vraisemblablement abstenu de participer au mouvement de 1848, contrairement à ce que croit Eugen Lovinescu qui le laisse entendre dans un passage de sa biographie de Titu Maiorescu : « La Constitution du 15 juin 1848 ne pouvait être que républicaine mais sa force de contagion était telle que les idées révolutionnaires et républicaines ont séduit même Mihail Kogălniceanu, un évolutionniste comme Titu Maiorescu. S'ils avaient participé à la révolution de 1848, Petre P. Carp et Titu Maiorescu auraient été probablement „républicains”⁷⁰. » C'est pourtant absurde de croire que Titu Maiorescu (ou Petre P. Carp, qui joue dans le monde politique le rôle d'une éminence grise de Junimea) pouvait être « républicain », vu que son « évolutionnisme » est une transposition du pragmatisme et du réalisme anglo-saxon d'Edmund Burke. Quant à Mihail Kogălniceanu, dont Ibrăileanu croyait avec nostalgie qu'il aurait pu être un modèle pour les générations suivantes, Eugen Lovinescu lui-même en fait l'antithèse des révolutionnaires valaques. Nicolae Manolescu est certainement plus près de la vérité : « L'attitude de Maiorescu à l'égard des héros de la révolution était sensiblement la même que celle de Caragiale

⁶⁸ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. III, 18 juillet-10 juillet 1862, p.93.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p.212.

envers ses personnages⁷¹. » C'est-à-dire une ironie qui met bien en évidence leur ridicule.

Etre à contre-courant. Découverte de Schopenhauer

De son propre aveu, comme en témoigne déjà sa lettre à Olga Coronini-Cronberg où il est question du titre d'un sonnet d'Emanuel Geibel « qui exprime si bien ma propre opinion sur cette question [de la Révolution] », Titu Maiorescu sait qu'il est « à contre-courant ». Il a l'intuition exacte de ce que sera sa position tout au long d'une carrière aussi longue que brillante dans la vie culturelle et littéraire roumaine. Il doute des bienfaits de la révolution à une époque où la société roumaine vit dans la frénésie des transformations initiées par l'esprit de 1848. Il est germanophile dans un pays éminemment francophile et à une époque qui ne l'est pas moins. Il dénonce l'inflation de poésie patriotarde au moment où prolifèrent les épigones des écrivains à message de 1848. Il élabore, enfin, la théorie des formes sans fond et l'applique à sa philosophie comportementale sans tenir compte de l'esprit du temps qui était celui de l'imitation sans limites des modèles étrangers, français de préférence.

Toujours et dans toutes les situations Titu Maiorescu est « à contre-courant ».

Il est d'ailleurs intéressant de signaler que dans un de ses articles de 1883 qui a très peu retenu l'attention des commentateurs, « Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare » [« Du progrès de la vérité dans l'appréciation des œuvres littéraires »], Maiorescu esquisse, rétrospectivement, une vraie théorie du retard dans la réception des œuvres, et du contre-courant en tant que terrain d'élaboration des normes futures. A son avis, les véritables innovations littéraires, celles qui ne sont pas un effet de mode, déconcertent les contemporains, généralement inertes et soumis à d'inébranlables préjugés dans leur appréciation des œuvres. Ce qui explique « le rejet violent » de toute nouveauté par ceux qui

⁷¹ Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu [La Contradiction de Maiorescu]*, 3^e éd., Bucarest, éd. Humanitas, 2000, p. 68.

constituent « l'immense majorité de la médiocrité contemporaine⁷². » Le véritable créateur « ne navigue pas, toutes voiles déployées, sur une mer calme », note Titu Maiorescu. Son embarcation est plutôt « un canot de sauvetage⁷³ ». Pourtant, paradoxalement, par ses attaques contre « les formes littéraires de ces nouvelles vérités », « la médiocrité contemporaine » les signale à l'attention du public et leur permet de pénétrer, indirectement, « dans la sphère d'intérêt de la minorité intelligente⁷⁴. » Par la suite, à plus ou moins brève échéance, l'œuvre accède à « une reconnaissance générale⁷⁵. » Ce qui veut dire que Maiorescu, qui rejette sans hésitation la mode, fait confiance au temps pour finalement imposer au grand public les œuvres qui se réclament d'une esthétique novatrice. La démarche d'Eugen Lovinescu qui élabore la théorie de « la mutation des valeurs esthétiques » et des « révisions » permanentes est exactement contraire : la cote et les différentes facettes d'un objet esthétique changent à une telle vitesse qu'elles obligent le critique à courir coude à coude avec celui-ci et à procéder à des révisions et des réajustements incessants des jugements de valeur antérieurs. Maiorescu, lui, ne croit pas aux vertus de la mode.

Pour Titu Maiorescu, une des principales incarnations du « contre-courant » serait Schopenhauer. Sa réception paradoxale, dont Maiorescu s'occupe tout particulièrement, serait un des meilleurs exemples de la façon dont le contre-courant devient à terme le vrai courant.

Titu Maiorescu commence son cours sur Schopenhauer par une présentation de la vie et de la carrière du philosophe allemand, pour mettre bien en évidence la façon dont sa pensée s'impose avec difficulté et par étapes successives. Publié en 1818, son traité *Le Monde comme volonté et comme représentation*, reste « quasiment inconnu », l'autorité écrasante de Hegel ne lui permettant pas de s'imposer. La deuxième édition ne verra le jour « qu'en 1844, après vingt-six

⁷² Titu Maiorescu, « Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare », [« Du progrès de la vérité dans l'appréciation des œuvres littéraires »], in *Opere [Œuvres]*, sous la direction et avec notes, variantes et index de Georgeta Rădulescu-Dulgheru et Domnica Filimon, avant-propos d'Eugen Todoran, Bucarest, éd. Minerva, 1978, v. I, p. 483.

⁷³ Idem, p. 485.

⁷⁴ Idem, p. 486.

⁷⁵ Idem, p. 487.

ans⁷⁶ ». D'autre part, Schopenhauer doit suspendre en 1820 ses cours, « le nombre d'étudiants réguliers n'étant pas suffisant ». « Dépité et dégoûté aussi par l'influence de Hegel⁷⁷ » il part en Suisse, puis en Italie. Il ne reprend ses cours qu'en 1825, « avec le même insuccès ». « A soixante ans, incompris, Schopenhauer n'a toujours pas gagné l'estime de ses contemporains⁷⁸. » Schopenhauer a soixante-cinq ans (le chiffre est noté ostensiblement en marge de la page manuscrite) lorsque les premiers signes de reconnaissance apparaissent en Angleterre, avant que sa philosophie ne s'impose, par étapes, dans toute l'Europe : « Julius Frauenstädt publie en 1854 ses *Lettres sur la philosophie de Schopenhauer* [...] et c'est à ce moment que l'Académie de Berlin lui propose de devenir un de ses membres – ce que Schopenhauer refuse. Ses œuvres sont maintenant lues et on en publie plusieurs éditions. En un mot, l'éclat de la célébrité éclaire les dernières six années de la vie de Schopenhauer, trop tard pour réchauffer le cœur de ce grand pessimiste. Il meurt à soixante-douze ans dans la solitude, comme il a vécu, le 9/21 septembre 1860. Il laisse par testament un petit capital pour l'entretien de son chien fidèle, le dernier être qu'il a aimé⁷⁹. »

Depuis le moment où, dans sa jeunesse, il l'a découvert pendant ses études de philosophie en Allemagne et jusqu'à la fin de sa vie, Titu Maiorescu, qui traduit en 1890 ses *Aphorismes* et qui lui consacre ses derniers cours universitaires, se met sous le signe de Schopenhauer qu'il prend pour modèle et dont il voudrait suivre l'exemple⁸⁰.

Le nom du philosophe apparaît déjà dans une des lettres qu'il adresse le 28 octobre [9 novembre] 1862 à son ami, le mélancolique Theodor Rosetti. Maiorescu est consterné par les « expectorations » critiques concernant le pessimisme schopenhauerien qui les avaient choqués tous les deux : « Qu'est-ce qu'ils entendent

⁷⁶ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 91.

⁷⁷ *Idem*, p 92.

⁷⁸ *Idem*, p 93.

⁷⁹ *Idem*, p 94.

⁸⁰ De manière surprenante, à l'exception des différentes considérations concernant la traduction des *Aphorismes* (une des premières traductions de Schopenhauer en Europe) et de quelques références concernant soit la doctrine esthétique développée dans l'article « Comediile d-lui Caragiale » [« Les comédies de M. Caragiale »] soit la théorie du génie dont il est question dans l'article « Eminescu și poeziile sale » [« Eminescu et ses poésies »], la critique roumaine n'a pas accordé une trop grande importance à l'influence, pourtant décisive, de Schopenhauer sur Maiorescu.

exactement ces „individus” par philosophie désespérée et froide, sans „affectivité” et immorale ! „C’est quoi l’espoir et c’est quoi la morale⁸¹ ?” » Il est révolté par le préjugé selon lequel un texte devrait nécessairement être optimiste – sinon « le juif est pendu, eût-il raison⁸² » (« juif » signifiant ici « bouc émissaire »).

La lecture de Schopenhauer avait probablement produit chez Maiorescu cette « grande transformation » dont il est question dans une lettre adressée à son futur beau-frère, Wilhelm Krennitz, auquel il fait savoir, de manière prémonitoire, l’importance de cette philosophie que l’on commençait à peine à prendre au sérieux en Allemagne. Ce « génie absolument sans pareil », « l’homme du siècle » sera bientôt « à l’ordre du jour, et c’est pourquoi il convient de l’étudier sérieusement déjà⁸³ », affirme Maiorescu en 1863, au moment où il avait commandé à un marchand berlinois un portrait du philosophe⁸⁴. Le futur critique remarque aussi l’écho de cette philosophie en Roumanie. Plus tard, en se rapportant aux tendances philosophiques qui se manifestaient en Allemagne du temps de ses études, Titu Maiorescu trouve utile de signaler que la place de plus en plus importante que prenait la philosophie de Schopenhauer avait eu pour effet « un retour à la philosophie de Kant, et une mise à l’écart de Fichte, Schelling et Hegel⁸⁵ ». Maiorescu ajoute en passant que Junimea avait fait sienne la vision schopenhauerienne de l’Histoire (comme l’attestent certains poèmes d’Eminescu et ses articles). De toute façon il est légitime de croire que la lecture de Schopenhauer, qu’il considère un des « quatre grands pessimistes du siècle », les trois autres étant Lord Byron, Leopardi et Chateaubriand, explique en grande partie la méfiance de Maiorescu à l’égard de l’optimisme progressiste⁸⁶. A l’instar de bien d’autres antimodernes, Maiorescu est conscient du déclin inévitable du monde moderne à

⁸¹ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., vol. IV, 22 juillet 1862-30 juin/12 juillet 1864, p. 47.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Lettre datée : «Berlin, 29 dec [décembre] 1863, in Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., IV, 22 juillet 1862-30 juin/12 juillet 1864, p. 198.

⁸⁴ Cf. à ce propos sa lettre datée : «Iași, 28 juillet [8 août] 1863 », *Jurnal și epistolar*, IV, p. 151.

⁸⁵ Titu Maiorescu, Lettre à Ion Petrovici, datée « București, 27 mai [9 juin] 1906 », in Ilie.E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, v. V, „Junimea”, București, Institutul de arte grafice „Bucov”, 1934, p. 275.

⁸⁶ Cf. *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 91. Avec la même assurance, Titu Maiorescu ajoute à cette liste Eminescu dont il rédigera le nécrologue sous l’influence évidente de la théorie schopenhauerienne du génie.

peine né, et se considérait lui-même la victime d'un temps irréversible : « Lorsque par-dessus tout l'on s'aperçoit à quel point notre existence est soumise à la destruction, que nous bâtissons sur le sable et au bon gré du vent, que nos projets et tout ce que nous entreprenons est interrompu par la mort, lorsqu'on prend conscience de cette suprême ironie des choses, la question : mais à quoi bon tous ces efforts, toute cette tension de notre intelligence ? acquiert soudain une douloureuse importance pratique⁸⁷. » Cette lamentation introduite subrepticement par Maiorescu dans son cours universitaire est singulière : ni ses contemporains, qui le considéraient invulnérable, ni les générations suivantes, du moins jusqu'à la publication tardive de ses écrits autobiographiques, n'ont jamais imaginé que cette personnalité « olympienne » souffrait d'un pessimisme structurel, soigneusement dissimulé dans ses écrits publiés, mais qui transparait dans sa correspondance et plus encore dans son *Journal*. D'ailleurs dans une lettre de Iași du 2/14 décembre 1870 et adressée à Wilhelm Kremnitz, Titu Maiorescu considère, paradoxalement, que le pessimisme est le visage vrai et durable de l'optimisme. Devant l'infini et l'éternité, l'homme est tout aussi insignifiant que ses souffrances, à la fois inévitables et illusoire. La « solution » de Maiorescu est du type de l'ataraxie schopenhauerienne : « somme toute, quelle importance pour le monde infini si des centaines de milliers de gens comme nous, isolés, souffrent ou se réjouissent ! De cette façon la vie nous encourage à acquérir une indifférence audacieuse qui convient à celui qui a pris conscience de l'infinité du monde. C'est la seule façon de supporter tous nos malheurs et ceux des autres, ceux d'aujourd'hui et ceux qui nous guettent à plus ou moins brève échéance : la maladie et la mort, inévitable et dont personne n'est exempt⁸⁸. » Maiorescu sait depuis longtemps qu'« *il y a un éternel ennui dans l'univers* »⁸⁹ » et le monde lui apparaît tantôt comme une « masse de fils

* En français dans le texte.

⁸⁷ Titu Maiorescu, « Leçon introductive » la « Istoria filosofiei engleze contemporane » [« Introduction » au « Cours d'histoire de la philosophie anglaise contemporaine », in *Prelegeri de filosofie [Cours de philosophie]*, éd. cit., p. 179.

⁸⁸ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, vol. VII, 18 avril 1870-28 avril 1872, éd. cit., p. 137.

⁸⁹ Titu Maiorescu, lettre à Theodor Rosetti, datée «Berlin, 26 septembre 1861», in *Jurnal și epistolar*, III, 18 juillet 1860-10 juillet 1862, éd. cit., p. 244.

embrouillés⁹⁰ », tantôt comme « une pyramide depuis longtemps décapitée et dont les arêtes ont été depuis longtemps, elles aussi, rongées par le fleuve du temps⁹¹. » De telles affirmations se retrouvent aussi dans le *Journal* de Titu Maiorescu lequel, persuadé que « la vie et la mort sont proches⁹² », est plusieurs fois tenté de mettre fin à ses jours. L'autoportrait qui se trouve dans une de ses lettres à sa sœur Emilia est très différent de l'image de Maiorescu dans l'esprit de ses contemporains et des générations suivantes : « Je suis fait uniquement de lézards auxquels on a arraché la queue, et lorsque je me demande ce qu'est l'existence je me la représente plutôt comme les roues métalliques et noires de suie d'une locomotive⁹³. »

Cette métaphore de la roue noircie par la suie dont il est question dans la lettre de Titu Maiorescu à sa sœur, une machine monstrueuse qui avale le temps et écrase l'homme, apparaît aussi dans ses cours universitaires lorsqu'il est question de l'époque où sont apparues les philosophies de Hegel et de Schopenhauer. Pour Maiorescu il s'agit de réponses différentes à des questions soulevées par l'idéologie de la Révolution française. L'athéisme – que Maiorescu nomme « l'incrédulité » – aurait engendré « les tendances hégéliennes destinées à combattre théoriquement le christianisme⁹⁴ » ; la fragilité de l'idéalisme révolutionnaire, qui ne résiste pas aux épreuves de la réalité, serait la source du pessimisme schopenhauerien⁹⁵.

Si dans son *Journal*, Titu Maiorescu penche vers une « solution » dans l'esprit de l'ataraxie schopenhauerienne, dans ses interventions publiques, dans ses cours universitaires et dans certains de ses articles (en particulier dans « Schopenhauer tradus în franțuzește de d. A.I. Cantacuzin » [« Schopenhauer

⁹⁰ Titu Maiorescu, Lettre à Hermann Kremnitz du 4/16 septembre 1871, in *Jurnal și epistolar*, v. VII, p. 194.

⁹¹ Titu Maiorescu, Lettre à Hermann Kremnitz du 29 mai/10 juin 1869, in *Jurnal și epistolar*, vol. VI, 8/20 novembre 1866-17 avril 1870, p. 286.

⁹² Lettre à sa sœur Emilia du 29 mai 1869, in *Jurnal și epistolar*, VI, éd. cit., p. 286.

⁹³ Titu Maiorescu, Lettre de [15/27 juillet 1871], in *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VII, p. 183.

⁹⁴ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 86.

⁹⁵ L'exposé universitaire de Maiorescu concernant la philosophie de Schopenhauer énonce aussi quelques idées directrices de ce système de pensée : la théorie « intellectuelle et morale » (le monde comme représentation et comme volonté) et la théorie « esthétique », « pour laquelle, note Maiorescu, nous avons davantage de matière dans notre littérature » (cf. note 153, Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 270). Quant au style du philosophe, Maiorescu le considère « d'une splendeur [...] comme on n'en a peut-être jamais vu dans la littérature philosophique d'aucun peuple. » (p. 89).

traduit en français par M. A. I. Cantacuzin »], il prend ses distances avec « l'évangile du pessimisme moderne » qu'il rejette pour ne pas lui permettre de devenir « une vérité universelle⁹⁶. » Dans l'avant-propos de sa traduction des *Aphorismes* de Schopenhauer, Maiorescu se détache du pessimisme de l'auteur qu'il considère « un antidote à la platitude matérialiste vers laquelle penche l'époque actuelle⁹⁷. » Dans cet avant-propos Titu Maiorescu fait pour la première fois l'inventaire des traits distinctifs de la philosophie de Schopenhauer, en indiquant ceux qu'il approuve dont « le rejet sarcastique de la société moderne conventionnelle », « la critique ironique de la philosophie officielle de l'Université », « le refus plein de mépris du nivellement démocratique » et enfin « l'aversion pour les juifs », auxquels on ne peut pardonner « l'Ancien Testament qui est à l'origine de la décadence éthique et esthétique de la civilisation européenne⁹⁸. »

Cette façon de trouver un refuge dans la philosophie de Schopenhauer est aussi une contestation radicale autant du positivisme d'Auguste Comte, l'esprit maléfique du siècle, que de la philosophie de Nietzsche. Par sa fascination pour les sciences surtout, la modernité serait en train de se détacher d'un âge d'or de l'esprit : « En vieillissant, notre siècle devient indéniablement de plus en plus positif. Nous sommes dans un âge d'or des sciences exactes et de l'industrie, un âge de fer pour la philosophie⁹⁹. » C'est le constat d'un esprit antimoderne, qui par une interrogation rhétorique amplifie son scepticisme pessimiste : « Quelle place occuperont dans une humanité ainsi conquise par l'esprit positif la poésie et les arts en général¹⁰⁰ ? »

⁹⁶ Cette réserve a peut-être des raisons didactiques. Voilà dans son intégralité la note qui se trouve en marge du cours « Transition vers Schopenhauer » (mss. 1521, f. 139), reprise in Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 268 : « Dans l'exposé que nous ferons dans les cours suivants concernant autant la théorie intellectuelle et esthétique de Schopenhauer que son pessimisme, essayer de réduire celui-ci à sa véritable valeur et contester l'idée qu'il pourrait s'agir d'une vérité universelle. » Finalement Maiorescu renonce de présenter le pessimisme de Schopenhauer à ses étudiants.

⁹⁷ Titu Maiorescu, *Prefața traducătorului [Avant-propos du traducteur]* à Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață [Aphorismes sur la sagesse dans la vie]*, traduction de de Titu Maiorescu, Bucarest, éd. Libraria Socec Comp., 1890, p. VII.

⁹⁸ *Idem*, p. VI.

⁹⁹ Titu Maiorescu, *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 178.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 173. Il est intéressant de remarquer que Titu Maiorescu met en lumière un côté moins connu d'Auguste Comte, à savoir sa façon de renier tardivement les conquêtes démocratiques et les

Quant à Nietzsche, ce « fou qui s'exprime pas des aphorismes », il serait l'auteur d'un « évangile des cyniques modernes », ceux qui ne croient plus au positivisme. Ce courant « nouveau et même contemporain » serait donc « le résultat de la lacune positiviste (le rejet de la meta[physique] et de la religion) [...], de son indifférence morale, de son amoralisme même et de son cynisme¹⁰¹. »

Titu Maiorescu a aussi le mérite d'être le traducteur, en 1890, de la première version roumaine des *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*¹⁰², tirés du recueil *Parerga und Paralipomena* publié par Schopenhauer en 1851. Ce choix est motivé aussi par le niveau des capacités de réception du public roumain : « Si nous voulons prendre part, nous aussi, au mouvement philosophique de l'esprit moderne, il convient d'avoir dans notre petite littérature au moins une partie des écrits de Schopenhauer. Vu que nous ne sommes pas encore en état d'examiner les problèmes métaphysiques, il semble judicieux de choisir parmi les œuvres du philosophe allemand les aphorismes, dont l'écriture est plus populaire¹⁰³. » Il est utile de noter que Titu Maiorescu n'ignorait pas les autres traductions de cet ouvrage. D'ailleurs les premières versions françaises des œuvres de Schopenhauer se doivent à un des membres du groupe Junimea, Ioan A. Cantacuzin, qui publie dans la collection „Bibliothèque de Philosophie Contemporaine” des éditions Alcan *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*¹⁰⁴ en 1880 et *De la quadruple racine du principe de la raison suffisante* en 1882. Le même publie en 1885 aux éditions Socec de Iași *Le monde comme volonté et comme représentation*. Maiorescu consacre un article à la traduction de « ce livre fondamental qui contient tout le développement de cette étrange mais géniale conception de Buddha ressuscitée au milieu du XIX^e

espoirs progressistes auxquels son positivisme avait offert une légitimité : « Les remarques d'Auguste Comte [...] contre la souveraineté du peuple, l'égalité des hommes, les nationalités et la liberté de la presse sont significatives et méritent d'autant plus à être rappelées que de nombreux positivistes semblent les avoir oubliées. » (*Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 167). Il est évident que Titu Maiorescu se sent plus proche de cet Auguste Comte que de celui qui faisait l'éloge de la loi de l'évolution.

¹⁰¹ *Idem*, p. 275.

¹⁰² La 1^{ère} et la 2^e édition datent le 1890 ; 3^e édition : 1891, 4^e édition 1902 ; 5^e édition : 1912.

¹⁰³ Titu Maiorescu, *Prefața traducătorului [Avant-propos du traducteur]* à Arthur Schopenhauer, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață [Aphorismes sur la sagesse dans la vie]*, éd. cit., p. VIII.

¹⁰⁴ Une deuxième édition date de 1884.

siècle¹⁰⁵. » Maiorescu trouve la traduction « éminente » : « l'intelligence astucieuse et la culture vaste [de Ioan A. Cantacuzin] permettant au traducteur de s'identifier avec tous les détails de la conception de l'auteur et avec la beauté de son style¹⁰⁶. »

II.1.2. Etre « démodé » signifie être « moderne ». La théorie des « formes sans fond »

Contestation de la modernité roumaine en tant qu'imitation d'un modèle français

Dans une lettre envoyée de Paris le 27 mars 1861 à Theodor Rosetti Titu Maiorescu place l'adjectif « moderne » dans un contexte paradoxal, qui lui donne une signification contraire à son sens d'origine : « Ta conclusion est étrange et elle te ressemble : en effet nous sommes tous les deux démodés parce que nous ne suivons pas la direction principale de notre temps qui est de mettre ses pas dans ceux de la Révolution française. Ce qui me fait croire que c'est justement pour cette raison que nous sommes modernes¹⁰⁷. » Pour appuyer son idée Maiorescu recourt à des considérations zoologiques en associant espèces animales et idéologies : « Dans la forêt les hurlements des fauves : hyènes, tigres, chacals, éléphants, sont confus. Mais pas le rugissement du lion qu'ils reconnaissent aussitôt et prêtent l'oreille, autant les rétrogrades et rétrocomplaisantes hyènes, que les terroristes rouges : les tigres ; les journalistes chacals la ferment et les éléphants petit-bourgeois continuent à enfoncer placidement avec la trompe du foin dans leur estomac qui rumine tranquillement¹⁰⁸. » Les « démodés modernes » seraient, de l'avis de Maiorescu, les lions : ils ne sont pas des réactionnaires ni des « modernes », des libéraux radicaux ou des chacals rouges. Ce qui offre déjà, avant la lettre, une idée de l'attitude du futur théoricien des « formes sans fond ». En effet, tout au long de sa carrière et jusque dans ses discours parlementaires, Maiorescu exprime la conviction profonde qu'en Roumanie la bourgeoisie, le « tiers état », est une pure fiction. Il y ajoute son

¹⁰⁵ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. II, éd. cit., p. 1006.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 1007.

¹⁰⁷ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, vol. III, éd. cit., p. 171.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 172.

mépris des « anticonservateurs » et des libéraux, des « terroristes rouges » et des journalistes qui étaient, pour Eminescu, « les prolétaires de la plume ».

C'est avec l'assurance souveraine du lion qu'en 1866 Maiorescu constitue avec quelques jeunes intellectuels de Iași le groupe Junimea. Dix-huit ans après la révolution de 1848, la Roumanie était en pleine fièvre des transformations. Les projections mentales de ses habitants restaient néanmoins celles de 1848. Ses études en Allemagne, outre des dispositions tempéramentales particulières, permettent à Maiorescu de considérer la situation européenne avec lucidité et de constater l'effritement des idées et des enjeux de la Révolution française. A une époque où la Roumanie se nourrit encore des illusions « mirifiques » de 1848, Maiorescu est déjà l'homme du Second empire.

Pour Maiorescu, son époque est celle du désenchantement : « Illusions perdues, voilà la marque de notre temps », phrase significative qu'il place en tête de l'avant-propos au volume de *Critice* [*Critiques*] publié en 1874¹⁰⁹, recueil où se trouve un article de quelques pages à peine qui expose néanmoins de manière claire et nette l'idéologie de Junimea : la modernité roumaine est une prolifération de « formes sans fond » qu'il convient de désavouer. L'écho de cet article est spectaculaire. Il a l'adhésion immédiate de tous les membres de Junimea, à commencer par Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale, qui deviendront les deux principaux représentants du canon littéraire roumain. Par la suite, la théorie des « formes sans fond » se retrouve au centre de tous les débats de la culture roumaine concernant la modernité et l'antimodernité, l'innovation et la tradition.

Les antimodernes mais aussi les conservateurs, les réactionnaires et les nationalistes dénoncent à qui mieux mieux l'invasion dans l'espace national des formes vides, imitées de l'étranger. Face à eux, les modernes considèrent que la révolution de 1848 nous a permis de nous accrocher au développement de l'Occident. Elle a arraché le voile byzantin qui nous cachait la réalité et nous a donné la possibilité d'introduire chez nous des formes dont ils sont persuadés qu'à plus ou moins brèves échéances elles donneront naissance aux contenus qui constituent le fond. Après 1900 la théorie de Maiorescu sera analysée et, pour l'essentiel, contestée par deux personnalités de première importance pour la culture

¹⁰⁹ In Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., v. I, p. 3.

roumaine, Garabet Ibrăileanu et Eugen Lovinescu. Auteur d'un vaste essai publié en 1909 et intitulé *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], Garabet Ibrăileanu conteste la théorie de Maiorescu, persuadé que la culture roumaine n'aurait jamais pu naître sans imiter celles de l'Ouest de l'Europe. Dans son *Istoria civilizației române moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*] publiée en 1924 et 1925, Eugen Lovinescu reprend la théorie de Titu Maiorescu pour lui donner une interprétation exactement contraire : les formes, affirme-t-il, ne détruisent pas le fond, elles le créent. En fait, les textes de Maiorescu, Ibrăileanu et Lovinescu constituent le noyau autour duquel se développe dans la culture roumaine un débat rendu indispensable par l'impératif de la modernité et, implicitement, de la modernisation. Du coup, la théorie de Maiorescu se retrouve, directement ou indirectement, au centre de toutes les discussions, surtout dans l'entre-deux-guerres quand la confrontation des modernes et des antimodernes prend des proportions considérables. La totalité de ceux qui contestaient à l'époque les idées de Lovinescu, des antimodernes de la revue *Gândirea* avec, à leur tête, Nichifor Crainic, jusqu'aux représentants de *Viața Românească*, dont Mihail Ralea, se range, plus ou moins explicitement, au point de vue de Maiorescu. Sa théorie reste un repère même pour les membres du groupe Criterion, tout particulièrement Mircea Eliade et Mircea Vulcănescu, qui préfèrent se mettre sous l'autorité d'autres antimodernes tels Ion Heliade Rădulescu ou Bogdan Petriceicu Hașdeu. Des distinctions apparaissent aussitôt : les antimodernes et les réactionnaires d'après 1900 ou de l'entre-deux-guerres corrigeront discrètement la théorie de Maiorescu. Nicolae Iorga, un contre-modèle des antimodernes roumains, ajuste la théorie de Maiorescu dans l'esprit de son nationalisme exalté. Nichifor Crainic et les membres du groupe *Gândirea*, d'une part, et Nae Ionescu, d'une autre, la complètent en lui ajoutant la dimension qui lui manquait, celle de la tradition, généralement associée à la spiritualité orthodoxe. Ayant réussi de réunir dans un questionnement synthétique toutes les tendances du XIX^e siècle, sans omettre la voix des révolutionnaires déçus, Titu Maiorescu et sa théorie qui réunit et structure tous les désenchantements de son temps traversent l'Histoire. « Quelle pourrait être l'actualité de Maiorescu aujourd'hui, vingt ans

après la chute du mur de Berlin¹¹⁰ ? » se demandait Nicolae Manolescu dans son *Istoria critică a literaturii române* [*Histoire critique de la littérature roumaine*]. Contrairement à l'avis d'Eugen Lovinescu, Ștefan Zeletin, Zigu Ornea¹¹¹ et bien d'autres, Nicolae Manolescu est persuadé que la théorie des formes sans fond « loin d'avoir été démentie par le temps ou, si l'on veut adopter un point de vue marxiste, par l'Histoire, » est plus actuelle que jamais. « Mieux encore : la théorie de Maiorescu a été constamment confirmée par les faits, à l'époque de Cuza et de Carol I^{er}, puis immédiatement après 1918 et une nouvelle fois après 1989 », note Nicolae Manolescu qui ajoute : « en dénonçant les formes sans fond, le conservateur Maiorescu, fort d'une vision organiciste de l'Histoire, avait anticipé le risque des ruptures et des révolutions qui ont infesté la pensée du XX^e siècle¹¹². »

Quelle est exactement la théorie de Maiorescu ?

A son avis, toutes les formes empruntées à la civilisation occidentale, véhiculées par « ce mouvement contagieux qui a porté les idées de la Révolution française jusqu'aux extrémités géographiques de l'Europe¹¹³ », sont en dernière instance fausses et dangereuses : des « spectres sans corps », des « illusions sans vérité », des « fantasmagories ». La modernité roumaine n'a été rien d'autre que le transplant de l'idéologie révolutionnaire française et, plus largement, l'imitation de la France considérée le modèle absolu. La théorie de Maiorescu est donc l'expression de la crainte d'un désastre que pourrait provoquer la structure artificielle de la modernité qui reste, en Roumanie, un produit importé. De l'avis de Titu Maiorescu la Roumanie n'était pas prête pour cet implant de la modernité, que

¹¹⁰ Nicolae Manolescu *Istoria critică a literaturii române* [*Histoire critique de la littérature roumaine*], éd. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 376.

¹¹¹ Eugen Lovinescu, dans son essai *Istoria civilizației române moderne* tout particulièrement, et Ștefan Zeletin dans ses ouvrages *Burghezia română. Originea și rolul ei istoric*, [*La Bourgeoisie roumaine. Son origine et son rôle historique*] de 1925 et *Neoliberalismul. Studii asupra istoriei și politicii burgheziei române* [*Le néolibéralisme. Etudes concernant l'histoire et la politique de la bourgeoisie roumaine*] de 1927, sont les deux principaux adversaires roumains de la théorie de Titu Maiorescu. Dans son ample étude „*Junimea*” și *junimismul* [*Junimea et le junimisme*], éd. Eminescu, 1975, Zigu Ornea se détache résolument de la théorie de Maiorescu des formes sans fond, qu'il considère inadaptée à la société roumaine qui, à partir de 1848, aspire à se développer. Cela revient à dire que Zigu Ornea, qui est par ailleurs l'éditeur de *Istoria civilizației române moderne*, reprend les arguments de Lovinescu, qui seront exposés dans la troisième partie de ce chapitre.

¹¹² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. cit., p.367.

¹¹³ Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 147.

défendaient, à l'époque, les libéraux. Il considérait, lui, extrêmement dangereux de construire les structures politiques, sociales et culturelles sur une imitation au lieu de les asseoir sur une loi dictée par l'évolution naturelle de cette société. Dans un pays et à une époque ostensiblement francophile et vivant avec le mirage de la Révolution française, Maiorescu, germanophile affiché et pourfendeur de la transfiguration nationale qu'il dénonce comme étant une « forme sans fond », se situe d'emblée dans le contre-courant.

L'historien Tudor Vianu¹¹⁴ situait Titu Maiorescu dans le sillage des philosophes et des historiens de la Restauration, ses sources théoriques se situant surtout du côté des cultures anglaise et allemande. Entre Maistre et Burke, Maiorescu pencherait plutôt vers ce dernier. Maistre qui considérait la Révolution une œuvre « satanique », un agissement maléfique de la Providence, ne pouvait séduire Maiorescu qui reste un pragmatique pour lequel le mal est toujours de la responsabilité des hommes, vils et misérables.

« Les rares hommes éminents que nous avions, ont commencé à se retirer un à un de la vie publique, remplacés par des médiocres » note Maiorescu dans l'avant-propos de la première édition, de 1884, de ses *Critice* pour justifier son « combat, violent s'il le faut » contre cette agression. Athée, Maiorescu n'accepte pas la Providence. Là où Maistre prend les accents d'un prophète en colère pour vitupérer le mal, Maiorescu procède avec calme et, après l'avoir disséqué, espère l'écraser en le rendant ridicule. Il paraît difficile de ranger cette personnalité froide et ironique dans un des trois courants contrerévolutionnaires dont Antoine Compagnon établit la liste dans son ouvrage *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* : conservateur, réactionnaire et réformiste.

Maiorescu se distingue des premiers parce qu'il ne revendique pas le rétablissement d'un « Ancien régime » – en ce qui le concerne, il ne voudrait en aucun cas revenir d'une façon ou d'une autre au byzantinisme d'avant 1848. D'autre part malgré son engagement politique comme membre du parti conservateur, à l'intérieur duquel les Junimistes constituaient un groupe indépendant, il se considère

¹¹⁴ Cf. Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne [Histoire de la littérature roumaine moderne]*, v. I, éd. Casa Școalelor, 1944, p. 193. Tudor Vianu est l'auteur du vaste chapitre dédié à Junimea.

un libéral, « le véritable libéral ». Maiorescu, que le passé national ne séduit d'aucune manière, ne partage pas non plus les options du courant réactionnaire qui honore le Moyen Age et la noblesse d'épée¹¹⁵. Le représentant roumain de cette tendance qu'Antoine Compagnon considère « la plus séduisante intellectuellement, inventive et véritablement équivoque, c'est-à-dire seule contre-révolutionnaire et antimoderne¹¹⁶ » est sans conteste Mihai Eminescu, une des personnalités éminentes de Junimea, qui reprend d'ailleurs dans ses articles de presse la théorie de Maiorescu des formes sans fond. Pour ce qui est de la troisième catégorie, « le réformisme », il faut préciser que s'il juge positivement révolution anglaise de 1688, Maiorescu n'est pas pour autant un « constitutionnel ». Dans son analyse de la doctrine de Maiorescu, Tudor Vianu note, en passant, l'influence de Burke qu'un chercheur plus récent, Ioan Stanomir, considère comme étant au centre de la doctrine junimiste¹¹⁷. Il nous semble aussi que Titu Maiorescu, avec Petre P. Carp, est un des rares représentants roumains du réalisme antimoderne de souche anglo-saxonne dont Edmund Burke est la personnalité la plus significative. Persuadé que le mal a commencé avec la révolution de 1848, Maiorescu considère qu'avant celle-ci il n'y avait rien qui mérite d'être récupéré en renouant le fil de l'Histoire. C'est du moins ce qu'il laisse entendre. Mais si un retour véritable est inconcevable, une récupération symbolique et tardive de l'esprit de 1848 sans la Révolution lui paraît envisageable, en écartant, certes, les formes importées qui n'ont pas de sens dans la réalité roumaine. Cette récupération devrait remettre les compteurs à zéro, qu'il s'agisse de l'appropriation d'un passé récent ou du redémarrage du présent, conformément à la théorie pragmatique anglaise selon laquelle le raffermissement

¹¹⁵ Maiorescu considérait utile d'adapter ses conceptions à la réalité roumaine. Dans ses cours de philosophie anglaise, il propose la notion de « tradition vivante » (*Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 177), dont il estime qu'elle est spécifique surtout aux civilisations solides, comme celle anglaise. « La tradition vivante » représente, pour lui, une force du passé susceptible d'offrir une illumination, une façon de convertir les leçons du passé en une réalité concrète. Cette « tradition vivante » n'est donc pas la tradition absolutiste des réactionnaires ni l'attachement antimoderne au Moyen Age. Il s'agit en fait de la perspective historique spécifique d'une nation, comme l'entendent les antimodernes anglo-saxons, dont Edmund Burke.

¹¹⁶ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., p. 26.

¹¹⁷ Cf. Ioan Stanomir, *Spiritul conservator. De la Barbu Catargiu la Nicolae Iorga* [*L'esprit conservateur. De Barbu Catargiu à Nicolae Iorga*], éd. Curtea Veche, București, 2008, tout particulièrement le chapitre III, intitulé, par une antiphrase : « Despre direcțiunea progresului nostru » [De la direction de notre progrès] (p. 80-137), où l'auteur analyse l'idéologie du groupe Junimea.

du fond est à même de produire les formes nécessaires qu'il ne faut plus chercher ailleurs. Ces formes réelles auxquelles le fond donne naissance organiquement n'ont rien à voir avec celles qui avaient envahi la Roumanie après 1848 : Maiorescu ne veut surtout pas que les formes importées de la Révolution française, à son avis irréalistes, créent un fond roumain. Au contraire, il incombe à celui-ci de créer par lui-même ses propres formes, ce qu'il est tout à fait capable de faire une fois délivré des « spectres sans corps » qui l'étouffent. Finalement la théorie des formes sans fond est le résultat de l'hostilité profonde de Maiorescu à l'égard de l'esprit révolutionnaire français qu'il voudrait remplacer, à la dernière heure, par le pragmatisme anglo-saxon¹¹⁸.

Le pragmatisme et le réalisme de la théorie de Maiorescu sont évidents surtout dans la façon franchement obsessionnelle avec laquelle il cherche « la vérité », c'est-à-dire le raccord parfait des théories et des idéologies à la réalité. Maiorescu voudrait remplacer les réalités construites d'après un modèle idéologique par la réalité pure et simple qui est à même, si on l'étudie attentivement, d'échafauder sa propre théorie. Dans le contexte particulier de la réalité roumaine engagée dans une modernisation forcée, l'obsession de Maiorescu pour « la vérité » devient un plaidoyer pour mettre fin aux nuisances du « faux », plaidoyer, il faut reconnaître, olympien, qui n'admet pas de réplique. L'ironie caustique s'ajoute à un pessimisme structurel pour étouffer les nuances de la nostalgie au nom d'un discours impératif : « Les forces morales ou matérielles d'un peuple sont toujours, à un moment donné, restreintes [...] On n'a sous la main qu'un seul bloc de marbre. Si on s'en sert pour en tirer une figure caricaturale, comment faire pour sculpter ensuite une Minerve¹¹⁹ ? »

Le « faux » auquel les formes sans fond donnent automatiquement naissance est la clé de voûte de l'article de Maiorescu « În contra direcției de azi în cultura română » [« Contre la direction que prend aujourd'hui la culture roumaine »]

¹¹⁸ Maiorescu lui-même affirmait que l'idéologie de Junimea « est plutôt anglo-évolutionniste que franco-révolutionnaire ». Il ajoutait : « l'ainsi nommée régénération de 1848 [...] dont le point de départ était une masse d'idées nébuleuses [...] ne semble pas avoir l'importance que lui accordaient les révolutionnaires valaques. » (*Discursuri parlamentare (1866-1899)* [*Discours parlementaires (1866-1899)*], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 36).

¹¹⁹ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 4.

: « Le vice radical dans l'orientation actuelle de notre culture est le *faux*, pour éviter un terme plus haut en couleurs. Le faux en politique, le faux en poésie, le faux en grammaire, le faux des formes de manifestation de l'esprit public¹²⁰. » Il s'agit, bien sûr, des formes empruntées de l'étranger par la génération de 1848. Des formes politiques et gouvernementales, comme la Constitution, et des principes abstraits, « liberté, égalité, fraternité » par exemple, jusqu'aux formes culturelles et littéraires, elles manquent toutes de fond. Pour Titu Maiorescu les « illusions juvéniles » des libéraux de 1848 apparaissent dans le caractère artificiel du transplant, dans l'absence d'un quelconque lien entre l'utopie et la réalité et dans la « volonté d'imiter et de reproduire les apparences de la culture occidentale, avec la conviction que très vite celles-ci porteront fruit dans la littérature, les sciences et les beaux-arts d'un état moderne qui aurait surtout offert la liberté à tous ses citoyens. » L'« état moderne » de 1848 est plutôt, de l'avis de Maiorescu, une pépinière des formes sans fond : « Nous avons une politique et une science, nous avons des journaux et des académies, nous avons des écoles et une littérature, nous avons des musées, des conservatoires, un théâtre et même une Constitution. En fait, ce sont des entités mortes, des prétentions vaines, spectres sans corps, illusions sans aucune réalité¹²¹. » Titu Maiorescu est persuadé qu'« une forme sans fond est non seulement sans utilité mais aussi nocive car elle détruit un milieu culturellement puissant¹²². » Nous retrouvons ici, cumulées et adaptées, les trois stratégies discursives qui constituent, pour Albert Hirschman, les assises de la théorie dite « réactionnaire ». La dénonciation véhémement du soi-disant effort pour « civiliser » et « moderniser » la Roumanie remplace, chez Maiorescu, l'« effet pervers » de Hirschman, c'est-à-dire les suites inattendues et indésirables du changement qui « met en péril » ce qui existe déjà. Il pourrait s'agir aussi d'une forme adaptée de l'« inanité » – le doute de Tocqueville : « Plus ça change, plus c'est la même chose ». (Cette « inanité » trouve une expression éclatante dans l'œuvre du junimiste Ion Luca Caragiale qui réduit le

¹²⁰ *Idem*, p. 147.

¹²¹ *Idem*, p. 153.

¹²² *Ibidem*.

monde moderne et la réalité roumaine correspondante à ce qu'il nomme un « moft »¹²³).

Un des historiens littéraires ayant étudié plus récemment l'œuvre de Maiorescu, Alexandru Dobrescu¹²⁴, considère que cette volonté de faire *tabula rasa* de l'idéologie, de la littérature et en général de tous les apports de la génération de 1848, est le résultat d'un pur acharnement contestataire. La littérature et la civilisation de 1848 ne peuvent être réduites à de simples productions mimétiques, et il est présomptueux de croire qu'elles ne contenaient aucune part de vérité, comme veut nous faire croire le chef de file des Junimistes. De toute évidence Alexandru Dobrescu n'a pas tort, et son éclairage nous permet de mieux comprendre les raisons qui suscitent la colère de Maiorescu. A commencer par les sources, celles de Maiorescu étant à l'opposé de celles de la révolution de 1848. S'y ajoute l'idiosyncrasie à l'égard de l'idéologie de la Révolution française (dont le transplant en terre roumaine serait doublement artificiel). Il y a enfin, comme nous venons de le préciser, une disposition psychologique particulière qui rend Maiorescu insensible à l'histoire des principautés roumaines en lui faisant croire qu'avant 1848 il n'y avait ici qu'une méprisable hégémonie slave ou byzantine. C'est ce sentiment qui permet à Maiorescu, tout au long de sa carrière d'éviter le piège d'une attitude réactionnaire – qu'il abhorre. Pour cet antimoderne qui récuse le passé, le présent sera toujours le point de départ d'un nouveau commencement. Voilà ce qu'il écrivait à son père dans une lettre du 19 décembre 1860 : « Je ne suis pas, vous le savez bien, un esprit mélancolique qui cherche des satisfactions du même type dans la

¹²³ Le mot roumain « moft » vient du turc où il signifie « gratuit » ou « bon marché ». Il est pratiquement intraductible. C'est le terme qui, d'après Caragiale, convient au mieux pour donner une idée du monde moderne qui cumule d'innombrables défauts, de sa frivolité et du décalage entre le fond et la forme, jusqu'à son insignifiance. Dans un essai intitulé *I. L. Caragiale față cu kitsch-ul* [*I. L. Caragiale confronté au kitsch*], éd. Cartea Românească, 1988, Ștefan Cazimir croit que le terme français « pacotille » pourrait traduire le roumain « moft », sans son côté pittoresque quand même. Il continue par une analogie avec le kitsch : « Le mot *kitsch* peut mieux faire comprendre à un étranger ce que signifie exactement en roumain *moft*. Et le *moft* peut mieux faire comprendre à un roumain ce que signifie le kitsch. Grâce au kitsch, le *moft* devient universel. » (p. 21). En fait le kitsch ne recouvre qu'une infime partie du sens ineffable du *moft*. Cf. aussi à ce sujet le chapitre « Deux Junimistes de générations différentes : Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale. L'ombre de Mihai Eminescu », et surtout le sous-chapitre « La presse et le *moft*. La presse, apocalypse du monde moderne. L'ariston et l'orgue de Barbarie ».

¹²⁴ Alexandru Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu* [*Introduction à l'oeuvre de Titu Maiorescu*], Bucarest, éd. Minerva, 1988.

poussière des siècles révolus. Je ne suis sensible qu'à l'actualité et l'étude de l'antiquité ne m'intéresse que dans la mesure de son rapport immédiat avec le temps présent¹²⁵. » Pourtant, dans le cas de Maiorescu, il ne s'agit pas uniquement d'ignorer le passé mais de l'anéantir symboliquement : « D'ailleurs pour les tempéraments colériques, écrivait en 1861 le jeune étudiant roumain au docteur Barash, il n'y a pas de passé, il n'y a que le présent et l'avenir ; pour ce genre d'individus, „vivre” signifie „tuer”¹²⁶. » Ce qui en dit long sur l'attitude générale de Maiorescu, qu'il s'agisse de son obstination à démolir les formes dangereuses, ou de son acharnement à les dénoncer. Nous comprenons mieux maintenant l'obsession de Maiorescu de se situer dans le contre-courant, une sorte de meurtre symbolique de tout ce que l'on peut considérer mode ou tendance.

Ce texte matriciel met en évidence les quatre principes de contestation de la modernité dont fait usage la culture roumaine : les tendances conservatrices, les tendances réactionnaires, l'antimodernisme et le traditionalisme. On y trouve énoncées par formules puissantes, qui tranchent et ont l'avantage de la clarté, toutes les formes de manifestation de l'antimodernité et de la contremodernité. Ces assertions qui n'ont pas fini de nous choquer, surprennent par leur force prémonitoire.

Les conservateurs et les esprits pragmatiques auraient sans doute volontiers contresigné cette phrase de Maiorescu qui évoque indirectement la pensée d'Edmund Burke : « Sans préparation, comme ils l'étaient et le sont encore, éblouis par les phénomènes considérables de la culture roumaine, nos jeunes en subissaient les effets sans avoir la capacité d'aller jusqu'aux causes. Ils voyaient les formes superficielles de la civilisation sans comprendre les fondements historiques profonds qui avaient donné naissance par une nécessité absolue à ces formes qui n'auraient jamais pu voir le jour sans la préexistence des matrices enfouies¹²⁷. » Maiorescu fera souvent référence à « l'inexistence chez nous d'assises solides capables de soutenir les formes venues d'ailleurs¹²⁸. »

¹²⁵ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. III, p. 96.

¹²⁶ *Idem*, v. IV, p. 206-207.

¹²⁷ Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 147.

¹²⁸ *Idem*, p. 148.

Il y a dans cet article un autre sujet qui mérite l'intérêt ne fût-ce que par son aspect dramatique qui a néanmoins souvent passé inaperçu aux yeux des différents chercheurs. Il s'agit de la crainte de Maiorescu de voir la culture roumaine étouffée et même tuée par le déluge de la modernité imitée. Son propos qu'il veut mesuré laisse pourtant deviner le pathos censuré : « Sous son jour éclatant [celui de la véritable culture occidentale] l'artifice et la caricature de notre „civilisation” deviendront manifestes et les formes vides dont nous nous sommes jusqu'à présent enorgueilli tireront vengeance, attirant avec voracité vers elles un fond solide qui sera celui d'un cœur étranger¹²⁹. » Ce qui veut dire qu'au moment où le mimétisme sera généralisé au point d'être confondu avec la norme, les formes empruntées précipitamment feront venir vers elles des contenus n'ayant rien à voir avec la culture roumaine. Cette suite logique de la modernité terrifie le cosmopolite Maiorescu. Elle sera le point de départ de la théorie du synchronisme d'Eugen Lovinescu : l'imitation de la civilisation occidentale, dans ce cas précis française, va de pair avec l'imitation de la littérature française, qui doit elle aussi se développer de manière „révolutionnaire”.

Ce péril de l'étouffement et, à terme, de la disparition de la culture et de la littérature roumaines par l'imitation des formes occidentales sera la bête noire des « traditionalistes » de l'entre-deux-guerres. Nationaliste farouche, Nicolae Iorga en donne une version rhétorique : « Nous avons un état national sans une culture nationale, la nôtre étant un badigeonnage étranger, français. [...] A bas cette singerie criminelle ! Une époque culturelle nouvelle doit commencer pour nous aussi. *Il le faut*, sinon nous mourrons¹³⁰ ! » Nichifor Crainic, le chef de file du groupe antimoderne de *Gândirea*, se fait un devoir d'avertir Eugen Lovinescu que « si dans la civilisation matérielle l'imitation est une nécessité, dans le domaine culturel celle-ci signifie la mort généralisée d'un peuple. Faire de l'imitation le principe générateur de l'art, en faire une loi culturelle, cela signifie légiférer la mort de l'âme¹³¹. »

¹²⁹ *Idem.*, p. 152.

¹³⁰ Nicolae Iorga, *O luptă literară [Une lutte littéraire]*, deux volumes, édités sous la direction de Valeriu Râpeanu et Sanda Râpeanu, Bucarest, éd. Minerva, 1979, v. II, p. 15.

¹³¹ Nichifor Crainic, « A doua neatârnare » [« La deuxième indépendance »], *Gândirea*, VI^e année, 1926, n^o 1, janvier, p. 3.

Dans son article déjà cité « În contra direcției de azi în cultura română » Maiorescu se fait un devoir de signaler aussi les dangers liés à la vitesse avec laquelle s'installe en Roumanie cette modernité importée, et il conclut par une question rhétorique : « A-t-on encore le temps d'y échapper¹³² ? » Il prédit aussi, si l'on ne prend pas les mesures nécessaires, l'extinction de notre culture. Ce *lamento* de Cassandre est le leitmotiv d'un texte plein de prémonitions sombres. Presque tous les progressistes se sont donné le mot pour ranger ces assertions sceptiques dans le musée virtuel des valeurs périmées, sorties de mode. Il se peut néanmoins qu'à long terme cet esprit pragmatique, ce « monstre céphalique¹³³ » ait eu raison : « un peuple ne peut pas vivre avec une culture fausse, et s'il persiste dans cette voie il sera un exemple de plus de l'intransigeance d'une vieille loi de l'Histoire qui veut que dans la confrontation entre une civilisation véritable et une nation solide, c'est cette dernière qui est anéantie, jamais la vérité¹³⁴. » Dans l'esprit de Maiorescu cette « vieille loi de l'Histoire » selon laquelle une nation ne peut se développer que selon sa propre nature, est celle de « la vérité », et aussi celle de « la vie ». C'est le sens de « l'idéalisme » de Maiorescu en tant que force réactionnaire négative : « L'idéalisme est moins important par ce qu'il apporte de positif en politique, que par le fait qu'il fait fuir la vulgarité qui n'ose pas l'affronter¹³⁵. »

La théorie des formes sans fond nourrit l'idéologie des Junimistes.

Elle est au centre de l'activité de journaliste de Mihai Eminescu. Il en parle parfois dans des termes qui pourraient être ceux du maître : « Un de nos pires défauts est qu'au lieu de nous occuper du fond des choses, nous nous contentons de la forme à la façon des enfants qui arrachent les fleurs pour les ranger sans racines dans leur supposé jardin qui peut paraître beau pour quelques heures mais dont la beauté ne dure pas¹³⁶. » Eminescu est aussi celui qui tire les dernières conséquences de la théorie de Maiorescu. A son sentiment la Roumanie d'après 1848 est une « nouvelle Amérique », c'est-à-dire un pays artificiel, sans passé, le sien ayant été

¹³² Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 152.

¹³³ Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, éd. Casa Școalelor, 1943, p. 94.

¹³⁴ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 154.

¹³⁵ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VIII, fin avril 1872-fin avril 1876, p. 20-21.

¹³⁶ Mihai Eminescu, « Români Peninsulei Balcanice » [« Les Roumains de la péninsule balkanique »], in *Opere [Œuvres]*, édition sous la direction de Perpessicius, éd. Academiei Republicii Socialiste România, 1982, v. X, p. 123.

détruit par les coups des révolutionnaires : « Depuis le mouvement de 1848 jusqu'à d'aujourd'hui, la nation roumaine n'a rien fait d'autre, dans le domaine politique, que de renoncer systématiquement à toutes ses traditions, ruiner toute autorité, rejeter le plus loin possible tout ce qui pourrait apparaître comme original dans sa vie nationale. En même temps, avec une ferveur dépassant celle des colons d'Amérique du Nord et à une échelle tout aussi importante, elle a accueilli dans la vie politique et intellectuelle, dans la langue, dans les mœurs, partout, toutes les réformes, toutes les théories cosmopolites, tous les modèles venus d'ailleurs. Une liberté sans bornes pour tout individu, pour toutes les saletés qui se déversent des quatre coins du monde en Roumanie comme en Amérique : fraternité et égalité pour tous et une profusion de petites et grandes républiques avec des présidents à tous les coins de rue et dans tous les cafés, en Roumanie comme en Amérique¹³⁷. » La même théorie des formes sans fond nourrit l'activité journalistique et littéraire d'Ion Luca Caragiale – qui fera l'objet d'un chapitre à part dans le deuxième chapitre du présent ouvrage.

Il existe pourtant des Junimistes plus ouverts à l'idéologie française et qui considèrent que l'imitation des formes est bénéfique dans la mesure où elle permet le progrès. Dans une lettre du 17 janvier 1869 à Iacob Negruzzi, le secrétaire du groupe Junimea, Alexandru D. Xenopol, trouve que la destruction des formes empruntées voulue par Maiorescu signifierait « renoncer au progrès dont la vocation est de nous conduire du mal vers le bien, de l'ignorance vers la connaissance [...]. Elle serait aussi *une entrave au mouvement intellectuel* qui est l'essence même du progrès¹³⁸. » Mais Titu Maiorescu croit-il au progrès ? Le mot est rare dans ses articles. Dans son cours universitaire consacré à Auguste Comte il se contente d'indiquer les trois étapes du progrès pour conclure par une interrogation rhétorique : « Cette même nécessité ne devient-elle pas ensuite une régression vers la mort¹³⁹ ? »

¹³⁷ Mihai Eminescu, « Cu cât trec una după alta zilele... » [« Au fil des jours qui passent... »], in *Opere*, éd. cit., v. X, p. 276-277.

¹³⁸ Des fragments de cette lettre se trouvent dans Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., v. I, p. 596.

¹³⁹ Titu Maiorescu in *Prelegeri de filosofie*, éd. cit., p. 166.

D'autre part, comme le signale Eugen Lovinescu qui le regrette¹⁴⁰, Maiorescu lui-même a été outré par un article publié dans *Convorbiri literare* par Alexandru D. Xenopol. Celui-ci reprenait à son compte la théorie des formes sans fond qu'il appliquait à sa manière en lui ajoutant une précision significative : « Il ne faut pas chercher l'origine du mal dont nous souffrons dans les formes d'autorité du XIX^e siècle¹⁴¹. » Ce qui veut dire de façon détournée que pour Alexandru D. Xenopol les formes de la Révolution française empruntées par la Roumanie étaient viables et qu'au lieu de les éliminer, comme le voulait Maiorescu, il fallait leur offrir un fond. De ce point de vue, il est utile de rappeler le motif invoqué le 10/22 octobre 1868 par Maiorescu dans sa lettre de démission de la toute récente Société académique roumaine, qu'il considère une autre forme sans fond¹⁴² : « Commencer aujourd'hui avec une forme extérieure et de laisser aux générations futures le soin de lui trouver un fond interne, c'est un procédé dont le signataire de cette lettre ne veut pas être tenu responsable¹⁴³. »

Pour être un vrai libéral, il faut être conservateur

¹⁴⁰ Dans cette confrontation, Eugen Lovinescu prend le parti de Xenopol contre Maiorescu : « Nous affirmons sans hésitation que la façon de voir les choses de Xenopol est plus juste que celle du Junimiste orthodoxe qui refusait par principe toutes les idées étrangères. On comprend aussi l'hostilité des Junimistes à l'égard de ces infiltrations „libérales”. » (E. Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste. Culegere de texte neadunate până acum în volum* [Anthologie de l'idéologie junimiste. Recueil de textes jamais édités en un volume], éd. Casa Școalelor, 1943, p. 168).

¹⁴¹ Eugen Lovinescu, *Antologia ideologiei junimiste. Culegere de texte neadunate până acum în volum*, éd. cit., p. 214.

¹⁴² Dans un article ultérieur, « Direcția nouă în poezia și proza română » [« La nouvelle direction de la poésie et de la prose roumaines »] Maiorescu raille avec une ironie caustique la Société académique roumaine : « Un beau matin nos „ante-combattants” si avides d'un progrès rapide, nos assidus nationalistes investis du privilège exclusif de leur flamme patriotique, ont publié et promulgué la culture roumaine dans le *Bulletin officiel* » en constituant cette institution pour les besoins de laquelle ils ont aussitôt délivré une patente à « vingt et un sages » répartis en trois groupes : histoire, philologie et physique. « Il n'en reste pas moins que la majorité des membres de cette haute autorité appartiennent à un quatrième groupe que la civilité nous interdit de nommer. » (Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, p. 184).

¹⁴³ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VI, p. 215. Finalement Maiorescu renonce à cette lettre le jour même où il l'a écrite pour rédiger une autre où il ne donne aucune explication quant aux raisons de sa démission (cf. *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VI, p. 216). Preuve supplémentaire du fait que l'ellipse est une figure centrale de sa stratégie du discours.

Si son intransigeance à l'égard d'un état en train de se moderniser donnait à Maiorescu le sentiment d'être « absolutiste¹⁴⁴ », il est intéressant d'analyser sa façon de se rapporter aux conservateurs et à ceux qu'il considérait des « archi-conservateurs », c'est-à-dire les réactionnaires. Il va de soi que Maiorescu prend ses distances avec ces deux catégories. Il fait un usage habile des paradoxes pour ses autoportraits idéologiques et, dans ses discours, pour définir sa doctrine politique. L'idéologue de Junimea qui avait commencé sa carrière politique chez les conservateurs, a le sentiment d'être plutôt un libéral, ce qui ne l'empêche pas, en véritable esprit libre, de s'en prendre violemment au parti libéral : « Nous avons tous ce que vous voulez, mais pas un parti libéral, car il n'y a pas de libéraux, et c'est là que le bât blesse, et les partis qui se prétendent libéraux ne le sont pas, et les rouges [c'est-à-dire les radicaux] ne le sont pas non plus, comme ne sont pas libérales les différentes autres fractions¹⁴⁵. » Dans ces conditions, le parti conservateur aurait « la mission » et « le rôle » d'inclure dans ses rangs « les éléments véritablement libéraux qui n'ont pas trouvé leur place dans les partis anciens¹⁴⁶ ». C'est une drôle de façon de manipuler les mots. Le libéralisme roumain se réclamant de l'idéologie de la Révolution française, ce n'est que par un abus de langage que Maiorescu pouvait se prétendre libéral, aussi malvenu au milieu de ceux qui l'étaient vraiment que parmi les conservateurs purs et durs qui le reniaient. D'ailleurs les libéraux de l'époque lui reprochaient d'être un disciple de Schopenhauer. Dans un article de 1902 intitulé « Oratori, retori și limbuți » [« Orateurs, rhéteurs et phraseurs »] Maiorescu reprenait avec ironie un passage d'un discours de Gheorghe Brătianu, un des principaux dirigeants libéraux, qui reprochait au « ministre des affaires culturelles », c'est-à-dire à lui-même, l'absence de ce que l'on nommait à l'époque patriotisme et son refus d'adhérer aux utopies au nom de doctrines philosophiques contestables : « L'amour de la patrie, les vertus sociales ou les croyances religieuses dépendent, en dernière instance, de la plus ou moins grande quantité de sang qui coule dans nos veines, de la plus ou moins grande quantité d'humeurs qui viennent de notre foie, de la plus ou moins grande quantité de phosphore que nous avons dans

¹⁴⁴ Cf. à ce propos Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VII, p. 15.

¹⁴⁵ Titu Maiorescu, *Opere*, édition établie par Dimitrie Vatamaniuc, Bucarest, éd. Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2005, vol. III, *Discursuri parlamentare* [*Discours parlementaires*], p. 105.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

nos os. Monsieur le Ministre et l'école à laquelle il appartient considèrent illusions ce qui est, pour nous, l'immortalité, l'âme, etc. Seule la mort est, pour ces gens-là, réelle et positive. Voilà pourquoi, pour eux, l'histoire de l'humanité n'est qu'une longue procession d'ombres qui circulent entre le jour et la nuit pour finalement finir toutes, successivement, dans cet abyme obscur, vague, impénétrable que l'on nomme le néant, seule atmosphère de l'univers¹⁴⁷. » D'ailleurs ce n'est pas la première fois que Maiorescu est attaqué dans les séances de la Chambre pour ses conceptions philosophiques. Un autre libéral, le « fractionniste » A. D. Holban, s'en prenait le 6 février 1878 à Titu Maiorescu en l'accusant de propager « le matérialisme de cet abject Schopenhauer¹⁴⁸. »

Au milieu des conservateurs aussi Maiorescu est une figure singulière qui, selon ses propres mots, suit « un chemin solitaire¹⁴⁹ ». Il en parle dans une lettre à Dimitrie Ghica, le Président de l'Assemblée législative, dans laquelle il fait l'inventaire de ses échecs professionnels dus à son activité politique, et dont il tient en grande partie pour responsables différents membres du parti conservateur : « M. Crețulescu m'a retiré l'inspection des écoles, M. Gusti m'a démis de ma fonction de directeur, M. Tell a fini par me renvoyer de l'Université, obligé depuis plusieurs années d'être avocat, métier qui m'est profondément antipathique¹⁵⁰. » Lorsqu'il se définit comme libéral, Maiorescu le fait surtout pour s'offrir un bouclier à même de le protéger chaque fois qu'il est en butte aux attaques des réactionnaires, qu'il tient pour les représentants attitrés de l'esprit rétrograde. Il se défend contre « la réaction » et les « archiconservateurs » en s'accrochant à la bouée de sauvetage du libéralisme. Lorsque « l'archiconservateur » Costică Șuțu voulait imposer la censure

¹⁴⁷ D'après Maiorescu, ce discours aurait été prononcé le 19 janvier 1876. Cf. à ce propos Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., v. II, p. 152. Il est intéressant de noter que, pour Maiorescu, Gheorghe Brătianu est « un de nos orateurs kilométriques, qui juge la valeur de ses discours d'après leur longueur » (p. 151). D'ailleurs Maiorescu trouve qu'en général les libéraux « se soulent de mots ». Il en parle avec ironie dans un autre article : « Beția de cuvinte. Studiu de patologie literară. » [L'ivresse des mots. Etude de pathologie littéraire] publié dans *Revista contemporană*. [La Revue contemporaine], in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 215-230.

¹⁴⁸ Cf. Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 319.

¹⁴⁹ Titu Maiorescu, lettre à Richard Capellman, datée « Jassy, 19 septembre/1 octobre [18]72 », in *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VIII, p. 102.

¹⁵⁰ Titu Maiorescu, lettre au prince Dimitrie Ghica du 29 janvier 1873, in *Jurnal si epistolar*, éd. cit., v. VIII, p. 126.

de la presse, le critique de Junimea, qui avait pourtant des doutes quant au rôle de celle-ci dans le monde contemporain, fait remarquer que son adversaire « enlève enfin son masque¹⁵¹ ». Faut-il en conclure que Maiorescu lui-même dissimulait son penchant « archiconservateur » ? En fait Maiorescu rêvait d'un état absolutiste, garant de l'ordre, mais sans vouloir utiliser à cet effet les instruments politiques des réactionnaires.

Ainsi, Maiorescu réclame l'abolition pure et simple de la Constitution de 1866 qui lui semble la principale expression en terre roumaine de la révolution de 1848 et implicitement de la modernité. En aucun cas il ne souhaitait la voir devenir, modifiée, une arme entre les mains des réactionnaires, comme le préconisait Costică Şuţu : « Je veux bien, comme Theodor Rosetti, jeter par-dessus bord la Constitution pour essayer de diriger un pays aussi peu cultivé que le nôtre par des moyens absolutistes, sévères, équitables et honnêtes – en prenant garde toutefois de ne pas permettre aux Cours de justice de museler la presse. Mais conserver la Constitution pour la rendre réactionnaire, en essayant de ne pas en faire trop ni pas assez, c'est une idiotie malhonnête¹⁵². » Comme à chaque confrontation avec l'esprit réactionnaire, Maiorescu ressuscite son alter ego moderniste qui lui fait prendre les accents d'un ultralibéral. C'est dans cet esprit qu'il faut lire, nous semble-t-il, le passage si controversé du *Journal* de 1870, où Maiorescu accepte, à quelques nuances près, les formes sans fond, et qui se trouve, certainement pas par hasard, immédiatement après les pages consacrées à Costică Şuţu. Accepter certaines solutions de la modernité est, en fait, une façon de réagir face aux assauts de l'esprit réactionnaire : « Par ailleurs il faut aussi considérer la Constitution comme une école pratique pour le peuple. La question qui se pose est la suivante : à l'heure actuelle, est-elle oui ou non inopportune et nocive pour nous ? La réponse est : oui. Mais une autre question se pose aussitôt : la Constitution est-elle capable, à terme, d'inciter le peuple, qui pense aujourd'hui si mal, à réfléchir à son propre sort ? Notre Constitution donne-t-elle, plus qu'une autre, à ce peuple une chance de mûrir pour

* En français dans le texte.

¹⁵¹ Note [1870], in Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VII, p. 15.

¹⁵² *Ibidem*.

prendre ensuite son élan tout seul ? Je pense que oui. Et de ce point de vue elle est bénéfique¹⁵³. »

Voilà comment cette Constitution, dont il souhaite par ailleurs l'abolition, peut avoir aussi, pour Maiorescu, des vertus pédagogiques. C'est également le cas du plébiscite qui peut s'avérer positif : « Pendant dix-huit ans le plébiscite français semblait une initiative despotique. Le voilà maintenant qu'il sert le progrès. *Il y [a] une force éducatrice dans la masse**¹⁵⁴. » Maiorescu préfère parler du plébiscite plutôt que de faire figure d'« archiconservateur ». Une précision s'impose néanmoins : bien qu'élitiste, Maiorescu fait confiance au peuple, plus exactement à un peuple éduqué, auquel on aurait donné la possibilité de s'instruire. L'aristocratie véritable n'est pas celle de la naissance mais celle de l'intelligence. Le professeur Maiorescu croit aux vertus de l'instruction. L'idée du suffrage universel peut être acceptée si on lui ajoute l'impératif de l'instruction des masses. Du moins en théorie. Parce que Maiorescu semble avoir des doutes concernant la possibilité de mettre en pratique ce programme. Il en parle dans une lettre à Petre P. Carp : « Est-ce que les électeurs comprennent les Junimistes ? Non. Les tendances du junimisme sont-elles trop hautes pour la majorité de notre public ? Oui¹⁵⁵. »

Vers 1872-1873 Maiorescu prend ses distances avec le parti conservateur, probablement aussi à cause de la présence dans son sein d'autres « archiconservateurs » tels Christian Tell et Gheorghe Costaforu, dont il déclarait à Theodor Rosetti¹⁵⁶ qu'ils étaient « pires que les anciens ». Dans une lettre adressée au même Theodor Rosetti, Maiorescu fait part à celui-ci de son intention de constituer un groupe « centriste-libéral » : « la jeune droite », un hybride qu'il justifie néanmoins en faisant avec ironie le procès des deux tendances : « Cette insipide infusion de feuilles de thé ébouillantées pourrait acquérir un peu de goût si on y ajoute le rhum et le citron des principes libéraux¹⁵⁷. » Il faudrait donc que le libéralisme trop belliqueux soit tempéré par le pragmatisme (néo)conservateur, à

¹⁵³ *Ibidem*.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ In Constantin Gane, *P.P. Carp*, Bucarest, éd. Ziarului „Universul”, 1936, vol. II, p. 211.

¹⁵⁶ Cf. la lettre datée : « Iași, 28 oct. 72 ancien calendrier », in Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., vol. VIII, (fin avril 1872 – fin avril 1876), p. 108.

¹⁵⁷ Datée : « Focșani, 4/16 febr. 1873 », în *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VIII, éd. cit., p. 132-133.

distance égale des groupes réactionnaires et de celui des Brătianu et de Rosetti. Maiorescu le dit de manière plus tranchée ailleurs : « De toute façon je dois < tout le monde n'a pas envie de se... des réactionnaires > balayer le libéralisme radical, mais dans le respect de l'Etat et de l'ordre¹⁵⁸. » Ioan Stanomir croit que Titu Maiorescu aurait voulu « un projet de société distinct à la fois de celui des anciens conservateurs aux velléités aristocratiques et de celui radical et postjacobin des libéraux valaques¹⁵⁹. » Le « libéralisme » de Maiorescu est une façon astucieuse de se distinguer à la fois des conservateurs purs et durs et des réactionnaires rétrogrades. Avec l'espoir de pouvoir dépasser le libéralisme, le conservatisme et l'idéologie réactionnaire, Titu Maiorescu, cet antimoderne qui, lorsqu'il se sent en danger, préfère se présenter comme libéral, ce monarchiste qui exalte l'Etat et l'ordre, ce pessimiste dissimulé se fait des illusions quant au rôle que pourrait jouer « la jeune droite », même stimulée par « le rhum et le citron » libéraux. D'ailleurs cette initiative hybride échoue. Dans son milieu Maiorescu est considéré comme une sorte d'autrucho-chameau que les uns et les autres regardent avec une méfiance légitime. Le critique sait d'ailleurs qu'en dépit de son rôle de chef de file du groupe Junimea et de l'éclat reconnu de son nom, il reste un marginal qui ne peut en aucun cas servir de modèle à quiconque : « Je crains, note-t-il dans son *Journal*, être une figure trop étrange pour la nouvelle génération et il n'y a aucun pont entre nous¹⁶⁰. »

Réajustement de la théorie des formes sans fond

Le recours de plus en plus fréquent à la dénomination de « libéral » est significatif non seulement pour la façon dont Titu Maiorescu entend se positionner par rapport aux conservateurs mais aussi pour celle qui concerne la révision de sa propre théorie. La réalité l'avait déjà obligé de reconnaître l'échec de son intransigeance quasi absolutiste et de son idéalisme – et ce n'était qu'un début. « Où jeter l'ancre sur un terrain byzantin tellement corrompu¹⁶¹ ? » écrivait Maiorescu en septembre 1869 à sa sœur Emilia. Les Junimistes qui s'étaient impliqués dans la

¹⁵⁸ *Idem*, p. 133.

¹⁵⁹ Ioan Stanomir, *Spiritul conservator*, éd. cit., p. 59.

¹⁶⁰ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VI, 8/20 novembre 1866 – 17 avril 1870, p. 319.

¹⁶¹ Titu Maiorescu, lettre à sa sœur Emilia, datée « Iași, vendredi, 26 septembre 1869 » in *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VI, p. 31.

politique, dont lui-même et Petre P. Carp, essuient, à partir des années 1870, des démentis de plus en plus cinglants de la part des réalités d'un pays qui avait pris résolument le chemin d'une transformation révolutionnaire. Le point culminant de cet indiscutable fiasco qui finit par leur élimination de la vie politique sous l'opprobre public est, au moment du déclenchement de la première guerre mondiale, l'appel à une alliance avec l'Allemagne ; celle-ci sera défaite par une coalition ayant la France à sa tête et dont la Roumanie avait fini par rejoindre le camp à l'instigation des libéraux. De 1870 à 1918 les Junimistes font des efforts pour adapter leur discours politique aux réalités roumaines. Leur démarche reste stérile et ils disparaissent, après la Grande guerre, du paysage politique roumain en même temps que le parti conservateur.

Certains biographes de l'entre-deux-guerres et d'après 1945 voient en Maiorescu un possible précurseur de Lovinescu. A l'appui de cette thèse, ils citent un texte de 1872 : « Direcția nouă în poezia și proza română » [« La nouvelle direction de la poésie et de la prose roumaines »]¹⁶² où se trouve un passage qui a fait couler beaucoup d'encre : « Le temps du développement nous a été volé, et il est à craindre qu'on veuille le remplacer maintenant par un redoublement d'énergie. Tout ce qui est aujourd'hui dans notre vie publique une forme vide doit devenir une réalité ressentie, et pour avoir introduit chez nous trop d'éléments de la vie extérieure des peuples européens, il nous faut maintenant amplifier nos efforts pour hisser notre peuple jusque là où il puisse comprendre les problèmes qui se posent à ce niveau élevé, et comprendre aussi les structures politiques correspondantes¹⁶³. » En adoptant un point de vue interprétatif à la limite du paradoxe, quelques critiques d'aujourd'hui, tels Eugen Simion et Nicolae Manolescu, mais aussi le jeune Ciprian Șiulea¹⁶⁴, veulent voir en Titu Maiorescu un Eugen Lovinescu avant la lettre. Ils

¹⁶² L'article de Titu Maiorescu se propose de présenter les créations littéraires récentes, des Junimistes surtout, qu'il oppose à celles de l'ancienne « école » dont il avait contesté les choix dans des termes sévères et définitifs dans son article « O cercetare critică asupra poeziei române la 1867 » [« Une analyse de la poésie roumaine de 1867 »].

¹⁶³ Titu Maiorescu, *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 212.

¹⁶⁴ Cf. Eugen Simion, avant-propos à Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I-IV [2005], éd. cit., notamment p. XXII-XXVIII; Ciprian Șiulea, le chapitre « Maiorescu et les Roumains » in *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România* [Discours, simulacres, impostures. Culture et idéologies en Roumanie], Bucarest, éd. Compania, 2003 (p. 68-130) ; quant à Nicolae Manolescu, il met cette

invoquent cette variante révisée de la théorie des formes sans fond, devenue presque la théorie des formes qui produiront elles-mêmes leur fond. Ce serait, disent-ils, une variante plus modérée du synchronisme de Lovinescu. Hélas, les antimodernes embrouillent les pistes, on le sait. Les trois critiques cités accepteraient-ils de qualifier également de précurseur de Lovinescu Mihai Eminescu, un antimoderne pure souche, dénoncé comme « réactionnaire » tour à tour par Ibrăileanu et Lovinescu, qui est pourtant l'auteur d'un texte qui lui aussi prête à équivoque : « Nous allons perdre encore beaucoup de temps pour remplir les formes de civilisation empruntées, mais nous devons les remplir, et non pas les détruire¹⁶⁵. » ? Dans un cas comme dans l'autre, les précisions de Maiorescu et d'Eminescu expriment le trouble des antimodernes qui s'efforcent d'ajuster leur idées à la réalité.

Conscient de cette modification de la théorie des formes sans fond, Lovinescu lui-même parlait de « deux Maiorescu » : « Dans un premier temps de son activité, vers 1870, l'intransigeance historique de Maiorescu était absolue ; plus tard, ayant acquis une expérience politique plus riche, Maiorescu et Petre P. Carp ont accepté „les formes” et leur combat est devenu celui du remplissage des dites formes avec un contenu, dans l'esprit de la philosophie d'Hegel¹⁶⁶. » Pourtant l'auteur de *Istoria civilizației române moderne*, où il reprend, pour la contester, la théorie de Maiorescu, ne voyait guère en celui-ci un précurseur. Les corrections que Maiorescu apporte en 1872 à sa théorie n'annulent pas l'article de 1868 qui constitue le noyau idéologique du groupe Junimea. Il est peut-être plus judicieux de considérer cette façon d'exagérer le « progressisme » de Maiorescu comme la réponse de certains critiques aux attaques de quelques autres, de l'entre-deux-guerres et contemporains (dont Zigu Ornea), qui s'en prennent violemment à Titu Maiorescu en lui reprochant ses choix idéologiques et son hostilité à l'égard du cheminement généralement admis de la Roumanie vers la modernité. Ses défenseurs d'après la guerre oublient que Maiorescu était un adversaire résolu de la démocratie considérée comme une capitulation devant l'esprit grégaire. Ils oublient que son

citation en exergue au chapitre consacré à Titu Maiorescu de son *Istoria critică a literaturii române* [*Histoire critique de la littérature roumaine*], éd. cit., p. 357.

¹⁶⁵ Mihai Eminescu, « Nu știm de unde și până unde... » [« Nous ignorons d'où et jusqu'ou... »], in *Timpul*, IV^e année, n° 3, 5 janvier 1879, p. 1-2, repris in *Opere*, v. X, p. 167.

¹⁶⁶ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 206.

idéal social était une aristocratie de l'intelligence – le groupe Junimea lui-même étant, dans son esprit, le noyau d'une oligarchie d'éminences grises. En face, ceux qui conspuent Maiorescu oublient la souplesse idéologique de quelqu'un qui se considérait à la fois libéral et conservateur et qui s'efforçait de dominer ses tendances absolutistes pour aborder la réalité avec pragmatisme.

Le passage cité, qui a soulevé tant de polémiques, est, lui aussi, le résultat d'une attitude pragmatique. Ici les formes sans fond semblent bénéficier d'une certaine indulgence, puisqu'on leur offre une chance, fût-elle théorique, de « devenir » une « réalité ressentie ». Certes, il y a des différences entre les formes qui produisent, à terme, leur fond, dont parle Eugen Lovinescu, et « le redoublement d'énergie » de Maiorescu. D'un côté confiance dans l'avenir, d'un autre un appel désespéré pour sauver le présent. En fait Maiorescu cherche la solution qui pourrait convenir dans cette situation extrême d'une Roumanie dont on a volé « le temps du développement ». La tension du texte se doit à cette angoisse d'un temps salutaire irrémédiablement perdu, qui se faisait sentir aussi dans la citation d'Eminescu. Persuadé, en ce qui le concerne, « qu'il est impossible de faire machine arrière¹⁶⁷ », Maiorescu appréhende jusqu'à l'obsession le tourbillon de plus en plus vertigineux de la modernité qui donne, il est vrai, dans le contexte roumain, des résultats d'un ridicule achevé. Ce sentiment de l'irréparable éclaire de manière significative un autre paragraphe susceptible de mieux nous faire comprendre le rapport de Maiorescu à la modernité : « En voulant brûler les étapes, les Roumains, qui ont emprunté les formes d'une culture trop élevée par rapport à leur état de développement, payent maintenant comptant leur erreur et, ayant perdu la chance d'un développement naturel et progressif, les voilà privés aussi de l'âge d'or d'un patriarcat littéraire et scientifique¹⁶⁸. »

Accablé à la fois par le sentiment d'un déséquilibre et par l'angoisse de l'irrévocable, Maiorescu voudrait recourir à un mécanisme de « compensations et compromissions » dont il faisait état dans une de ses lettres¹⁶⁹. Une forme, fût-elle artificielle, qui a un fond est de toute façon préférable à une forme vide, sans

¹⁶⁷ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 213.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 213

¹⁶⁹ Titu Maiorescu, lettre à Theodor Rosetti du 30 décembre 1870, in *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VII, p. 152.

contenu. Une note de décembre 1872 de son *Journal* donne une idée exacte de la façon dont, à son avis, il fallait s'y prendre pour donner un fond aux formes vides imposées par la vague révolutionnaire. Faute de pouvoir remplacer les formes imitées par des créations absolument originales, il suffirait, pour obtenir cette originalité, d'adapter celles-ci à l'esprit du lieu : « Dans tous les pays, et surtout là où l'on veut remplacer une culture par celle d'un pays plus développé, seul compte, du point de vue de la valeur, ce qui a été pensé et accompli de façon *originale*¹⁷⁰. » Sous cet éclairage « les lieux communs insipides » et les simples faits de mode seraient « nuisibles et nous feraient perdre notre temps ». Maiorescu propose de récréer le modèle en l'acclimatant. Cela devrait se faire en deux temps : commencer par identifier l'absence, la place vide, puis y transplanter un contenu autochtone. Le transplant total est dangereux dans la mesure où une idée abstraite ou, dans ce cas précis, une idéologie reflètent une certaine réalité concrète dont elles sont issues, qu'il convient d'étudier de manière pragmatique pour en identifier les sources avant de procéder à l'adaptation. Ce processus qui se déroule pour ainsi dire en terre étrangère, serait suivi par un autre, de création, à même de transformer cette réalité étrangère selon les normes du territoire d'adoption : « Etablir une liaison avec les domaines qui existent pour de bon sur place afin que les éléments intuitifs [du processus emprunté] puissent être réunis dans le but d'un travail culturel plus élevé¹⁷¹. » Ce qui veut dire que pour Titu Maiorescu l'imitation est « un travail original mené par une intuition ancestrale¹⁷². » Persuadé que la théorie des formes sans fond est le fruit « d'une expérience politique plus étendue », Lovinescu évoque lui aussi le synchronisme et la différenciation en tant que forces qui fonctionnent par elles-mêmes, mais remplace la contemplation, l'intuition et l'originalité de Maiorescu par la force d'une inertie venue de la nuit de temps. Cet ajustement de la théorie des formes sans fond représente, pour Petre P. Carp, une façon de réagir au « désastre » produit par « l'école politique moderne » : « Tous les conservateurs sérieux doivent accepter comme irréversibles la révolution sociale et les avancées démocratiques nationales. Notre combat aujourd'hui ne concerne plus que les

¹⁷⁰ Titu Maiorescu, *Jurnal și epistolar*, éd. cit., v. VIII, p. 21.

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² *Ibidem*.

moyens à mettre en œuvre pour atténuer autant que possible les dommages dus à la façon maladroite dont a été instaurée chez nous cette démocratie, imposée par le haut au lieu qu'elle le soit par le bas¹⁷³.» Petre P. Carp ajoute : « Nos adversaires sont uniquement ceux qui commettent l'erreur de croire que les libertés peuvent par elles-mêmes avoir des résultats pratiques. Cette erreur a donné naissance à une école politique moderne qui avance de transformation politique en transformation politique et croit résoudre les difficultés par des réformes constitutionnelles au lieu d'en faire celles nécessaires dans les domaines concrets de l'organisation et du travail national¹⁷⁴. »

Maiorescu pourrait contresigner ce propos. Malgré les « compensations et compromissions », celui-ci est le dernier mot des Junimistes en politique.

II.1.3. Quelques idées esthétiques de Titu Maiorescu. Titu Maiorescu entre Ion Luca Caragiale et Mihai Eminescu

La stratégie de Titu Maiorescu est de se situer dans le contre-courant avec l'espoir que cette position initialement marginale deviendra à terme la norme. Menée contre les héritiers de 1848 qui, à ce moment, dominant le paysage culturel roumain, l'activité critique et littéraire de Titu Maiorescu, de même que celle du groupe Junimea, finit par s'imposer dans ce qui fut le premier âge de la modernité esthétique roumaine. Maiorescu est au centre de ce que Nicolae Manolescu nomme « la première bataille normative » autant par son plaidoyer en faveur de l'autonomie de l'esthétique et par son rejet du romantisme de souche révolutionnaire, que par le fait d'avoir imposé Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale comme principaux représentants du junimisme littéraire¹⁷⁵.

Lorsque Maiorescu publie, en 1867, « O cercetare critică asupra poeziei române » [« Une analyse critique de la poésie roumaine »], la poésie lyrique

¹⁷³ Petre P. Carp, Discours du 30 mars 1881, in Petre P. Carp, *Discursuri* [Discours], vol. I, 1868-1888, București, éd. Librăriei Socec&Co, Societate anonimă, 1907, p. 260-261.

¹⁷⁴ Petre P. Carp, Discours du 4 décembre 1884, *Discursuri*, éd. cit., p. 328.

¹⁷⁵ Depuis plus d'un demi-siècle Ion Luca Caragiale et Mihai Eminescu sont unanimement considérés les représentants les plus significatifs de la littérature roumaine et même de l'ethos roumain. D'ailleurs Mihai Eminescu est reconnu comme tel dès sa mort précoce, le 15 juin 1889.

roumaine, souvent mimétique, navigue dans un romantisme passé de mode, d'origine le plus souvent française et dont les modèles les plus courants sont Lamartine et Hugo. La poésie de 1848 et celle qui suit est généralement militante, avec des accents de propagande révolutionnaire. Maiorescu rejette absolument cette attitude dont les productions sont à reléguer dans une « infirmerie de la littérature roumaine¹⁷⁶ ». En 1867, comme en 1885 lorsqu'il rédige son article « Comediile d-lui I. L. Caragiale » [« Les Comédies de M. I. L. Caragiale »], Maiorescu se montre intransigent avec ceux qui transforment la littérature en instrument de propagande révolutionnaire ou patriotique. Il réprovoque avec la plus grande sévérité l'attitude héritée de 1848 qui consiste à faire du message politique la source ou le prétexte de l'activité poétique : « Le politique a démolé les maigres fondements artistiques que nos véritables poètes avaient institués¹⁷⁷ », écrit Maiorescu dans son article de 1867. Il reprend l'idée en 1872 dans « Direcția nouă în poezia și proza română » [« La nouvelle direction de la poésie et de la prose roumaines »] : « La poésie a disparu de notre société [...], la presse a perdu son influence et le déferlement du politique est tel que les articles littéraires qui réussissent à s'en délivrer sont des exceptions heureuses¹⁷⁸. » Le mélange du politique et du littéraire – « lorsque les réflexions politiques pénètrent dans la poésie, la politique elle aussi est envahie par des fantaisies poétiques¹⁷⁹ », dit-il – donne naissance « à deux confusions dont il est difficile d'établir laquelle est la plus pernicieuse ». De l'avis de Maiorescu les poèmes patriotiques ou avec un contenu politique sont « les pires aberrations, les produits les plus vils » de la production littéraire récente. Il se fait sarcastique pour ajouter un exemple qui lui semble significatif : « En 1866, les journaux nous ont fait savoir qu'un Américain a mis en musique la Constitution des Etats-Unis. C'est vrai qu'on en parle comme d'une monstruosité américaine. Quand est-ce que les gens de chez nous auront enfin le sentiment précis qu'une poésie sur la Constitution est tout aussi monstrueuse que cette musique américaine¹⁸⁰ ?! » Pour Maiorescu la poésie est « un produit de luxe de la vie intellectuelle », une « noble inutilité », comme le

¹⁷⁶ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 25.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 26.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 162.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 67.

¹⁸⁰ *Idem*, p. 33.

croyait aussi Mme de Staël qu'il cite. Il cite aussi une note d'Edgar Allan Poe où il est question de l'empathie et de la consubstantialité qui s'établit, pendant la lecture, entre l'écrivain et le lecteur. Sur la foi de cette citation qui atteste que Maiorescu avait lu Poe dans la traduction de Baudelaire, Vladimir Streinu, dont l'ouvrage concernant la réception de ce dernier en Roumanie fait date, suppose que la théorie esthétique de Maiorescu ne serait pas sans rapport avec les idées énoncées par Poe dans sa *Philosophie de la composition*, dont il aurait pris connaissance grâce à l'interprétation qu'en avait donné Baudelaire : « [Maiorescu] trouve Poe chez Baudelaire, soit par l'intermédiaire des éléments que ce dernier avait empruntés au premier, soit par sa traduction de *La Genèse d'un poème*¹⁸¹. » Il s'agirait principalement d'une « esthétique négative », qui se fait un devoir de préciser ce que la poésie ne peut être, soit un produit littéraire utilitaire, et qui affirme aussi haut et fort « l'incompatibilité de l'art avec les sciences¹⁸² ». Il convient d'ajouter aussitôt que cette idée se retrouve dans la philosophie et l'esthétique allemandes dont Maiorescu est imbu. En échange, il a pu emprunter à Poe l'idée d'une « ingénierie poétique » qui met la lucidité à la base de l'acte esthétique. Vladimir Streinu s'empresse de préciser qu'il y a aussi des différences « énormes », parfois « abyssales », entre Maiorescu et Poe comme par exemple en ce qui concerne la passion en tant que sujet et intermédiaire esthétique : Poe « l'exclut du champ de la poésie dont il veut qu'elle reste pure » tandis que Maiorescu « l'implique dans tous les fonctionnements poétiques¹⁸³. »

La principale direction de l'activité littéraire de Maiorescu consiste donc à contester le caractère utilitariste de l'œuvre d'art. L'idéologie de 1848 mélange chaotiquement les codes. Soumis de concert aux règles du journalisme qui les confond, le littéraire et le politique perdent leur identité. Dans son article de 1872 Maiorescu recourt une fois de plus à l'ironie pour exprimer son inquiétude. Les lettres roumaines auraient été envahies par diverses espèces littéraires hybrides et dangereuses, et par des « littérateurs » du même type. Ioan Slavici, un autre membre éminent de Junimea, parlait déjà de « *scriitori* » et de « *scrietori* », distinction

¹⁸¹ Vladimir Streinu, *Clasicii noștrii [Nos classiques]*, éd. Casa Școalelor, 1943, p. 112.

¹⁸² *Idem*, p. 113 et 114.

¹⁸³ *Idem*, p. 123.

qui recouvre celle que ferait, plus tard, Roland Barthes entre « écrivains » et « écrivants ». Le « littérateur », souvent copiste au Tribunal, écrit dans la presse et compose dans le même esprit des poèmes patriotiques et révolutionnaires – ce qui veut dire, pour Maiorescu, « sortir la Muse de ses langes pour la déposer sur l’autel de la nation. [...] La bannière sous laquelle se réunissent ces vacuités personnelles et ces crudités esthétiques est toujours celle de la Nation et de la Liberté. Voilà comment ces deux idées des plus nobles deviennent les marches que foulent aux pieds des gens dépourvus du moindre mérite¹⁸⁴. » Les diatribes d’Eminescu contre ce genre impur et contre le pseudo-écrivain journaliste, le « prolétaire de la plume », dit-il, ne sont pas moins féroces. Maiorescu préfère la dérision : « On en est arrivé à un point où si un de nos jeunes est simplement un bon à rien, il reste copiste dans les bureaux des tribunaux et de la police, mais s’il ajoute à son incompetence l’arrogance, il devient „homme de lettres”, journaliste, poète, fier d’exalter la liberté et la justice dans un langage et avec une orthographe déplorables. Ses collègues de la presse „sont heureux de lui ouvrir leurs colonnes”, de l’adouer comme écrivain et de le consacrer „antecombattant de la culture nationale”¹⁸⁵. »

Plus tard, en 1885, dans « Comediile d-lui I. L. Caragiale », à un moment où son système esthétique se structure autour des idées schopenhaueriennes, Maiorescu s’efforce de démontrer que la seule moralité de l’art est celle de sa valeur esthétique – cela en rapport avec les pièces de Caragiale auxquelles les libéraux surtout reprochent leur immoralité et leur manque de patriotisme¹⁸⁶. Pour le prouver, Maiorescu cite un article publié le 23 avril 1885 dans un « journal libéral » – *Românul* [*Le Roumain*] dont le rédacteur en chef est Constantin A. Rosetti. L’auteur non identifié de cet article anonyme exprime son indignation, outré d’avoir trouvé dans les pièces de Caragiale « „des mots qui offensent [...] la liberté et l’égalité qui sont le fondement de notre structure politique”¹⁸⁷ ». Il demande avec véhémence

¹⁸⁴ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 175-176.

¹⁸⁵ *Idem*, p. 175.

¹⁸⁶ Cf. à ce propos notre chapitre : « Deux Junimistes de générations différentes : Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale. L’ombre de Mihai Eminescu », plus exactement le sous-chapitre « Dérision des principes et des enjeux de la Révolution française ».

¹⁸⁷ Titu Maiorescu, *Opere*, vol. II, éd. cit., p. 43.

« „l'intervention du ministre de l'Instruction publique” ». C'est-à-dire, précise Maiorescu qui en est indigné, « la police contre la littérature » ! A son avis la moralité de la littérature n'a rien à voir avec le thème ni avec le sujet d'une œuvre. Elle est assurée par le « sublime esthétique » qui, en permettant à l'esprit de fonctionner dans le champ de la fiction idéale, supprime, fût-ce momentanément, « l'égoïsme et l'égoïsme exagérés » contraignant le lecteur « à s'oublier en tant que personne pour s'élever dans le monde de la fiction idéale¹⁸⁸. » Or les pièces de Caragiale passent brillamment cet examen du sublime, le politique est surpassé par l'esthétique.

Maiorescu est aussi l'auteur, en 1889, d'un important article nécrologique : « Eminescu și poeziile sale » [« Eminescu et ses poésies »], un texte qui fait autorité pour ce qui est de la compréhension de l'œuvre du grand poète roumain. Examinée dans l'esprit de la théorie schopenhauerienne du génie, la poésie d'Eminescu est indirectement présentée comme expression absolue du sublime. Le trait distinctif de l'œuvre, mais aussi de la personnalité d'Eminescu, serait, selon Maiorescu, son pessimisme, profond, absolu et inné, dont l'éclat aurait été le même n'importe où, à n'importe quelle époque, dans n'importe quel milieu. « Disciple fidèle de Schopenhauer¹⁸⁹ », « génie hanté par l'idée d'un monde idéal¹⁹⁰ » Eminescu serait par excellence « un homme des temps modernes¹⁹¹ » : « Si quelqu'un demande : Eminescu a-t-il été heureux ? on pourrait lui répondre : mais qui est heureux ? S'il demande : Eminescu a-t-il été malheureux ? la réponse est catégoriquement : non ! Il est vrai qu'il était un adepte convaincu de Schopenhauer, et par conséquent un pessimiste. Mais son pessimisme n'est pas réductible aux lamentations mesquines d'un égoïsme contrarié. Il s'agit d'un pessimisme éternisé sous la forme plus sereine d'une mélancolie qui se rapporte au sort de l'humanité en général. [...] Ce qu'Eminescu a été et ce qu'il est devenu c'est le résultat de son génie inné, trop fort en lui-même pour être détourné de son chemin naturel par le contact avec le monde. Formé en Roumanie ou en France, et non, comme ce fut le cas, en Autriche et en Allemagne, avec ou sans fortune héritée ou obtenue par ses propres moyens, élevé

¹⁸⁸ *Idem*, p. 46.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 96.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 94.

¹⁹¹ *Idem*, p. 97.

ou non à des postes plus ou moins importants dans l'Etat, Eminescu serait resté le même, son destin n'aurait pas été différent¹⁹². »

Affirmer, comme il le fait, que, porté par son pessimisme, Eminescu échappe à tout déterminisme, c'est pour Maiorescu une façon de contester certaines nouvelles tendances apparues dans l'espace idéologique roumain. Deux années auparavant, en 1887, Constantin Dobrogeanu-Gherea avait publié une vaste étude où il analysait minutieusement la poésie lyrique d'Eminescu auquel il reprochait, dans une optique marxiste, justement son pessimisme excessif, dû, selon lui, à la « mauvaise influence de son milieu social¹⁹³. » Somme toute Dobrogeanu-Gherea déplore justement l'antimodernité structurelle d'Eminescu. Confiant dans le progrès qui est le résultat de la lutte des classes, Dobrogeanu-Gherea est irrité par l'exil mental du poète dans un Moyen Age mythifié et par sa façon de transfigurer la réalité en l'idéalisant : « S'il est vrai que „l'homme est toujours le même dans l'immensité de l'humanité”, d'où vient, chez Eminescu, cette haine des libéraux et cet amour fervent pour les chevaliers et les dames „de mille quatre cent” ? Avec, en prime, une philosophie froide, pessimiste, métaphysique et fataliste qui lui fait regarder avec indifférence les filles du peuple qui meurent sur les barricades¹⁹⁴. » Ce qui veut dire que dans une société socialiste Eminescu aurait été optimiste.

Les critiques et historiens littéraires roumains d'Eugen Lovinescu et George Călinescu à Eugen Simion et Nicolae Manolescu ont tous érigé Maiorescu en défenseur absolu de l'autonomie de l'esthétique. Ils font remarquer que par cette entreprise radicale du partage des eaux, en délivrant l'esthétique des éléments parasites, Maiorescu ouvre la voie à une véritable modernité. Nicolae Manolescu le dit en toutes lettres : « Sa conception qui rejette l'utilitarisme [dans l'art] ouvre la

¹⁹² *Idem*, p. 92.

¹⁹³ Constantin Dobrogeanu-Gherea, « Eminescu », in *Contemporanul* [*Le Contemporain*], V^e année, n^o 9, mars 1887, p. 231-253 et n^o 11, mars 1887, p. 395-428, repris in *Opere complete* [*Œuvres complètes*], publiées sous la direction de Ion Popescu-Puțuri et Ștefan Voitec, éd. Politică, 1979, vol. VI, p. 71.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 70-71. Il ne faut pas croire que Dobrogeanu-Gherea était un partisan de la révolution de 1848 : pour expliquer l'attitude violemment critique de Caragiale à l'égard de la modernité roumaine, dans l'article qu'il lui consacre : « Caragiale », repris in *op. cit.*, p. 215-218, l'auteur, à propos de l'anomalie qui a déclenché la révolution dans les principautés danubiens, indique explicitement que la seule révolution capable de restructurer la société roumaine est celle proposée par les socialistes russes, et qui doit conduire à la victoire du prolétariat.

voie de la modernité, en poésie surtout, qu'il purifie en la débarrassant des éléments sociaux, éthiques et nationaux, de même que d'une tendance militante propre aux auteurs de 1848¹⁹⁵. » Le plaidoyer de Maiorescu pour l'autonomie de l'esthétique a été repris avec des intentions stratégiques dans toutes les époques où le contexte social et politique exerçait une pression sur l'art pour l'obliger de se politiser d'une manière ou d'une autre. Ce fut le cas dans l'entre-deux-guerres, au moment où, pour faire pièce au nationalisme qui prenait des proportions inquiétantes, Eugen Lovinescu invoque l'autonomie de l'esthétique et revendique l'héritage de Maiorescu dont il rédige la première biographie de dimensions amples. Ce fut le cas aussi dans les premières années de la dictature communiste et de l'hégémonie du réalisme socialiste, au moment où l'on dénonçait « les positions idéalistes de la critique littéraire » et de ses principaux représentants : Titu Maiorescu et Eugen Lovinescu. Des ouvrages comme ceux de Nicolae Manolescu : *Contradicția lui Maiorescu* [*La Contradiction de Maiorescu*] et d'Eugen Simion : *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit* [*Eugen Lovinescu, un sceptique absous*], deux des plus réputés critiques littéraires d'après-guerre, n'ont pas pour unique but de récupérer l'héritage de Titu Maiorescu. Leur vocation est aussi de contester les principes d'une critique littéraire sociologique et marxiste. C'est la raison pour laquelle le retour presque rituel à Maiorescu est devenu un enjeu symbolique. D'ailleurs Eugen Lovinescu prenait Maiorescu comme repère pour constituer un tableau génératif de toutes les classes d'âge de la critique littéraire roumaine qui en serait, d'une façon ou d'une autre, l'héritière. Il se plaçait lui-même dans la troisième génération, à côté de George Călinescu, défenseurs tous les deux de l'autonomie de l'esthétique préconisée par Maiorescu dont la tutelle, en ce qui le concerne, reste néanmoins plutôt symbolique. Sinon, tous ceux dont il a été question plus haut, d'Eugen Lovinescu à Eugen Simion, sont unanimes à considérer que Titu Maiorescu, qui a très peu écrit d'ailleurs, n'est pas un véritable critique littéraire mais plutôt un critique culturel qui maîtrisait magistralement quelques principes esthétiques et qui a aussi le mérite d'avoir imposé les deux écrivains dont l'œuvre deviendrait normative pour toute la littérature roumaine, Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale.

¹⁹⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, éd. cit., p. 376.

Ce retour obstiné dans les moments de confusion idéologique, et indifféremment des modes et des époques, à l'autonomie de l'esthétique, le recours constant, en dernière instance, à Maiorescu, ce « vieux miroir passé de mode » plus fiable que ceux, plus séduisants parce qu'ils sont « le dernier cri en matière de miroirs », fait l'objet d'un essai d'Alexandru Dobrescu qui trouve une manière autrement suggestive de nous en parler : « L'image que nous revoie le miroir Maiorescu nous est familière mais nous paraît néanmoins étrange. Nous reconnaissons certains de nos traits : la ligne du nez, l'entaille des yeux, le contour de la bouche, les cernes comme deux marsupiums, mais le regard de celui qui nous fait face ne nous plaît pas et nous refusons de croire qu'il est le nôtre. C'est de la faute de ce trop vieux miroir – comment aurait-il pu en être autrement ?! Son tain s'est écaillé au fil des ans et les mouches ont endommagé sa brillance. Nous le décrochons du mur pour le ranger avec d'autres objets inutiles dans un débarras, remplacé aussitôt par un autre, splendide, le dernier cri en matière de miroirs, qui nous plaît parce que nous retrouvons dans notre image l'éclat de cet objet à peine sorti sur le marché. [...] Mais voilà que n'ayant pas été conçu pour résister au rythme stressant de la vie moderne, vulnérable aux chocs, notre nouveau miroir se brise quand on s'y attend le moins. Nous voilà contraints de recourir à notre vieux miroir passé de mode auquel on demande de reprendre du service. Nous enlevons tendrement la poussière et la misère déposée par tant de générations d'insectes, nous l'astiquons, nous nettoyons le cadre et nous le rétablissons dans tous ses droits. Jusqu'au moment où nous nous laissons à nouveau séduire par un nouveau miroir fragile et moderne aperçu incidemment dans une vitrine¹⁹⁶... »

II.2. Les paradoxes de Garabet Ibrăileanu

II.2.1. *Advocatus diaboli*. Un groupe réactionnaire : Junimea. Un progressiste le regard tourné vers le passé.

¹⁹⁶ Alexandru Dobrescu, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu* [Introduction à l'œuvre de Titu Maiorescu], éd. cit., p. 10 et 11.

Si Garabet Ibrăileanu passe pour un esprit « traditionaliste » aux yeux d'une majorité d'historiens de la littérature et de critiques littéraires, cela se doit à sa façon de traiter les idées hostiles ou relativement hostiles à la modernisation de la Roumanie dont il est question dans son essai *Spiritul critic în cultura românească* [*L'esprit critique dans la culture roumaine*]¹⁹⁷. Il s'en prend à ceux qui s'opposent à une évolution du pays vers la modernité, et principalement au groupe Junimea. Il dénonce un ressort psychologique dont il avait déjà fait état dans son article « Foiletoanele lui Caragiale » [« Les Feuilletons de Caragiale »]¹⁹⁸ et qu'il avait nommé *advocatus diaboli* – « *diabolus* » entendu dans l'esprit de Schopenhauer, qui est cité, à savoir une somme d'instincts, de pulsions et de passions, cet ineffable tempéramental qui trouve sa source dans notre inéluctable et désolante volonté de vivre, à l'origine de nos comportements et fatalement de toutes nos entreprises. Ce qui veut dire, somme toute, qu'un esprit critique se penche toujours sur des œuvres dont l'idéologie le séduit, d'une façon ou d'une autre, tel Caragiale lui-même qui néanmoins s'obstine à vilipender notre modernité à peine naissante, ce qu'Ibrăileanu se fait un devoir de lui reprocher.

Victime lui-même d'un processus similaire, qualifié à son grand étonnement de « réactionnaire » par les membres du groupe Sburatorul, avec, à leur tête, Eugen Lovinescu, Ibrăileanu en est d'autant plus surpris que, dans son essai, il avait bien pris ses distances avec les personnalités marquantes du groupe Junimea : Titu Maiorescu, Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale, et il avait clairement dénoncé leur théorie des « formes sans fond ». Il répond dans la revue *Viața românească*, dont il était le rédacteur en chef, ce qui lui avait déjà permis, dans un commentaire du premier volume, *Forțele revoluționare* [*Les Forces révolutionnaires*] de la trilogie d'Eugen Lovinescu *Istoria civilizației române moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*] de traiter celui-ci de « réactionnaire » en lui rappelant ses débuts dans la revue du groupe Junimea *Convorbiri literare*:

¹⁹⁷ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], éd. *Viața românească* ; 1909 pour la première édition, 1922 pour la seconde, in *Œuvres*, édition critique établie par Rodica Rotaru et Al. Piru, avec un avant-propos d'Al. Piru, éd. Minerva, Bucarest, vol. I, 1974.

¹⁹⁸ Inclus dans le volume *Note și impresii* [*Notes et impressions*], section « Notes en marge des livres » in *Opere* [*Œuvres*], éd. cit., v. II, p. 209-222.

« Rappelons en passant, pour amuser nos lecteurs, qu’au moment où nous prenions la défense des formes nouvelles contre les ennemis de celles-ci, à une époque où la signification et les implications de cette lutte étaient autrement importantes qu’aujourd’hui puisque nous étions encore en pleine empoignade, bien loin du temps d’aujourd’hui qui voit apparaître comme des champignons les héros d’après le combat, M. Eugen Lovinescu, collaborateur des *Convorbiri literare*, se donnait des airs de traditionaliste, sous la houlette de M. Mehedinti, et faisait l’éloge du junimiste Costache Negruzzi parti en guerre contre le „prolétariat intellectuel” [...] A l’époque, M. Lovinescu s’en prenait violemment à ceux qui osaient défendre les formes nouvelles apparues chez nous au milieu du XIX^e siècle, lesquels, du coup, se trouvaient dans le camp des adversaires de M. Negruzzi¹⁹⁹. »

Le « réactionnaire » Ibrăileanu devait être encore plus choqué de découvrir dans l’imposante trilogie de M. Lovinescu, publiée de 1925 à 1927, sans qu’à aucun moment son nom ne fût cité, certaines idées directrices de son brillant essai. C’était lui qui avait le premier signalé que la modernité roumaine avait son origine dans l’imitation des modèles français. Et c’était encore lui qui avait établi, dans *Spiritul critic în cultura românească* [*L’esprit critique dans la culture roumaine*] l’antinomie idéologique qui oppose les deux pays roumains, la Moldavie et la Valachie, expression d’ineffables spécificités socio-tempéramentales. En prenant pour exemple le modèle critique d’Hippolyte Taine, Ibrăileanu croit distinguer une propension à l’activité révolutionnaire en Valachie, tandis que la Moldavie semble avoir des penchants réactionnaires – ce qui ne l’a pas empêchée d’être le berceau de la véritable littérature nationale : « Au XIX^e siècle, plus précisément jusqu’à 1880, la Valachie se définit par sa *lutte révolutionnaire contre l’ancien régime* mais aussi par son *infériorité culturelle*. Nous pouvons dire que la Valachie représente la volonté et le sentiment, la Moldavie surtout l’intelligence. La Valachie accomplit une tâche plus utile : elle consacre son énergie au combat pour modifier l’ordre social, et s’efforce d’implanter chez nous des formes nouvelles, en imitant celles occidentales. La Moldavie fait dans le luxe : elle voudrait adapter la culture

¹⁹⁹ Garabet Ibrăileanu, « „Prăbușirea” poporanismului » [« „La chute” du poporanisme »] in *Viața românească*, n° 12, décembre 1924 (signé « Nicanor & Co »), inclus in *Opere* [*Œuvres*], éd.cit., volume V, p. 120.

occidentale à l'âme roumaine²⁰⁰ ... » Pour ce qui est de « l'imitation », le propos d'Ibrăileanu nous apparaît aujourd'hui comme une anticipation presque à la lettre de la théorie des « formes qui créent leur fond » élaborée par Lovinescu pour faire pièce à celle de Maiorescu des « formes sans fond » : « Les Roumains, qui n'ont presque rien créé, ont presque tout emprunté. L'histoire de la culture roumaine, du Moyen Âge jusqu'à aujourd'hui, ce n'est que l'histoire de l'introduction de la culture occidentale dans les principautés danubiennes, et celle de son assimilation par les Roumains – qui n'en furent détournés que brièvement pendant l'époque phanariote et celle de l'influence russe²⁰¹. » Le visage crispé par un rictus à valeur stylistique, n'importe quel critique véritablement traditionaliste aurait aussitôt assorti une telle phrase d'insoutenables regrets et d'une réfutation horrifiée. Ce n'est pas le cas d'Ibrăileanu qui « aggrave » son cas en ajoutant une conclusion qui a le mérite d'être claire : « sans cette immigration culturelle, la Roumanie serait restée complètement en dehors de la civilisation²⁰². » Ce qui est de nouveau du Lovinescu avant la lettre. Bref, Ibrăileanu, par ailleurs un adversaire de la modernisation forcée et de l'implantation dans notre littérature des formes et des genres occidentaux, reconnaît sans ambiguïté que la culture roumaine n'aurait jamais pu naître sans imiter celles de l'Ouest de l'Europe.

Malgré ce plaidoyer pour la modernité, *Spiritul critic în cultura românească* [*L'esprit critique dans la culture roumaine*] fait sentir entre les lignes la nostalgie d'un âge d'or de la culture roumaine, une chance que celle-ci a ratée. La personnalité qui représente le mieux cette époque heureuse est, pour Ibrăileanu, Mihail Kogălniceanu – dont il évite de commenter l'œuvre, ce qui n'est certainement pas un hasard : pour Ibrăileanu, Kogălniceanu est la synthèse idéale entre l'appétence de modernité et le discernement critique : « Pour savoir ce qu'il faut emprunter d'une culture étrangère et comment le faire, il faut une très importante capacité de discernement, une bonne compréhension à la fois de cette culture étrangère mais aussi des circonstances sociales de notre pays et de l'âme du

²⁰⁰ *Idem*, *Spiritul critic în cultura românească* [*L'esprit critique dans la culture roumaine*], in *Opere* [*Œuvres*], éd. cit., vol. I, p. 13.

²⁰¹ *Spiritul critic în cultura românească* [*L'esprit critique dans la culture roumaine*], in G. Ibrăileanu, *Opere*, [*Œuvres*], v. 1, éd. cit., p. 8.

²⁰² *Ibidem*.

peuple qui l'habite. Il faut aussi avoir une idée claire du but à poursuivre. Il faut, en fin de compte, un esprit critique éclairé mais aussi constructif, capable de régenter l'introduction et l'assimilation de cette culture étrangère²⁰³. » Le discours d'Ibrăileanu change lorsqu'il est question d'un autre aspect de ce même Mihail Kogălniceanu, qui avait participé à la révolution de 1848, mais qui, en tant qu'historien, cherche à interpréter la direction des événements selon les lois du passé et de la tradition. Le propos cité pourrait sans difficulté remplir les lacunes de l'article de 1872 de Titu Maiorescu où celui-ci s'employait à réajuster sa théorie des « formes sans fond²⁰⁴. »

Néanmoins, contrairement à la démarche des antimodernes typiques, Ibrăileanu ne rejette pas l'idée de progrès. Pour lui, Kogălniceanu serait « la voie » vers « le véritable progrès du pays ». Ainsi, Ibrăileanu apparaît à la fois comme un esprit habité par un indéniable sentiment national, ouvert pourtant à la modernité, dont il accepte même les expressions caricaturales, et comme un moderne atypique qui fait figure de traditionaliste par sa théorie du « spécifique national » et par sa façon d'interpréter le binôme imitation/esprit critique. Maiorescu l'aurait considéré un moderne. Lovinescu, lui, le traitait de réactionnaire. Dans la dispute qui oppose la tradition à la modernité, Ibrăileanu est en quelque sorte la voie médiane et l'on peut supposer qu'il aurait voulu représenter pour la littérature roumaine ce qu'avait été Kogălniceanu dans l'ensemble socioculturel de la révolution de 1848.

Il est d'ailleurs significatif de remarquer que dans l'opinion d'Ibrăileanu, le drame de la culture roumaine était que Kogălniceanu n'avait pas eu des continuateurs. Il l'affirme parfois d'un ton neutre, d'autres fois avec un dramatisme affiché (« une catastrophe »). Après lui, les deux tendances se dissocient. Une rupture irréparable, qui exclut dorénavant toute synthèse. Il sera désormais impossible de concilier les deux orientations, séparées par un précipice : « Le libéralisme valaque, dans ses manifestations extrêmes, a dorénavant en charge de représenter l'esprit novateur ; en face, l'esprit du cercle Junimea devient le gardien de la pensée critique, négativiste. Cette rupture a été une catastrophe pour l'histoire contemporaine de la Roumanie. Les uns avancent sans le discernement nécessaire ;

²⁰³ *Idem*, p 170-171.

²⁰⁴ *Cf. supra*, notamment le sous-chapitre « Réajustement de la théorie des formes sans fond ».

les autres nient incessamment et totalement l'utilité de ce que les premiers accomplissent. Ceux-ci vont de l'avant sans un plan bien établi ; ceux-là voudraient rester sur place²⁰⁵. »

A distance égale des modernes et des antimodernes, Ibrăileanu est un esprit pondéré qui voudrait faire la synthèse des deux tendances : « L'esprit novateur revigorant l'esprit critique, timoré par nature, l'esprit critique modérant l'esprit novateur, téméraire par nature²⁰⁶. »

Faute de pouvoir consacrer son essai aux « continuateurs » de Mihail Kogălniceanu, qui n'existent pas, Ibrăileanu se tourne vers les représentants de « l'esprit critique », c'est-à-dire vers ceux qui s'opposent à la modernité (à l'exception toutefois du chapitre sur Alexandru Odobescu et des paragraphes concernant Alecu Russo). Les chapitres où il est question de ceux qui, à son avis, se rapprochent un tant soit peu de la synthèse heureuse représentée par Kogălniceanu, ont des titres qui mettent bien en lumière les options de l'auteur : « Un membre du cercle Junimea dans la mouvance de 1848 : Vasile Alecsandri », ou bien « Mélange de courants contradictoires : Gheorghe Asachi ». En revanche, Ibrăileanu prend ses distances avec les véritables représentants de l'esprit critique, membres éminents du cercle Junimea (Titu Maiorescu, Eminescu et Caragiale), et avec les socialistes qu'il désigne par une formule qui en dit long sur son attitude : « La critique sociale extrême ». D'un côté les « réactionnaires », de l'autre les extrémistes progressistes.

Un antimoderne n'aurait pu manifester un quelconque ressentiment à l'égard de l'idéologie du groupe Junimea. La très discrète (surtout comparée à celle de Lovinescu) mais néanmoins perceptible hostilité d'Ibrăileanu envers Junimea se laisse plutôt deviner lorsqu'il dénie aux Junimistes le droit de se considérer les pionniers de « l'esprit critique » ou lorsqu'il est question de Caragiale – son attitude à l'égard de celui-ci fera l'objet d'une étude à part dans le premier chapitre de la deuxième partie du présent ouvrage. Quel meilleur argument pour prouver qu'Ibrăileanu n'est pas un antimoderne, même pas un réactionnaire, que son désaveu de Caragiale dont l'œuvre exprime une si violente aversion pour la Révolution de 1848 ? A cela près que c'est justement ici qu'apparaît un nouveau paradoxe

²⁰⁵ *Idem*, p. 171.

²⁰⁶ *Idem*, p. 173.

d'Ibrăileanu, un de plus. Dans un premier temps, son rejet de l'ironie caustique dont fait preuve Caragiale lorsqu'il est question des effets et des conséquences de la modernité, ou lorsqu'il tourne en ridicule les principes de la Révolution française, se manifeste de façon presque irrationnelle ; pour preuve cette mise au point de 1922, lorsque paraît la deuxième édition de son essai *Spiritul critic în cultura românească* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*] : « Concernant la politique de Caragiale, je dois ajouter que le chapitre qui lui est consacré devrait être révisé et complété. Depuis la guerre je suis de plus en plus persuadé que cet homme a perçu mieux que quiconque notre réalité du XIX^e siècle. Ce dont je m'occuperai ailleurs²⁰⁷. »

Cet « ailleurs » n'existe pas. Ibrăileanu aurait-il changé d'avis pour considérer Caragiale un esprit visionnaire ? Qu'en est-il advenu de l'*advocatus diaboli* ? On est en droit de se le demander parce qu'Ibrăileanu reste quand même un sympathisant du mouvement révolutionnaire roumain et de la Révolution française : « Nous sommes des démocrates et des défenseurs de la démocratie. [...] La Révolution française qui a proclamé les „droits de l'homme” nous a fait sortir, nous Roumains, de notre tanière. Nous ne sommes pas des comtes, des marquis et des barons dépouillés de nos titres et de nos propriétés pour avoir le droit d'outrager la démocratie²⁰⁸. » Mais alors, qu'est-ce que Caragiale avait « perçu mieux que quiconque » dans l'époque de début de la modernité roumaine ? Cela d'autant plus que par la faute de ce „mauvais vitrier”²⁰⁹ dont parle Baudelaire, il lui manquait ces lunettes qui auraient pu lui permettre de voir « la vie en beau ». Malgré les précisions de la *Préface*, l'idéologie de Junimea est contestée autant dans la première que dans la deuxième édition de l'essai.

Ce qu'Ibrăileanu reproche en premier aux membres de Junimea c'est d'être des adversaires du progrès et de la révolution, tellement « terrorisés par “la

²⁰⁷ Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], deuxième édition, 1922, în *Opere* [*Oeuvres*], éd.cit., vol. I, p. 4.

²⁰⁸ Ibrăileanu, « Iarăși democrația » [« La démocratie, une fois de plus »], *Viața românească*, n° 10, 1926, in *Opere*, éd.cit., v. V, p. 239.

²⁰⁹ Cette analogie avec le poème en prose de Baudelaire *Le mauvais vitrier* se justifie par le fait que le discours de Caragiale dégage lui aussi une ironie caustique qui s'ajoute à son humour noir et la pratique de l'antiphrase.

nouveauté” et par “l’utopie”²¹⁰ » qu’ils finissent par se retrouver « dans la plus déplaisante des utopies, l’utopie rétrograde » : « Les tendances inconscientes à l’œuvre dans l’esprit des membres de Junimea les ont empêchés de voir tout cela [les changements dus à la Révolution de 1848], ce qui a beaucoup nui à la Roumanie, et davantage encore aux gens de Junimea eux-mêmes, lesquels, faute de comprendre quel est le cheminement fatal de notre pays, se sont mis en travers des courants réels, relégués dans la plus déplaisante des utopies, l’utopie rétrograde²¹¹. » Ibrăileanu est encore plus précis dans un autre article où il affirme explicitement sa conviction que « les formes sans fond » honnies par Maiorescu sont en fait le véritable chemin du progrès : « Il ne fait pas de doute que d’un point de vue historique et philosophique, cette civilisation est un pas de plus vers le bonheur futur. Il n’est pas moins vrai toutefois que l’humanité ne progresse qu’au prix d’indicibles souffrances et que l’introduction chez nous de la civilisation occidentale a provoqué et provoque encore des phénomènes douloureux²¹². »

Pour Ibrăileanu, Junimea a surtout le tort d’avoir contesté dans sa globalité le mouvement issu de la révolution de 1848 qui est, selon lui : « un élan spontané de l’esprit mis au service d’un idéal, expression d’une révolte face à trois siècles d’asservissement des pays roumains, une volonté de hisser ces pays sur la plus haute marche de la vie culturelle et politique. L’expression de ce courant et sa philosophie souffrent d’un rationalisme extrême. Cette génération a voulu *changer* la langue, l’organisation politique et sociale et même la religion (Barnuțiu) selon un plan établi par la *raison*. Petru Maior, précurseur de cette génération, nous avait montré qui étaient nos aïeux, pour nous inciter à suivre leur exemple en les imitant. Brătianu et Rosetti nous montrent le mirage de la civilisation occidentale pour nous inciter à l’imiter. Les philologues latinistes nous encouragent à écrire comme nos ancêtres. Simion Bărnuțiu enfin voudrait nous encourager à retrouver leur foi²¹³. » De toute

²¹⁰ Ibrăileanu, *Opere*, éd.cit., v. II, p. 222.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² Garabet Ibrăileanu, « I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății* » [« I. Al. Bratescu-Voinești, *Dans le monde de la justice* »], în *Scriitori români și străini [Ecrivains roumains et étrangers]*, *Opere*, éd. cit., v. I, p. 267.

²¹³ Garabet Ibrăileanu, « Foiletoanele lui Caragiale », « Les Feuilletons de Caragiale », in *Opere, [Œuvres]*, éd. cit., v. II, p. 216.

évidence, pour Ibrăileanu l'esprit de la génération de 1848 n'est pas une irréparable et dramatique rupture de l'histoire mais une étape nécessaire sur la voie du progrès.

Rien d'étonnant que son rapport subjectif, et même affectif, avec la génération de 1848, qui cache insidieusement le même *advocatus diaboli*, joue parfois de mauvais tours à Ibrăileanu. Le plus souvent la victime en est Titu Maiorescu, jugé en rapport avec Alecu Russo, un des principaux précurseurs de la théorie des formes sans fond. Déçu par 1848, ce révolutionnaire dont le discours reprend le thème du *fugit irreparabile tempus* semble aussi horrifié par l'invasion d'une multitude de formes artificielles de la modernité. La démarche d'Ibrăileanu n'est pas exempte d'arrière-pensées tendancieuses : « Cela veut dire que si l'ancienne école critique, dont le principal représentant est Alecu Russo, se veut surtout scrupuleusement constitutionnaliste et libérale, ayant davantage le souci de préserver l'originalité de la langue et de l'esprit roumain, mettant l'accent sur le courant poporaniste²¹⁴ et historique,[...]M. Maiorescu, à une autre époque, conteste et méprise le constitutionnalisme libéral. Il a moins le souci de conserver l'originalité de la langue et de l'esprit roumain et dédaigne à la fois le poporanisme et le courant historique. Sa principale préoccupation sera le triomphe du bon goût dans la littérature²¹⁵. » D'autres fois l'esprit partisan d'Ibrăileanu se manifeste plus vigoureusement, comme c'est le cas lorsqu'il insinue que Titu Maiorescu se serait servi du bouclier de la critique esthétique pour faire pièce à l'art engagé et par hostilité envers les mentalités révolutionnaires à même de menacer la politique et les formations politiques conservatrices. Façon de dire que l'esthétisme ne serait, chez Maiorescu, qu'une mystification et que ses plaidoyers en faveur de l'art pour l'art avaient pour unique mission de camoufler sous des apparences convenables ses tendances « réactionnaires » : « En tant que représentant du courant dont il a été question, M. Maiorescu ne pouvait accepter l'idée d'un art engagé pour la simple et bonne raison que cela l'aurait obligé de juger de la qualité d'une œuvre en tenant compte de son engagement aussi. Or l'idéalisme propre aux hommes, quand même, nous force à ne considérer un engagement comme positif que s'il est humanitaire,

²¹⁴ Pour Ibrăileanu le „courant poporaniste” est le mouvement littéraire, culturel et social qui reflète „l'esprit national”.

²¹⁵ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, éd. cit., *Opere*, vol. I, p. 66.

s'il est généreux pour le grand nombre. Ce qui est de toute évidence contraire aux intérêts réactionnaires d'une classe sociale, qui ne sont pas susceptibles d'engendrer des engagements humanitaires, qui exclut d'emblée toute sympathie pour les masses de gens pauvres. Il apparaît clairement que les représentants de ce courant de pensée n'ont aucun intérêt à prendre en considération l'engagement d'une œuvre artistique²¹⁶. »

Ces accusations deviennent encore plus explicites dans une note de bas de page. Pour Ibrăileanu il est « indéniable » que la seule vocation de la théorie esthétique de Maiorescu est de dissimuler son orientation idéologique. Cela peut se comprendre : « même le plus réactionnaire critique n'oserait jamais louer l'engagement réactionnaire d'une œuvre ou attaquer les engagements humanitaires d'une autre²¹⁷. » Ce genre d'interprétation biaisée qui désapprouve la critique esthétique de Maiorescu en lui reprochant ses choix idéologiques réactionnaires et ses orientations politiques qui sont celles des Junimistes sera reprise après 1944, cette fois dans une optique réaliste-socialiste²¹⁸.

Tout cela explique pourquoi Ibrăileanu avait raison d'être vexé lorsque le groupe réuni autour d'Eugen Lovinescu le qualifiait de « réactionnaire ». Il répond dans un article intitulé « „Prăbușirea” poporanismului » [« „La chute” du poporanisme »]²¹⁹ où en se rapportant à l'idéologie de la revue *Viața românească*, il met une fois de plus les choses au point : « L'aspect le plus important a été notre combat contre les ennemis de *forme nouvelles*, contre le « sămănătorism » et le traditionalisme, de Junimea et de M. Iorga, contre le traditionalisme junimiste d'Alecsandri, contre un Eminescu et un Caragiale sociologues²²⁰. »

Le même article nous permet de mieux comprendre la vocation polémique des chapitres dédiés aux deux principaux représentants de Junimea, Eminescu et Caragiale : « Ce que nous reprochions à Junimea, à Maiorescu, à Eminescu et à Caragiale c'était „de n'avoir pas compris la fatalité des choses, de n'avoir pas

²¹⁶ Garabet Ibrăileanu, « Foiletoanele lui Caragiale », in *Opere*, [*Œuvres*], éd. cit., v. II, p. 218-219.

²¹⁷ *Idem*, p. 219.

²¹⁸ Après 1944 Titu Maiorescu a été une cible privilégiée des campagnes menées par les autorités idéologiques de la République socialiste roumaine contre la critique esthétique. Les deux autres accusés seront Eugen Lovinescu et George Călinescu.

²¹⁹ *Viața românească*, n° 12, 1924, in *Opere*, éd. cit., v. V, p. 114-123.

²²⁰ *Idem*, p. 116.

compris que la Roumanie devait faire siennes *ces formes nouvelles*”. En ajoutant que „l’air bougon de nos conservateurs doctrinaires lorsqu’il était question de ces ‘formes nouvelles’ et de la façon dont notre mentalité serait pervertie par celles venues de l’étranger était un enfantillage”. Bref, en prenant le taureau par les cornes, j’ai soutenu, dans un combat dirigé principalement contre Junimea, que „notre mieux viendra justement de notre obstination à continuer sur la voie du constitutionalisme libéral”. Quant à la façon du groupe Junimea de railler les institutions sans fondement réel, mon opinion était „qu’il fallait commencer par construire des théâtres avant d’écrire des pièces de théâtre et de former des acteurs, qu’il fallait d’abord des Universités et seulement ensuite s’inquiéter de l’apparition d’une science rationnelle, etc. ”²²¹. » Seuls trouvent grâce aux yeux de l’auteur de *Spiritul critic în cultura românească* « Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo et Alexandru Odobescu qui ont été les défenseurs des formes nouvelles²²². »

Ce qui prouve une fois de plus que le « traditionaliste » Ibrăileanu conteste la théorie des formes sans fond. A l’instar de Lovinescu, il est de ceux qui croient que les formes créent leur contenu. Néanmoins ses contemporains ne le considèrent pas un « moderne ». Ibrăileanu recourt alors, dans une polémique avec Henri Sanielevici, à l’argument qui lui semble le plus à même de clarifier une fois pour toutes sa position et celle de la revue *Viața Românească* dont il est l’âme et l’idéologue : « M. Sanielevici sait que toute l’idéologie de *Viața Românească* est issue de celle de la Révolution française. Il sait que nous l’avons défendue dès le début. Il sait aussi que depuis 1900, dans la culture roumaine, nous avons été les seuls à le faire²²³. » D’ailleurs, agacé, comme Lovinescu d’ailleurs, par certaines formes abruptes et excessives de nationalisme, dans un article de 1926 Ibrăileanu clame une fois de plus sa foi dans la démocratie et le parlementarisme qui sont, à son avis, « le régime politique normal et fatal des sociétés modernes²²⁴ ». Persuadé

²²¹ *Idem*, p. 118.

²²² *Idem*, p. 121.

²²³ Garabet Ibrăileanu, « Altă... polemică », [« Une autre... polémique »] *Viața Românească*, n° 12, 1924, in *Opere*, éd. cit., v. V, p. 128.

²²⁴ Garabet Ibrăileanu, « Inferioritatea democrației » [« L’Infériorité de la démocratie »], *Viața Românească*, n° 9, 1926, in *Opere*, éd. cit., v. V, p. 235. Le titre est une antiphrase.

que « la démocratie connaîtra une progression géométrique²²⁵ », toute autre forme de dirigisme politique lui paraît « malade²²⁶ ». Le rejet de la démocratie par certains mouvements extrémistes qu'il voit se développer autour de lui, lui paraît « un „junimisme” polémique ».

Ibrăileanu fait preuve de lucidité lorsqu'il affirme que l'idéologie de certains mouvements extrémistes d'entre les deux guerres, nationalistes, traditionalistes et somme toute antimodernes se nourrit de celle d'Eminescu. Cette façon de prendre ses distances avec le poète auquel il vouait un véritable culte et dont l'apparition lui semblait miraculeuse est, dans les circonstances données, le signe éloquent de son rejet structurel et idéologique d'une des formes les plus éclatantes de l'anti-modernité roumaine : « Eminescu était un adversaire résolu de la société européenne d'aujourd'hui. Qu'est-ce que cela signifie d'être *théoriquement* contre la réalité humaine du moment ? Ne pas l'aimer – c'est possible. Mais ensuite ? Parce qu'en ce qui le concerne, les choses étaient loin de s'arrêter là : il rêvait, lui, des voïévodes, de connétables, des corporations d'artisans, etc. Ce qui ne manque pas de poésie et de romantisme. A cela près que ce n'est pas possible²²⁷. » Pris dans le tourbillon de son acharnement polémique contre Eminescu et contre les esprits qui rejettent la modernité, Ibrăileanu prêche le progrès d'une manière involontairement hilare : « Dans mille ans Anatole France fera figure de sauvage, à peine détaché de l'animalité, et à ce moment-là nous, les écrivains d'aujourd'hui, nous serons des troglodytes pour le dernier des européens (à l'exception toutefois des idiots nés)²²⁸. »

Toutes ces précisions ne suffisent pas aux générations suivantes pour faire accepter Ibrăileanu dans le camp glorieux des modernes, à côté de Lovinescu. L'*advocatus diaboli* qu'il invoquait de manière significative dans un de ses écrits, mène son entreprise jusqu'au bout, mais certainement pas dans le sens souhaité. Ibrăileanu reste l'auteur de *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*], Lovinescu le théoricien du « modernisme dirigé ». Tant pis pour le premier si certaines de ses idées fortes se retrouvent à la base de *Istoria*

²²⁵ *Idem*, p. 234.

²²⁶ *Idem*, p. 237.

²²⁷ *Idem*, p. 235.

²²⁸ *Idem*, p. 234.

civilizației române moderne [*L'Histoire de la civilisation roumaine moderne*] du second. Citons-en quelques-unes : la conviction profonde qu'une modernisation de la Roumanie est nécessaire et fatale, la différence tempéramentale des deux pays roumains, la nature intime du mouvement junimiste entendu comme le plus important mouvement critique, et enfin, surtout, une analyse lucide de l'œuvre d'Eminescu et de Caragiale, que Lovinescu reprend à son compte en modifiant seulement les termes. Ce (pseudo) plagiat d'idées n'empêche pas *Istoria civilizației române moderne* [*L'Histoire de la civilisation roumaine moderne*] de se situer à un niveau idéologique différent. Ibrăileanu lui ayant bien fait comprendre à quel point le régionalisme peut « ravager » le tempérament, Eugen Lovinescu met en œuvre toute une stratégie destinée à lui permettre de se débarrasser de l'esprit « moldave », que *Spiritul critic în cultura românească* avait dénoncé comme « réactionnaire ». En ce qui le concerne, Lovinescu s'était suffisamment dégagé de ce fameux *advocatus diaboli*, pour qu'il puisse être désigné en 1937, lors de la publication de la dernière édition de son vivant de *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*], comme le « théoricien du modernisme dirigé ». Dans ce contexte Ibrăileanu devait nécessairement lui apparaître comme « réactionnaire ». En effet, malgré tout ce qui les rapproche, *Spiritul critic în cultura românească* et *Istoria civilizației române moderne* suivent des démarches intellectuelles différentes. L'œuvre de Lovinescu se structure selon une dialectique hégélienne. La confrontation des forces réactionnaires et révolutionnaires (qui l'emportent toujours) apparaît ici à la fois comme une manifestation de la loi du progrès et comme matrice de « la civilisation roumaine moderne ». De ce conflit manichéiste nulle trace dans les écrits d'Ibrăileanu, qui met pourtant bien en évidence le rôle de la Valachie dans la diffusion des idées révolutionnaires. Ibrăileanu se borne à une analyse exclusive de « l'esprit critique », dont il se détache à maintes reprises. Il n'en reste pas moins que la façon dont lui, qui se prétend « moderne », fait fi des modernistes est suspecte. Les esprits typiquement modernes, tels les libéraux radicaux Constantin A. Rosetti et Ion C. Brătianu (auxquels Lovinescu accorde une place privilégiée dans son ouvrage) ne retiennent jamais l'attention d'Ibrăileanu. Il leur préfère, comme nous venons de le voir, Mihail Kogălniceanu, un révolutionnaire atypique et à la limite de l'antimodernité, plutôt

un premoderne, dont le traditionalisme se veut pragmatique et pour lequel le passé, qu'il ne faut surtout pas détruire, doit être transformé pour devenir une étape d'un cheminement ininterrompu vers l'avant. Il rejette l'imitation lui préférant la création originale. Par rapport à Mihail Kogălniceanu l'esprit enflammé de la révolution de 1848 est tout aussi excessif que l'antimodernisme de Junimea. De ce point de vue, il est peut-être utile de rappeler ce qu'en pensait Eugen Lovinescu : « Le libéralisme de Kogălniceanu était théorique et si peu révolutionnaire qu'il refusait l'idée même d'un progrès par la révolution [...] Il ne se considérait pas un libéral révolutionnaire, qui conçoit le progrès comme une continuation nécessaire du passé, mais un démocrate de tempérament qui sentait le besoin de justifier ses revendications par la tradition ; à ses yeux la nécessité actuelle n'était pas suffisante pour légitimer une réforme dont la source était à chercher dans le passé, fût-il lointain²²⁹. »

Si Ibrăileanu n'est pas un moderne sans être pour autant un traditionaliste cela se doit au paradoxe constitutif de l'idéologie « poporaniste » qui est celle de la revue *Viața românească*. Comme le faisait remarquer Lovinescu lui-même, le « poporanisme » est victime d'une contradiction congénitale : « D'une part, il accepte toutes les formes de démocratie libérale occidentale avec l'espoir de voir la Roumanie s'en inspirer pour retrouver, à terme, un synchronisme de notre vie sociale avec celle des pays européens avancés. D'une autre, il rêve d'une structure économique moyenâgeuse, en contradiction avec la loi du synchronisme²³⁰. »

Cette analyse du théoricien du « modernisme dirigé » prouve bien qu'Ibrăileanu se détache des conservateurs réactionnaires et antimodernes par son souci d'aligner notre vie sociale et politique sur celles occidentales. Sans pour autant rejoindre le camp des sociologues libéraux et modernes dont il conteste les modèles économiques. Il n'en reste pas moins que lui-même et Constantin Stere, l'initiateur de *Viața românească*, se considéraient modernes²³¹, persuadés que la clé du véritable progrès de la société roumaine est la démocratie rurale et l'émancipation

²²⁹ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, București, éd. Ancora, 1940, 2^e édition, sous la direction de Maria Simionescu, București, éd. Minerva, p. 195.

²³⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*], [1924-1925], édition établie par Zigu Ornea, éd. Univers enciclopedic, 1997, p. 56.

²³¹ Voir à ce propos la démonstration de Zigu Ornea dans son ample étude *Poporanismul* [Le „poporanisme”], éd. Minerva, București, 1972.

culturelle de la paysannerie. C'est la raison pour laquelle ils approuvent de concert la révolution de 1848 et le libéralisme imposé, prêts tous les deux à passer l'éponge sur les aspects ridicules du début, considérés inévitables. Somme toute, ce que le « poporanisme » voulait changer ce n'était que la direction de l'effort civilisateur : de la ville vers le village, de l'industrialisation vers l'agriculture.

Les origines théoriques du mouvement révèlent d'ailleurs un autre paradoxe d'Ibrăileanu. Dans un ouvrage publié avant 1989, ce qui explique la langue de bois qui se fait sentir parfois, Zigu Ornea affirme que la source du « romanisme agrarien anticapitaliste » se trouve du côté de certains auteurs de la Restauration, dont Joseph de Maistre et Louis de Bonald. Reprises par Friedrich von Gentz, Adam Heinrich Müller et Friedrich von Schlegel, leurs idées auraient influencé, entre autres, Ferdinand Tönnies, Houston Stewart Chamberlain, Alfred Weber, Max Scheler et Ludwig Klages. Cette idéologie qui exalte, entre autres, « le village coutumier et l'économie naturelle » aurait eu une certaine influence en Europe de l'Est, notamment en Roumanie²³². Chez Ibrăileanu et les « poporanistes » le « romantisme agrarien » croisait à la fois le « narodnicisme » russe et l'idéologie de la Révolution française, invoquée pour légitimer la démocratie et le suffrage universel. De ce dernier, il en est amplement question dans un article du n° 4, de 1920, de *Viața Românească* intitulé « Perioade de tranziție » [« Périodes de transition »] : « De toute évidence, le suffrage universel n'est pas le résultat de notre évolution. Il n'est pas, pour notre organisme social, comme la peau sur le corps. Mais son introduction était une fatalité historique. Si des circonstances augustes ne nous l'avaient pas imposé, nous aurions dû, de toute façon, l'introduire : à la traîne de l'Occident, il nous faut inévitablement adopter chez nous toutes les formes sociales et politiques occidentales²³³. »

Ibrăileanu reste en échange un cas particulier en ce qui concerne « le progrès ». Il l'accepte d'un point de vue théorique, tout en faisant du révolutionnaire atypique Mihail Kogalniceanu le représentant possible d'un Âge d'or à jamais perdu faute d'héritiers susceptibles de perpétuer les idées de celui qu'il considère l'esprit

²³² Zigu Ornea, *op. cit.*, p. 181.

²³³ Garabet Ibrăileanu, « Perioade de tranziție » [« Périodes de transition »], in *Opere*, éd. cit., v. V, p. 20.

providentiel de la génération de 1848. Pris dans les embrouilles d'une démonstration sophistiquée, Ibrăileanu considère « le progrès », pierre de touche de la modernité, comme un « jouet » dont il s'autorise à décomposer et à manipuler les différentes parties selon son gré, ce qui lui permet des analyses à même de détourner complètement le sens véritable du concept. Un antimoderne prend généralement le pari d'une amplification catastrophique du Mal, il se garde bien de faire l'apologie de la révolution et rejette l'idée du suffrage universel. Ibrăileanu reste un modéré, relativement proche des modernes, relativement éloigné des antimodernes. Il fera une sorte de bilan final de toute son activité socioculturelle et idéologique dans un article intitulé « După 27 de ani » [« 27 ans après »], le dernier publié dans *Viața românească*²³⁴ : « Au moment de la parution de *Viața românească*, la culture roumaine était dominée par le traditionalisme : une conception réactionnaire en politique et qui, en littérature, exaltait la vie paysanne. Les formes nouvelles introduites chez nous au XIX^e siècle étaient critiquées, on avait la nostalgie de l'ancien régime – avec une admiration appuyée pour le paysan patriarcal, vestige des temps glorieux de Michel [le Brave] et d'Etienne [le Grand]. *Ce type de paysan était célébré justement à cause de son retard, resté en dehors de la civilisation européenne.* *Viața românească* regardait le paysan d'un œil différent. Elle s'occupait du paysan *social*, du paysan pauvre, du paysan qui avait besoin de réformes pour s'élever et se transformer. Or cette transformation supposait une occidentalisation globale du pays, un anéantissement radical des formes anciennes. Notre revue s'est employée à défendre les formes nouvelles contre les conservateurs et contre ceux qui, dans *Convorbiri literare* et dans *Sămănătorul*, faisaient l'apologie d'une littérature vouée à magnifier cette image du paysan d'autrefois. C'est contre eux que nous avons dû nous battre pour exiger le suffrage universel et une réforme agraire destinée à rendre la terre aux paysans (les littérateurs auxquels nous venons de faire allusion, malgré leur attachement de façade aux vertus des paysans, rejetaient le suffrage universel). *Viața românească* voulait que les paysans-soldats d'Etienne le Grand accèdent au rang de citoyens²³⁵. »

²³⁴ Garabet Ibrăileanu, « După 27 de ani » [« 27 ans après »], in *Viața românească*, n° 1, 1933, repris in *Opere*, éd. cit., v. V, p. 302-306.

²³⁵ *Idem*, p. 302.

II.2.2. « Nous devons obtenir en littérature ce que les conservateurs ont exigé en politique²³⁶. »

A l'instar d'Eugen Lovinescu qui reste son adversaire du point de vue des idées, Ibrăileanu a le mérite aussi d'avoir vaincu son tempérament pour prendre le parti de la modernité dans le domaine social. Il fait néanmoins figure à part, une fois de plus, dans celui de la littérature. Admirateur de Baudelaire²³⁷ et de Proust (dont il a été un des premiers à signaler l'importance dans l'espace roumain) il rejette autant l'idée d'une « révolution » esthétique susceptible de permettre aux écrivains de brûler les étapes d'une supposée évolution de la littérature, que celle d'une implantation artificielle dans notre littérature de formes littéraires étrangères, en occurrence françaises. Il se range ainsi du côté des antimodernes, persuadés que la littérature est toujours réactionnaire (encore qu'une fois de plus et d'une manière significative, Ibrăileanu considère que de ce point de vue gauche et droite se rejoignent). Et c'est encore une démarche antimoderne celle d'établir avec précision les frontières du binôme culture/civilisation.

Contre l'avis d'Eugen Lovinescu, Ibrăileanu affirme qu'il existe une tradition littéraire roumaine. D'ailleurs, bien que partisan d'une révolution sociale, Ibrăileanu faisait remarquer dans son *Spiritul critic în cultura românească* à quel point celle-ci était sans rapport avec la littérature véritable, réactionnaire par nature : « [...] la Valachie offre une légion de gens acquis aux idées de 1848, la Moldavie une légion d'esprits critiques et de littérateurs²³⁸. » L'antithèse en dit long pour ce qui est des affinités esthétiques du critique. Ibrăileanu n'aura de cesse de glorifier cette « entreprise de luxe » de la Moldavie. Il évite l'erreur de Lovinescu qui, abusé par sa façon d'établir des liens entre l'œuvre et l'idéologie de son auteur, n'accordait

²³⁶ Garabet Ibrăileanu, « Complectări » [« Notes complémentaires »] publié in *Viața românească*, n° 4, 1925, in *Opere*, éd. cit., v. I, section « Publications diverses dans la presse », p. 373.

²³⁷ Nous nous proposons d'étudier dans le dernier chapitre du présent travail le rôle d'Ibrăileanu dans le débat concernant la réception de Baudelaire dans l'espace culturel roumain.

²³⁸ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească*, in *Œuvres*, vol. I, éd. cit. p. 13.

aucune chance de pérennité aux écrits de Caragiale²³⁹. Et il ne regrette pas, comme Lovinescu, le fait que l'émancipation de la littérature ne s'est pas faite par voie « révolutionnaire ». Au contraire.

Lovinescu appliquait la théorie du synchronisme à la fois au champ idéologique et social qu'au champ littéraire. Rejetant l'idée d'un synchronisme imposé arbitrairement dans le domaine des arts et des lettres, Ibrăileanu consacre un de ses articles, « Influențe străine și realități naționale » [« Influences étrangères et réalités nationales »]²⁴⁰ aux différences significatives qui apparaissent dans l'application de cette loi dans les champs spécifiques de la sociologie et de la littérature. Son propos se construit à partir d'une idée essentielle, que Lovinescu lui-même avait évoquée autrefois, à savoir la distinction entre les « sauts » révolutionnaires de la civilisation et l'évolution en continu de la littérature. Ibrăileanu se garde bien, somme toute, d'appliquer dans le domaine littéraire, par une extension abusive, le « progressisme » de son collègue. Cela veut dire que pour Ibrăileanu l'implantation des formes nouvelles est acceptable et salutaire dans le champ sociologique, même si elle prend parfois des formes caricaturales. La même démarche est non seulement artificielle mais aussi pernicieuse dans le champ littéraire. « Cette imitation des formes étrangères est, en littérature, ce que l'introduction des formes nouvelles est en politique. Mais comme je l'ai dit à maintes reprises, on ne peut pas *importer* la littérature, comme on peut le faire avec les formes politiques²⁴¹. » Dans le domaine social et politique, continue Ibrăileanu, « il n'y a pas des „sauts” que si une forme supérieure est *imposée* – ce fut le cas du libéralisme hier, ce sera le cas, peut-être, du socialisme demain si l'Europe se l'approprie. » Mais, s'empresse-t-il d'ajouter, « *Imposer* n'existe pas en littérature²⁴². » Il est utile de rappeler ici un autre passage du même article : « Même

²³⁹ Or depuis un demi-siècle au moins I. L. Caragiale est considéré comme un des écrivains les plus représentatifs de „la modernité littéraire roumaine”. Cf. à ce sujet, entre autres, la monographie d'Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* [Caragiale, l'âge moderne de la littérature], éd. Albatros, 1976, qui fait date dans la bibliographie de cet auteur.

²⁴⁰ Garabet Ibrăileanu, « Influențe străine și realități naționale » [« Influences étrangères et réalités nationales »], *Viața românească*, n° 2, 1925, in *Opere*, éd. cit., v. I, section « Publications diverses dans la presse », p. 337-357.

²⁴¹ *Idem*, p. 338.

²⁴² *Idem*, p. 355.

sous leur aspect caricatural, les formes nouvelles, dont l'adoption, chez nous, était fatale, ont représenté un acquis bénéfique. Elles ont été la transition vers le véritable bien. Mais une littérature qui serait une caricature n'apporte rien de positif. Au contraire. Elle serait quelque chose de négatif²⁴³. »

Voilà quelques-unes des raisons qui expliquent l'hostilité d'Ibrăileanu à l'égard de la poésie « nouvelle » qui avait l'air, souvent, de pasticher Baudelaire. Il s'agissait, à son avis, de productions où la fronde progressiste et révolutionnaire prend, pour s'exprimer, des formes empruntées à des littératures étrangères. Chaque fois qu'il parle de cette « poésie „nouvelle” », Ibrăileanu met l'adjectif entre guillemets, comme pour souligner, une fois de plus, qu'il s'agit de quelque chose d'artificiel, de snob et de bizarre. Il déteste à ce point cette poésie « nouvelle » (celle de Macedonski et de son école, d'une part, et celle, d'autre part, de nos premiers symbolistes) qu'il nous fait presque oublier, en éclairant trop ce versant, qu'il n'est guère plus indulgent avec les apologètes de la littérature « paysanne » et du « semănătorisme » de Nicolae Iorga, dont il dénonce le caractère factice et idyllique.

Ibrăileanu ne perd aucune occasion de désavouer la poésie « nouvelle » pour la simple et bonne raison qu'il ne croit pas dans l'existence d'un « progrès » en littérature. Il se méfie avec juste raison de la théorie de la mutation des valeurs esthétiques, prêchée par Lovinescu, et refuse de croire que ce nouveau type de poésie, expression d'une sensibilité plus récente, est à même de surpasser celle des anciens : « L'élève a aussi appris que „nouveau” ne signifie pas „meilleur”, tout comme „ancien” n'est pas synonyme de „pire”. [...] Cet élève saura démontrer que dans ce cas précis il y a confusion entre changement et progrès car il ne peut être question en littérature d'une quelconque lois du progrès²⁴⁴. »

Il est dans nos intentions de nous occuper de cette attitude particulière d'Ibrăileanu à l'égard de la poésie « nouvelle » (symboliste) dans le dernier chapitre du présent ouvrage. Cela d'autant plus qu'elle coïncide avec une étape précise de la réception de Baudelaire dans la littérature roumaine.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ Garabet Ibrăileanu, « Poezia nouă » [« La Poésie nouvelle »], *Viața românească*, n° 6, 1922, in *Opere*, éd. cit., v. III, section « Publications diverses dans la presse », p. 383.

Quelle meilleure preuve de l'attachement profond et affectif d'Ibrăileanu pour la littérature ancienne que de choisir délibérément en 1933, en plein essor du roman « moderne », de rédiger le sien, *Adela*, dans un style « retro²⁴⁵ » ? D'ailleurs pour lui il n'existe pas de passé, de présent ou de futur littéraire. La littérature fonctionne dans une sorte d'éternité et ses formes sont hors du temps et des modes. Ibrăileanu craint surtout les excès d'une modernité qui voudrait faire *tabula rasa* du passé. Puisque la règle du progrès ne s'applique pas à la littérature, le modernisme excessif ou seulement mimétique aurait intérêt à ne pas mépriser le passé littéraire : « Cette façon de jeter à la corbeille Conachi, Asachi, Iancu Văcărescu, Eliade, Cârlova, Alexandrescu, Bolintineanu, Depărățeanu, Sihleanu, Nicolescu, Filimon, Odobescu, Negruzzi, Alecsandri, Russo, Kogălniceanu, Gane, Caragiale, Delavrancea, Brătescu-Voinești, Duiliu Zamfirescu, Creangă, Slavici, Eminescu, Vlahuță, Coșbuc, Goga, Iosif, Sadoveanu, Jean Bart, Patrașcanu, Hogaș, Gârleanu, Agârbiceanu, Rebreanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Codrescu, Cerna, Alice Călugăru ou Topârceanu – cette façon d'écarter de la littérature tant d'écrivains, d'époques, d'écoles et de courants ne s'explique que par la conception, „amusante” si l'on veut, que „la littérature” est ce qui me plaît et non pas l'expression écrite d'un peuple qui a choisi, à un certain moment, cette façon de s'exprimer, dont il atteste, par le succès de ces oeuvres et de ces auteurs, que c'est la sienne²⁴⁶. »

Pour faire pièce à la théorie d'Eugen Lovinescu de « la mutation des valeurs esthétiques », Ibrăileanu parie sur le « spécifique national » qui se manifeste de prédilection dans l'œuvre des grands écrivains qui ont à la fois assimilé dans toute sa profondeur la littérature étrangère, et qui, d'autre part, grâce à leur talent, sont à même de produire des œuvres d'une grande originalité. L'exemple le plus significatif de la façon dont un écrivain fait vivre « la spécificité nationale » est, pour Ibrăileanu, le poète Mihai Eminescu, figure représentative du cercle Junimea :

²⁴⁵ Nous employons ce terme dans le sens que lui donne Paul Cernat dans son étude *Modernismul retro* [*Le Modernisme retro*], éd. Art, 2008. On pourrait aligner dans cette mouvance le roman d'Ibrăileanu, ceux du critique littéraire George Calinescu, tenté par une parodie des romans de Balzac, enfin les romans de Mihail Sadoveanu et de Mateiu Caragiale.

²⁴⁶ Garabet Ibrăileanu, « Poezia nouă » [« La Poésie nouvelle »], in *Opere*, [*Œuvres*], éd. cit., v. III, p. 334.

« Eminescu, qui est si profondément national, est aussi le plus occidental de nos écrivains. Il est le plus occidental parce qu'il est le plus national²⁴⁷. »

II.3. Eugen Lovinescu, théoricien du « modernisme dirigé ». La modernité comme victoire de la forme sur le fond

II.3.1. Le bovarysme d'Eugen Lovinescu ou de la façon dont on devient moderne. La revanche de « M. Système » sur le critique littéraire.

Dans le sixième chapitre : « Le Modernisme » de *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 1900-1937*]²⁴⁸, Eugen Lovinescu exagère, un peu mais quand même ! lorsqu'il prétend que son cénacle, « Sburătorul », a eu le rôle déterminant et exclusif dans la formation du modernisme esthétique roumain d'après la première guerre mondiale. Pris par l'élan de sa confession d'autant plus qu'il considère désormais sa victoire acquise, persuadé qu'il a choisi le bon chemin, Lovinescu décrit avec des accents triomphalistes la victoire qu'il a remportée sur sa nature et sa formation intellectuelle : grâce à ce que l'on pourrait nommer un bovarysme intellectuel ou un correctif tempéramental, il avait réussi à les dominer et à les diriger dans un sens contraire à leur nature. Cela dans le but d'être moderne – en payant le prix.

L'inventaire des éléments qui constituent cette contradiction tempéramentale en dit long sur la censure exercée systématiquement par Lovinescu sur ce qui lui était intellectuellement et affectivement naturel, un processus qu'Eugen Simion appelle avec raison un « *parricide* intellectuel ». En effet, décidé à ne pas être la victime du déterminisme dont faisait état Garabet Ibrăileanu dans sa théorie des différences sociopsychologiques des deux pays roumains, Eugen Lovinescu « fut le *Moldave* qui, au lieu de suivre la vocation élégiaque et „réactionnaire” de son pays, s'y est opposé par une attitude idéologique

²⁴⁷ Garabet Ibrăileanu, « Complectări » [« Notes complémentaires »], in *Opere*, éd.cit., v. I, p. 375

²⁴⁸ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 1900-1937*], éd. Librăria Socec & Co, S.A., București, [1937].

radicalement hostile à cette tradition²⁴⁹. » Les dérapages et les excès de l'effort entrepris pour structurer ce que Lovinescu nomme « un modernisme dirigé » sont en eux-mêmes significatifs de l'appréhension de ce bovarysme intellectuel. Produit de laboratoire, le « modernisme théorique » de Lovinescu est délibérément conçu pour une application à la fois dans le champ sociopolitique (celui de la « civilisation ») et esthétique (celui de la « culture »).

Dans une première étape (1906-1910), impressionniste, les articles critiques d'Eugen Lovinescu, réunis dans les quatre premiers volumes de *Critice* [*Critiques*], « n'ont rien de révolutionnaire ou du moins de délibérément moderniste, rien de systématique ou d'idéologique²⁵⁰ ». Ils sont le produit « d'un éclectisme et d'un empirisme qui reflètent une culture classique et un indéniable équilibre tempéramental²⁵¹. » Les choses changent du tout au tout dans une deuxième étape. « M. Système », absent jusqu'à présent, prend sa revanche. Le critique littéraire s'efforce d'imposer « un modernisme plutôt théorique, en contradiction peut-être avec un tempérament de structure classique, dominé par le traditionalisme moldave²⁵². » Cette attitude n'est pas le résultat d'« un besoin tempéramental de révolution²⁵³ », c'est-à-dire d'un élan spontané vers la modernité autant culturelle que de civilisation – pour l'heure, Lovinescu ne semble pas faire une distinction nette entre les deux, même s'il évoque parfois, avec une certaine tristesse, « l'inertie » des ressorts culturels et du psychisme créateur.

De l'aveu d'Eugen Lovinescu lui-même, un élément supplémentaire, évoqué déjà dans le V^e volume, « *Mutația valorilor estetice* » [*La mutation des valeurs esthétiques*] de son *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*]²⁵⁴ vient s'ajouter à sa formation classique et à

²⁴⁹ Eugen Simion, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit* [*Eugen Lovinescu, un sceptique absous*], 2^e édition, revue et corrigée, éd. Grai și suflet – Cultura națională, București, 1996, v. I, p. 112.

²⁵⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, éd. cit., p. 58.

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibidem*.

²⁵³ *Idem*, p. 56.

²⁵⁴ Eugen Lovinescu publie de 1926 à 1929 aux éditions Ancora S. Benvenisti & Co une première version en cinq volumes de *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*]. Sa conception critique ayant été édifiée sur le principe de l'évolution du jugement, qui suit celle de l'ensemble d'une société, ce qui impose de continuelles révisions des appréciations antérieures, des différences significatives apparaissent entre cette première édition et la

une structure tempéramentale plutôt traditionaliste : il réalise soudain que le critique littéraire est par nature « une force réactionnaire » : « par sa formation même, nourri par les tendances d'un passé dont les cultures disparues affermissent ses jugements, le critique littéraire représente une force réactionnaire, ce qui veut dire qu'il n'est jamais porteur du progrès artistique, qui incombe depuis toujours et dans tous les cas de figure aux seuls créateurs²⁵⁵. » L'idée revient dans l'édition de 1937 de l'ouvrage cité : « Les véritables révolutions sont le fait des artistes²⁵⁶. »

Lovinescu évoque souvent ces trois obstacles. Celui d'un tempérament passéiste se retrouve dans ses romans autobiographiques. « Doué d'une supériorité morale instinctive », Bizu, l'*alter ego* de l'auteur, est un inadapté typique. Il « manque terriblement de volonté [...], refuse intégralement la vie [...] et manifeste une sorte de nonchalance apparente qui cache une sensibilité douloureuse²⁵⁷. » Sous l'empire de cette fatalité tempéramentale à laquelle il lui est probablement impossible de se soustraire, Eugen Lovinescu reprend ce thème dans d'autres œuvres de fiction, dont les biographies romancées *Mite* et *Bălăuca*, les deux inspirées par la vie du poète Mihai Eminescu. Ici aussi le personnage principal ressemble à celui que Lovinescu était censé être : « Somme toute, Eminescu est lui aussi un Bizu. Aboulique, il manifeste le même refus de vivre [...] qui, amplifié par une intense propension à la contemplation et par le génie même du personnage, prend des dimensions telles qu'il le projette hors du temps et de l'espace, et il en fait l'archétype idéal du „poète”²⁵⁸. » Cette analogie structurelle entre « Eminescu » et Bizu, que Lovinescu lui-même trouve « inattendue », a, en effet, de quoi surprendre. Moins par son bovarysme mégalomane que par la façon dont elle renforce la contradiction tempéramentale. Rappelons que Mihai Eminescu est une figure de proue de l'antimodernité roumaine. Dans son *Istoria civilizației române moderne* Lovinescu lui-même dénonce son antimodernité et déplore la contradiction, à son avis constitutive, dont souffre à la fois le poète et le publiciste : « Si son talent

suivante, publiée en 1937. Elles concernent autant la structure de l'ouvrage que certains jugements de valeur. Pour cette raison il nous paraît nécessaire, dans certains cas, de préciser à laquelle des deux éditions nous nous rapportons.

²⁵⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], éd. cit., v. V, p. 176.

²⁵⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900-1937*, éd. cit., p. 56.

²⁵⁷ *Idem*, p. 292.

²⁵⁸ *Idem*, p. 292-293.

poétique enrichissait les horizons de la création artistique, ses conceptions sociologiques étroites et fanatiques, entravaient l'avancée révolutionnaire de la civilisation roumaine²⁵⁹ » Ainsi, par un processus qui mériterait une psychanalyse, l'*alter ego* du futur théoricien de la modernité fusionne dans une autofiction avec le symbole même de l'antimodernité roumaine. Il est intéressant d'ajouter qu'Eminescu a toujours exercé une certaine pression symbolique sur Lovinescu qui rêvait de lui consacrer une monographie. Faute de pouvoir l'écrire, il s'est résigné de lui consacrer un ouvrage d'un genre moins noble, une biographie romancée.

La rupture que l'on constate, à un certain moment, dans la façon de Lovinescu, le « classiciste²⁶⁰ », de comprendre la littérature antique est tout aussi significative. Cette crise est d'ailleurs à l'origine de la faille la plus importante de sa future théorie du « modernisme dirigé ». Le critique lui-même a expliqué, à un certain moment, ce penchant vers l'étude des littératures anciennes par la théorie freudienne de la « satisfaction du désir refoulé ». Il s'agirait du « besoin simple mais organique du sujet de se projeter dans un monde sinon idéal du moins idéalisé, expression de notre imagination et de nos aspirations, pour développer une activité cérébrale dans un monde sans dimensions et dépouillé de contingences²⁶¹. » Dans ce cas précis, ces projections vers le passé seraient aussi la preuve d'une « imagination inapte à propulser le sujet vers l'avenir, vers une construction utopique²⁶². » La coupure de Lovinescu avec l'antiquité se serait produite « non pas à la suite d'une incitation liée à l'actualité mais comme une conséquence de la conviction que l'âme moderne ne peut s'identifier avec les formes artistiques périmées » ; pour Lovinescu, la littérature antique ne peut pas fonctionner « en tant qu'objet d'identification esthétique sans qu'il en résulte le danger d'un masque d'hypocrisie permanente²⁶³. » Ce qui veut dire que, dans la conception de Lovinescu, un « infranchissable abîme » sépare l'antiquité classique de l'esprit moderne – qu'il s'agisse de l'actualité immédiate ou de la modernité entendue comme catégorie

²⁵⁹ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne [Histoire de la civilisation roumaine moderne]*, [1924-1925], édition établie par Zigu Ornea, éd. Univers enciclopedic, 1997, p. 202.

²⁶⁰ Eugen Lovinescu est le traducteur, entre autres, de *L'Odyssée*, éd. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol al II-lea”, București, 1935.

²⁶¹ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane [1926-1929]*, éd.cit., v. V, p. 71.

²⁶² *Idem*, p. 79.

²⁶³ *Ibidem*.

temporelle dans un sens plus large. Seules quelques maigres « passerelles intellectuelles » seraient susceptibles de maintenir quelques contacts très relatifs entre les deux. Friable et rendue caduque par le temps, la littérature antique pourrait, au mieux, être ressuscitée artificiellement par « une connaissance rationnelle qui exclut toute sensibilité », c'est-à-dire avec le secours d'une béquille documentaire dont la substance serait « un rapport continué au sens de la civilisation, soit à la race et au temps²⁶⁴. » Dépouillées de vigueur esthétique, il ne resterait des œuvres antiques qu'un « schéma idéologique » pour la simple et bonne raison que « le phénomène esthétique a vocation de devenir un phénomène culturel [...], manifestation d'une sensibilité depuis longtemps disparue, dont il nous incombe d'étudier les vestiges en les situant dans l'ensemble des phénomènes essentiels pour cette civilisation-là²⁶⁵. » Lovinescu offre une interprétation absolue de ces prémisses, et devient du coup la victime de ses préjugés ou de ses illusions progressistes : « comparons (autant que faire se peut) l'originalité profonde et la valeur intrinsèque des grandes productions de l'esprit moderne avec les valeurs de l'antiquité ; vu l'inévitable progrès de l'humanité, cette comparaison tourne par la force des choses à l'avantage de l'art moderne²⁶⁶. » Désagréablement surpris de constater « qu'aucun moderne n'a désavoué dans un mouvement de révolte la parade héroïque de l'*Iliade*²⁶⁷ », Lovinescu procède à une analyse succincte de l'ouvrage, appliquant à la lettre à la fois les principes de critique psychologique allemande et les exigences d'identification de la critique impressionniste. Les héros de l'épopée antique seraient « les simples polichinelles d'une volonté divine. Néanmoins, à la différence du commun des mortels, parfaitement conscients du rôle qui leur est dévolu, ils s'emploient à attirer délibérément leurs adversaires dans les pièges tendus par des dieux complices, pour faire ensuite eux-mêmes l'éloge de leur héroïsme frauduleux²⁶⁸. » Il en conclut que ce manque d'adhérence à la littérature antique est le signe avertisseur d'un vrai danger dans la mesure où, réduit au domaine de recherche qui lui a été dévolu, un commentateur de la littérature né en Roumanie se

²⁶⁴ *Idem*, p. 80.

²⁶⁵ *Idem*, p. 52.

²⁶⁶ *Idem*, p. 113.

²⁶⁷ *Idem*, p. 82.

²⁶⁸ *Idem*, p. 90.

verrait « obligé de limiter son analyse presque exclusivement à une époque restreinte et à une littérature roumaine de toute façon modeste²⁶⁹ ».

L'impossibilité d'une véritable symbiose avec la littérature antique réapparaît au moment où il est question du classicisme français. Issu d'une « imitation servile de l'antiquité » celui-ci ne peut avoir une « valeur indépendante » ou une « originalité créatrice » parce que « le vrai progrès ne peut se développer que dans le sens de la contemporanéité²⁷⁰ », ce qui exclut d'emblée toute imitation du passé.

Obsédé par son désir d'être à tout prix moderne, qui le forme et lui impose une continuelle autocensure, Lovinescu étudié avec beaucoup d'application l'histoire autant idéologique qu'esthétique de ce courant. Il découvre que depuis le XVIII^e siècle, souvent l'idéologie ouvre la voie à l'esthétique : « Il a fallu un XVIII^e siècle idéologique et révolutionnaire capable, en dépit de son infériorité artistique, de détruire l'idéal „classique” et d'anéantir les genres caducs de l'antiquité dissimulés sous des perruques courtisanes, pour que l'esprit moderne du XIX^e siècle puisse se structurer dans des formes littéraires nouvelles, spécifiques, originales et surtout contemporaines, c'est-à-dire à même de répondre aux véritables nécessités esthétiques de l'époque²⁷¹. »

D'autre part Lovinescu met en relation cette idée centrale de son système, à savoir que la culture classique serait « une véritable énigme pour l'homme moderne²⁷² », avec une contestation globale de toute tradition littéraire qui, de toute façon, n'a aucune capacité de stimuler le sens esthétique. D'ailleurs, à son avis, la tradition littéraire fait l'objet de la critique historique, c'est-à-dire de l'histoire littéraire, qui n'a rien à voir avec la critique esthétique : « Peut-on affirmer en toute sincérité qu'il existe vraiment une tradition littéraire roumaine²⁷³ ? » demande Lovinescu en 1937. Comment pourrait-elle exister puisque « le véritable traditionalisme suppose l'existence d'un *classicisme*²⁷⁴ ». L'argument se retourne

²⁶⁹ *Idem*, p. 80.

²⁷⁰ *Idem*, p. 112.

²⁷¹ *Idem*, p. 112-113.

²⁷² *Idem*, p. 57.

²⁷³ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, éd. cit., p. 52-53.

²⁷⁴ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 340.

contre lui. Nos « classiques », qui le sont par la valeur de leurs œuvres, appartiennent au cercle Junimea : Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Luca Caragiale. Mais Lovinescu les rejette en leur reprochant leurs choix idéologiques. Néanmoins, dans la version de 1937 de son *Istoria literaturii române contemporane* Lovinescu, qui conteste toujours, par principe, l'idée d'une tradition roumaine, semble faire quelques concessions, à commencer par celles concernant les commencements de la littérature roumaine, entendue dans le sens occidental du terme, qu'il confond avec le modernisme, qu'il situe maintenant au XIX^e siècle²⁷⁵. Une fois le repère de l'antiquité aboli, cette façon de voir les choses peut être appliquée à d'autres littératures aussi, ce qui permet à Lovinescu de vivre dans la frénésie d'une modernité absolue : « Du point de vue de la sensibilité, qui n'est pas celui des valeurs théoriques, on peut même affirmer que la seule littérature qui existe pour de bon est la littérature moderne²⁷⁶. » C'est encore plus vrai dans le cas de la Roumanie. « Faute d'une tradition de plusieurs siècles et d'une période classique » le traditionalisme roumain ne peut pas, « scientifiquement parlant », s'appuyer sur un édifice théorique. Il est le produit inerte et sans aucune envergure créatrice, d'un « conformisme ethnique », fatal et omniprésent dans la culture roumaine. D'ailleurs, pour Lovinescu, ce traditionalisme douteux, n'est qu'une accumulation de masques, les uns plus faux que les autres : « Pour un peuple qui ne dispose d'une tradition avérée dans aucune des branches de l'activité intellectuelle, et encore moins d'un classicisme susceptible de conduire à l'apogée toutes ses forces matérielles et morales, le traditionalisme ne peut être qu'un sorte d'historisme, dont l'explication se trouve dans la passion avec laquelle les spécialistes étudient le passé, ou dans le romantisme social et poétique qui détermine habituellement le regard des écrivains tournés vers des formes de vie révolues. À moins qu'il ne s'agisse d'un évolutionnisme scientifique appliqué de manière non scientifique à des sociétés ayant connu un autre type de développement. Ce traditionalisme est aussi une arme dont se servent les inadaptés pour se défendre du progrès naturel de nos sociétés²⁷⁷. » En fait, dans le cas de Lovinescu, l'appareil théorique de cette négation

²⁷⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, éd. cit., p. 53.

²⁷⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, [1926-1929], v. V, éd.cit., p. 115.

²⁷⁷ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 340.

met bien en évidence sa fascination exaltée pour la révolution. Dans *Istoria civilizației române moderne*, le traditionalisme est une sorte de concept fantomatique inopérant que l'on retrouve surtout chez les peuples jeunes, constitués par une tectonique révolutionnaire : « Le traditionalisme est sociologiquement impossible chez les peuples formés par une démarche révolutionnaire, parce qu'il lui faudrait s'inscrire dans la ligne d'un passé suffisamment défini, que ceux-ci n'ont pas, réduits à se développer dans le cadre restreint de leur race²⁷⁸. » D'ailleurs c'est justement cette absence d'un passé qui aurait permis aux pays roumains de se laisser entraîner dans la mouvance révolutionnaire de 1848 : « Si le mouvement révolutionnaire a pu modifier avec une telle rapidité notre civilisation, cela se doit à l'absence d'une tradition puissante et d'une autorité structurée²⁷⁹. » Ce traditionalisme inerte serait spécifique aux nations éminemment réactionnaires, qui le confondent avec la transposition jubilatoire d'un ethos surdimensionné. Le paradoxe de la culture roumaine serait, d'après Lovinescu, d'être infestée par des idées traditionalistes et réactionnaires malgré l'inexistence d'une tradition authentique et solide. Obéissant aux pulsions obscures de l'inconscient de la nation, et dans la mesure où la substance affective de celle-ci manifeste les mêmes tendances réactionnaires, la culture roumaine serait, en fait, incapable de faire le saut qui avait sauvé la civilisation de ce pays. Or, croit-il, la distinction culture (littérature)/civilisation est un leurre. Les deux concepts devraient, en fait, être réunis en un seul : « toute notre vie nationale repose sur le conflit provoqué par le décalage dans le temps entre la transformation révolutionnaire des institutions et des conditions de vie sociale et l'évolution lente de l'âme roumaine²⁸⁰. »

Chez Lovinescu, la contestation de la tradition se doit aussi, du moins en partie, à l'inquiétude due aux excès des théories traditionalistes et nationalistes en plein essor, et dont la spécificité est justement d'amalgamer l'ethnique et l'esthétique, cela au moment même où il élabore, à contre-cœur dirait-on, son système. Cette exaltation nationaliste du traditionalisme, que pratique surtout Nicolae Iorga, un des principaux adversaires idéologiques de Lovinescu, représente

²⁷⁸ *Idem*, p. 354.

²⁷⁹ *Ibidem*.

²⁸⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, éd. cit., p. 53.

une faille dans le mouvement de l'antimodernité roumaine qui sombre, à ce moment-là, dans la mystique ethnique. Confronté au succès du semănătorisme et du poporanisme, deux courants dont les noms qui renvoient aux « semailles » et au « peuple » indiquent déjà le programme, inquiet de voir le champ esthétique envahi par les implications éthiques et ethniques, Lovinescu se fait un devoir de signaler le danger et de dénoncer une confusion déjà mise en évidence par Titu Maiorescu. Lovinescu se souvient que Nicolae Iorga avait commencé par contester la Révolution française, événement d'une extrême importance, qu'il considérait, lui, salutaire. La confrontation avec Iorga est capitale pour le jeune Lovinescu, qui fait de son ex-professeur l'exemple absolu qu'il ne faut pas suivre. Paradoxale, sa façon à la fois d'admirer et de se méfier des excès de son ancien maître trouve une parfaite illustration dans l'excellent portrait qu'il en fait dans son volume *Critice I*²⁸¹ où il a l'occasion de mettre en évidence l'intelligence de Iorga, mais aussi de décrire un esprit foncièrement antimoderne. Comment quelqu'un qui offre « le spectacle tellement prodigieux d'une gigantomachie intellectuelle²⁸² » peut-il être antimoderne ? se demandait peut-être l'étudiant en écoutant les conférences du maître. Ce professeur qui remue avec une telle vigueur les idées, comment peut-il profaner avec autant d'aisance les idées sacrosaintes de la modernité ? « Emporté par son tempérament, il brossait, impressionnante par ses dimensions, une fresque caricaturale de la Révolution française et de la démocratie : la générosité des idées disparaissait derrière les convulsions dantesques des révolutionnaires ; au lieu de nous faire voir les grands principes qui régissent aujourd'hui encore la vie constitutionnelle de presque tous les peuples, Nicolae Iorga se plaisait à peindre des bêtes déchaînées, assoifées de sang, et les mesquineries grotesques des héros²⁸³. » Une fois l'idéologie révolutionnaire écartée, il est facile, remarque Lovinescu, de glisser vers un gouffre vertigineux dont il décrit minutieusement les modulations théoriques qui apparaissent au fur et à mesure qu'il complète le portrait de son adversaire : « Nationaliste excessif et paradoxal, jusqu'à l'extermination,

²⁸¹ Eugen Lovinescu, *Critice I, Istoria mișcării „Sămănătorului”* [*Critiques I, Historique du sămănătorisme*], éd. „Ancora”, București, II^e édition, 1925, chapitre V, „N. Iorga, animatorul «Sămănătorului»”, [Nicolae Iorga, l'âme du sămănătorisme], p. 177-183.

²⁸² *Idem*, p.177.

²⁸³ *Idem*, p. 187.

traditionaliste par sa culture et son éducation, révolutionnaire par tempérament et son talent de tribun, mais dans un sens contraire aux idées socialistes, prônant le retour à une vie patriarcale, junimiste par négation et à la suite d'un progrès réel à l'intérieur de nos structures ethniques, homme extrêmement cultivé, grand zélateur de la germanité dont il glorifie à l'Université l'ordre et l'esprit scientifique, il est le pourfendeur de l'esprit français et de la „corruption” française²⁸⁴. »

Son antimodernisme avait conduit Iorga à l'opacité. Il l'avait fait choir dans un nationalisme acharné qui le poussait à attaquer certains poètes modernes, pas nécessairement modernistes, dont Arghezi. Lovinescu donne une idée exacte de cette déviance qui transforme le sămănătorisme, au départ simple variante d'un nationalisme mâtiné d'une mystique paysanne, en instrument de la théorie littéraire roumaine, dans la dernière phrase de l'édition de 1937 de son *Istoria literaturii române contemporane* : « Les événements d'aujourd'hui ne sont qu'une de ces tornades passagères dont il ne serait peut-être même pas question si cet ouvrage était publié l'année prochaine, et qui disparaîtra dans les prochaines éditions²⁸⁵. » Lovinescu se trompait doublement : la fièvre du nationalisme était loin de s'éteindre, au contraire, et son *Istoria literaturii române contemporane* ne sera rééditée qu'après sa mort.

La crainte du nationalisme, salutaire pour sauvegarder l'autonomie des valeurs esthétiques, ou peut-être la méfiance à l'égard de ses propres dispositions tempéramentales, engendre chez Lovinescu, à partir d'un certain point, des dérapages théoriques. Persuadé que la littérature est une force éminemment réactionnaire, Lovinescu essaie de lui faire changer de vocation, en exigeant qu'à l'instar de la civilisation elle progresse au rythme de la modernité. Il regrette « qu'à une époque de profondes transformations économiques et politiques, la littérature, notamment celle de nos auteurs les plus illustres, n'a pas suivi le développement historique des formes sociales, étant entendu que les formes évoluent beaucoup plus vite que le fond²⁸⁶ ». Lovinescu, qui aime reprendre et développer ses affirmations antérieures, revient souvent sur l'idée que la littérature est une force réactionnaire :

²⁸⁴ *Idem*, p. 200.

²⁸⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, éd. cit., p. 392.

²⁸⁶ *Idem*, p. 53.

« L'action créatrice de l'idéologie occidentale et du capitalisme a produit des changements révolutionnaires dans notre société. Elle lui a offert les assises nécessaires au développement d'une civilisation bourgeoise autochtone. Hélas, surgie des zones les plus profondes de l'âme, la littérature n'a pas pu suivre le rythme de la révolution des formes sociales. De gré ou inconsciemment, par une création objective ou par des moyens dévoyés, elle a contesté la révolution sociale et a mis en doute le nouveau régime²⁸⁷. » Lovinescu a beau employer un ton neutre, ses regrets transparaissent entre les lignes : à tout prendre, le sublime, dont Eminescu et Caragiale, les antimodernes qui lui donnent le plus du fil à retordre, avaient fait principe fondamental de leur art, n'est qu'une « dérobade tendancieuse », le piège « qui empêche la littérature de suivre le rythme de la révolution des formes sociales ». L'acharnement moderniste de Lovinescu qui, dans le cas d'Eminescu, reste un simple regret devant l'antimodernité du poète, devient aveuglement lorsqu'il est question de Caragiale dont les œuvres lui semblent condamnées à disparaître en raison de l'idéologie antimoderne de l'auteur. Lovinescu n'hésite pas à annoncer que cet auteur sera vite oublié, dès que la littérature roumaine aura conquis sa modernité : « Même s'il y a là des bribes de ce que recèle depuis toujours et pour toujours l'âme humaine, les héros de Caragiale sont les représentants d'une époque délimitée dans le temps, et l'on retrouve dans la structure de ces personnages trop d'éléments soumis à des contingences périssables. Notre révolution sociale détruit chaque jour un peu plus leur actualité, [...] et dans quelques siècles ils seront totalement incompréhensibles²⁸⁸. » Cette erreur d'évaluation esthétique due surtout à l'antagonisme idéologique entre l'écrivain et le critique, s'explique aussi par la conception de Lovinescu concernant « la mutation des valeurs esthétiques » selon laquelle chaque époque établit ses propres principes d'appréciation, étant entendu

²⁸⁷ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 45.

²⁸⁸ Eugen Lovinescu, *Critice*, v. II, *Metoda impresionistă*, II^{ème} édition, Editura Ancora, București, 1926, cap. III, „Caragiale: 1. Considerațiuni asupra *Momentelor* lui. 2. Considerațiuni asupra actualității literaturii lui [*Critiques*, v. II, *La Méthode impressionniste*, 1926, chap. III, « Caragiale, 1. Considérations concernant ses *Momente*, 2. Considérations concernant l'actualité de sa littérature], p. 22.

que « la valeur esthétique n'est pas absolue, mais soumise à d'innombrables contingences qui restent à définir²⁸⁹. »

Cela veut dire qu'il n'y a pas des valeurs absolues (rappelons-nous l'aveuglement de Lovinescu concernant la littérature classique). Celles-ci seraient relatives, expression de la sensibilité d'une époque. Redoutant, d'une part, ce dépérissement des matériaux esthétiques s'évanouissant sous ses propres yeux, et conscient, d'autre part, que le critique est, par son statut, un réactionnaire, Lovinescu propose un amendement à sa théorie de la « mutation des valeurs esthétiques » : la « révision ». Le critique littéraire est dans son droit de réajuster périodiquement ses jugements qu'il peut, au besoin, modifier radicalement. Ainsi, il est assuré d'être toujours en synchronisme avec son époque, malgré l'évolution des valeurs qui ne cessent de se renouveler. Rien n'offre donc une meilleure image de « la mutation des valeurs esthétiques » que cette succession d'opinions critiques de celui qui, dans le temps, se renie lui-même pour rester toujours en accord avec son temps.

Ce qui fait apparaître déjà une première difficulté, celle des rééditions plus ou moins « revues et corrigées », surtout en l'absence d'un éditeur disposé à publier les différentes variantes. Les neuf volumes de *Critice*, la première édition, en cinq volumes, de *Istoria literaturii române contemporane* et l'édition synthétique de 1937 seraient, somme toute, une seule œuvre, conçue en trois moments, réunissant des perspectives critiques différentes. Parfois Lovinescu avertit qu'« en dépit des risques qu'implique l'ancrage dans une contemporanéité qui intègre les éléments caducs de la mode²⁹⁰ », le concept de « mutation des valeurs esthétiques » devrait être considéré uniquement en rapport avec le changement inhérent des sensibilités. L'analyse doit tenir compte des paradigmes et des canons et surtout elle doit bien se garder d'en faire le modèle du progrès littéraire²⁹¹. D'autres fois il change d'avis et

²⁸⁹ Eugen Lovinescu, *Critice*, v. VII, « Revizuire » [« Révisions »], 1929, p. 5-6.

²⁹⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], éd. cit., v. III, p. 454.

²⁹¹ Cf. à ce propos, Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], éd. cit., v. V, p. 63 : « La mutation des valeurs esthétiques n'implique pas nécessairement un progrès, question de grande actualité pendant la dispute des anciens et des modernes. Par une application mécanique dans le champ artistique de l'idée cartésienne de progrès, les théoriciens de la modernité ont cru pouvoir affirmer leur supériorité par rapport à l'antiquité. En fait, la mutation des valeurs n'est pas en soi un gage d'excellence. Il ne s'agit que d'une variation d'ordre général, les œuvres ne pouvant être comparées qu'à l'intérieur d'un même ensemble, et, puisqu'il est question d'art, à l'intérieur d'une même esthétique. »

parle de la « chaîne ininterrompue du progrès esthétique²⁹² ». De même, il dispose les versions de *Istoria literaturii române contemporane* selon un schéma manichéiste pour accrédi­ter l'idée d'une victoire finale du « modernisme » sur une tradition dont par ailleurs il nie l'existence.

En fait, Lovinescu semble incapable de concevoir la modernité littéraire et artistique autrement qu'en termes d'un progressisme belliqueux : « Délivrée du poids de l'antiquité par la simple fatalité du progrès, la littérature moderne est prête à affronter tout ce qui a été écrit jusqu'à présent²⁹³. » Faute de pouvoir étayer ses jugements de valeur par les repères de la tradition et du classicisme, le « moderne » Eugen Lovinescu se trouve continuellement ballotté entre ce qui est « à la mode » et ce qui est « passé de mode » : « Il ne révisé rien, et les reproches qu'on lui en fait son injustes. C'est lui-même qui se trouve révisé par la sensibilité en mouvement perpétuel. Il en rend compte avec objectivité, préoccupé de surprendre les remous de cette manifestation qui lui est extérieure et qui obéit à des... *causes insaisissables – en une étroite interdépendance*²⁹⁴. »

L'étape essentielle de cette démarche destinée à l'implanter définitivement dans la modernité a été la publication, à partir de 1924, de la trilogie *Istoria civilizației române moderne* qui corrige la théorie de Titu Maiorescu, dénoncée comme inappropriée. Ayant maintenant sous la main un dispositif simple qui explique le développement de la civilisation par le jeu de la révolution et de l'imitation, Lovinescu s'en sert volontiers pour structurer selon les mêmes principes la matière de sa future *Istoria literaturii române moderne* [1926-1929].

II.3.2. Réécriture de la théorie de Maiorescu

La théorie concernant les lois sociologiques et idéologiques de la modernité roumaine est structurée dans les trois volumes de *Istoria civilizației*

²⁹² Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], éd. cit., v. IV, p. 131.

²⁹³ *Idem*, v. V, p. 113.

²⁹⁴ George Călinescu, *Cauze imperceptibile – în strânsă interdependență* [*Causes insaisissables – en une étroite interdépendance*], *Sinteza* [*Synthèse*], [I^{ère} année], n° 2, mai 1927, p. 19-20, in *Opere, Publicistică*, [*Œuvres, Articles dans la presse*], v. I (1920-1932), édition établie par Nicolae Mecu, avant-propos d'Eugen Simion, éd. Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006, p. 150.

române moderne [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*], ([1924-1925]), un ouvrage construit selon un modèle hégélien : thèse – antithèse – synthèse : I. *Les forces révolutionnaires*, II. *Les forces réactionnaires*, III. *Les lois de la formation de la civilisation roumaine*. L'avant-propos du III^e volume proclame une fois de plus et sans équivoque la vocation militante de cette ample étude qui doit mettre en évidence « la nécessité sociologique de la victoire des forces révolutionnaires et les lois de cette victoire²⁹⁵. » De toute évidence, Lovinescu voudrait réécrire à sa façon la théorie de Maiorescu, ce qui transparait autant dans sa façon de structurer les idées que dans l'importance accordée aux chapitres consacrés à Junimea. L'édifice de Lovinescu s'appuie en gros sur trois piliers théoriques et idéologiques : a) l'idée de *saeculum*, c'est-à-dire d'un esprit du siècle qui implique aussi le principe du synchronisme des civilisations ; b) la théorie de l'imitation empruntée, avec des modifications significatives, au sociologue français Gabriel Tarde ; enfin, mais non en dernier c) la mystique de la Révolution en tant que moteur de la « renaissance roumaine » dont elle trace à l'avance l'itinéraire à suivre. Du *saeculum* et de son corolaire, le synchronisme, il sera également question dans l'édition en cinq volumes de *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929] (v. V, *Mutația valorilor estetice*, [*La Mutation des valeurs esthétiques*]). La nécessité impérieuse d'un synchronisme à même de garantir l'appartenance à un certain *saeculum* suppose une mystique de l'actualité et du présent que, dans le IX^e chapitre de son ouvrage, Lovinescu oppose à la théorie des civilisations d'Oswald Spengler. De l'avis de celui-ci, les civilisations suivent une pente descendante, chacune enfermée dans un cocon qui exclut toute interpénétration avec les autres. Lovinescu nous fait remarquer que pour le philosophe allemand comparer les civilisations ne signifie pas « établir un parallèle entre deux phénomènes simultanés mais seulement trouver des équivalences entre certains moments de l'évolution interne de deux cultures²⁹⁶ » - dans cette optique, « Pythagore est le contemporain de Descartes, Platon celui de Laplace et Archimède celui de Gauss²⁹⁷. » Lovinescu est persuadé du contraire. Pour lui la civilisation suit un itinéraire ascendant et le synchronisme ne fonctionne

²⁹⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*], éd. cit., p. 245.

²⁹⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], éd. cit., vol. V, p. 67.

²⁹⁷ *Ibidem*.

jamais mieux que dans le présent, ce qui devrait encourager les petites cultures dans leur effort d'imiter les grandes.

Si les frontières des civilisations sont effectivement ouvertes, cela signifie qu'elles peuvent communiquer, comme essaie de le démontrer Gabriel Tarde, dont Lovinescu modifie de manière significative la théorie pour lui faire valider la sienne. Ainsi il s'inscrit en faux contre la théorie de Maiorescu, à laquelle il oppose son idée que la forme produit, en dernière instance, son contenu, c'est-à-dire le fond. D'ailleurs la théorie du synchronisme elle-même n'est qu'une façon de contester, une fois de plus, celle de Maiorescu qui aurait voulu entraver le progrès et provoquer même un mouvement inverse, régressif.

Contrairement à Gabriel Tarde qui applique sa théorie surtout aux mouvements de l'âme et suppose que le sens de l'imitation est plutôt du dedans vers le dehors, du fond vers la forme, Lovinescu croit que son trajet est exactement antinomique : la forme, c'est-à-dire l'enveloppe extérieure, crée le fond. Ce qui veut dire que l'on imite la forme, pas le fond. Dans la lecture de Lovinescu, Tarde croit que « l'imitation des idées précède l'imitation de leur expression et l'imitation des objectifs celle des moyens », ce qui veut dire, dans ce cas précis, que « les réformes législatives et juridiques suivent les réformes intellectuelles et économiques²⁹⁸. » L'opinion de Lovinescu est différente : le fond et ses éléments constitutifs n'ont qu'une importance secondaire du moment que le point de départ de l'imitation est « la forme extérieure, l'habillement et les gestes ordinaires²⁹⁹. Le synchronisme et la loi de l'imitation sont à la base de la théorie de Lovinescu de la « diffusion » de la civilisation par des cercles concentriques d'imitation : « Sur toutes les latitudes de la planète, nous utilisons intégralement les dernières découvertes de la mécanique ou de la médecine ; par conséquent nous ne reproduisons pas les phases de l'évolution puisque, en nous situant d'emblée au niveau des dernières découvertes scientifiques, nous bénéficions sans effort des résultats accumulés par le travail des autres. Les choses ne se passent pas différemment lorsqu'il s'agit de la diffusion des idées ou des formes artistiques : nous ne reprenons pas les étapes de la pensée des anciens, comme nous n'imitons pas les épopées de l'Antiquité. Quelle que fût l'évolution

²⁹⁸ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 312.

²⁹⁹ *Ibidem*.

réelle des peuples, leur niveau de civilisation est à peu près identique. [...] Depuis un siècle surtout, toute notre vie spirituelle, tous les courants idéologiques et toutes les formes artistiques se développent partout en même temps et selon le même rythme. Certains peuples les ont intégrés de manière évolutive, c'est-à-dire à la suite d'interventions dues à des imitations accumulées et sous l'impulsion d'éléments nouveaux. Ils ont repandu ensuite cet acquis dans toute l'Europe selon les impératifs d'une loi inéluctable. Sans réitérer l'évolution, l'imitation a été brusque et intégrale ; le processus d'adaptation suivait dans une étape ultérieure³⁰⁰. » Cette théorie a suscité à l'époque une vaste polémique. Nichifor Crainic, le chef du groupe antimoderne de la revue *Gândirea*, la trouve ridicule : « Cela veut dire que la poste, le télégraphe, le téléphone, la radio et les journaux annoncent de concert que *La Joconde*, en tant que phénomène artistique, vient de naître. Au même instant tous les peintres et les barbouilleurs d'enseignes du monde entier la copient, tous les photographes la prennent en photo, tous les lithographes la reproduisent, tous les réalisateurs de cinéma la filment, tous les trains et les bateaux et les avions s'en chargent de diffuser partout et sans limites cette image. [...] La loi de l'imitation étant une *loi*, il s'ensuit que le phénomène *La Joconde* se répète à l'identique, avec la même valeur artistique que celle de l'œuvre de Leonardo da Vinci, et au même prix³⁰¹. »

Somme toute, Lovinescu réécrit point par point la théorie de Maiorescu : l'esprit du siècle, la Révolution, l'imitation, l'invasion de la forme – et aussi le mouvement contraire : hostilité à l'égard de la Révolution, refus de l'imitation et méfiance envers les formes sans fond.

Pour Lovinescu, et en général pour tous les modernes, l'objet de l'imitation est l'Occident (plus exactement, la France), que l'on tient pour la matrice de la civilisation roumaine moderne. Ce qui est proclamé sur un ton prophétique dès les premières pages de *Istoria civilizației române moderne* : « Dans ce siècle et compte tenu de notre emplacement sur la carte, la lumière nous vient de l'Occident : *ex occidente lux* ! Pour nous, le progrès ne peut se concevoir que par une fécondation

³⁰⁰ *Idem*, p. 299.

³⁰¹ Nichifor Crainic, *A doua neatârnaire* [*La deuxième indépendance*], *Gândirea*, VI^e année, n^o 1, [janvier] 1926, p. 3.

de notre fond national par l'élément créateur de l'idéologie occidentale³⁰². » A l'instar de tous les adeptes du modernisme, Lovinescu considère lui aussi que ce qui a le plus nui à la société roumaine a été l'influence orientale, prolongée jusqu'au XIX^e siècle. Pour Lovinescu, comme pour Ibrăileanu avant lui, la Révolution de 1848 a été « la délivrance du peuple roumain esclave, jusqu'alors, des influences orientales³⁰³ », « le véritable point de départ du libéralisme dans un élan grandiose pour régénérer notre pays d'un point de vue politique et social ». Une autre cause du retard de la société roumaine aurait été l'orthodoxie, comme le croit Cioran aussi³⁰⁴. Il est utile de signaler que l'attaque de Lovinescu contre l'orthodoxie a lieu à un moment où Nichifor Crainic et le groupe antimoderne de *Gândirea* voulaient accréditer l'idée que l'orthodoxie est le fondement de la spiritualité roumaine. Le plaidoyer de Lovinescu en faveur du catholicisme, dans le but aussi, il est vrai, de renforcer l'idée de notre latinité, ne pouvait ne pas apparaître comme une charge contre des adversaires idéologiques précis : « Si les tentatives, obstinées d'ailleurs, du catholicisme de nous convertir, avaient abouti, le destin de notre peuple aurait été différent. En le submergeant, la culture latine l'aurait intégré, depuis des siècles, à l'essor de l'Occident et l'aurait arraché, sinon politiquement, du moins du point de vue de la sensibilité d'un milieu de développement moral que les traditionalistes s'efforcent de nous présenter comme celui naturel pour la formation de la culture et de l'âme roumaines³⁰⁵. »

Les titres des différents volumes prouvent bien que l'ouvrage a été construit autour de la Révolution en tant qu'élément essentiel de cette architecture : moteur du développement de la Roumanie, contesté par les « forces réactionnaires », c'est elle qui constitue la matrice de la civilisation roumaine moderne. Ce schéma hégélien de l'ouvrage est pris pour cible par un des derniers Junimistes, Constantin Rădulescu-Motru qui en fait une analyse critique des plus strictes : « Voilà donc le processus de formation de la civilisation roumaine. L'idéologie de la Révolution française était une force qui cherchait un espace d'accomplissement. Grâce à quelques Roumains qui faisaient leurs études à Paris, et à d'autres qui s'y trouvaient

³⁰² Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 13.

³⁰³ *Idem*, p. 26.

³⁰⁴ Cf. à ce propos, Emil Cioran, *La Transfiguration de la Roumanie*, éd. cit., notamment p. 160-164.

³⁰⁵ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 8.

uniquement pour leur plaisir, elle arrive en terre roumaine. Ici l'idéologie révolutionnaire produit sa négation. La négation de la force révolutionnaire c'est la force réactionnaire. Qui fait aussitôt son apparition, déjà mûrie dans l'espace allemand. La thèse a trouvé son antithèse. La synthèse suit : c'est la civilisation roumaine d'aujourd'hui. » Ailleurs le commentaire est encore plus caustique : « Voilà donc comment est né l'enfant de cette importante personnalité [Ion C. Brătianu, un des dirigeants libéraux de 1848], j'ai nommé la civilisation roumaine ! Enfant illégitime dans le vrai sens du mot. Son père adoptif, le fougueux Ion C. Brătianu, l'a trouvé sur les quais de la Seine. Il s'en est occupé jusqu'à sa mort, puis il l'a confié pour l'éternité au parti libéral³⁰⁶. » En fait Rădulescu-Motru trouve que Lovinescu fait une place trop importante à l'idée de révolution, et doute que celle-ci soit capable de modeler et de transfigurer l'organicité roumaine, en l'anéantissant complètement : « La civilisation roumaine serait un produit de l'idéologie révolutionnaire française. [...] De l'avis de M. Lovinescu le fond affectif et spirituel roumain n'y serait pour rien dans la civilisation roumaine d'aujourd'hui. Il s'agirait d'une nébuleuse incompréhensible, enfouie profondément dans la terre. Tout ce que l'on en sait c'est que cette malheureuse civilisation roumaine prend forme selon les caprices du vent. Le vent de l'est la trouble et la dégrade. Le vent de l'ouest lui est profitable. Cette fatalité des voisinages aurait privé le peuple roumain de toute velléité d'une détermination propre. Il ne serait, ce peuple, qu'un être inerte, capable uniquement d'imiter³⁰⁷. »

L'objection n'est pas gratuite. Aveuglé par l'éclat de la révolution, Lovinescu exalte l'imitation qui est en fait une contestation de la tradition. La mystique révolutionnaire de Lovinescu se fait sentir non seulement dans ses commentaires mais aussi dans sa façon d'organiser la matière de son ouvrage selon un schéma manichéiste. Les forces révolutionnaires, qu'incarne une majorité de représentants de la génération de 1848, sont présentées sous un jour exaltant : on leur doit, pour commencer, la délivrance et le progrès nourri par « les formules

³⁰⁶ Constantin Rădulescu-Motru, «*Istoria civilizației române moderne* de E. Lovinescu (vol. I)», *Convorbiri literare*, nr. 12, 1924, p. 263.

³⁰⁷ *Ibidem*.

sacrées de la grande Révolution française³⁰⁸ ». Les mêmes forces révolutionnaires mènent un combat incessant contre les forces « réactionnaires », représentées, dans un premier temps, en 1868, par le groupe Junimea et Titu Maiorescu et, après la guerre, par le poporanisme d'Ibrăileanu et le gândirisme de Nichifor Crainic. Par antiphrase, ce dernier voudrait opposer à la modernité « la carte blanche » : « Nous restons ici, près des Carpates et du Pontus Euxinus mais nous faisons *tabula rasa* de tout ce qui a été histoire, foi et culture roumaines. Nous proclamons la révolution et, avec la loi de l'imitation dans les bras, nous commençons une vie nouvelle, européenne, c'est-à-dire latine. Paris est notre modèle. 1848 serait le mariage du peuple roumain révolutionnaire avec la latinité. Depuis cette date notre destinée est celle de „l'imitation intégrale”³⁰⁹ ! »

Pour renforcer l'idée de révolution, Eugen Lovinescu élabore une autre théorie selon laquelle l'émancipation sociologique des pays marginaux ne pourrait se produire que par des secousses révolutionnaires, jamais par un développement organique, comme le croyait Maiorescu. Ce qui veut dire que le principe de la révolution aurait été, pour la société roumaine, non seulement « fécond » mais aussi une « fatalité » heureuse : « Les États récents n'avaient devant eux qu'une seule voie, celle de la révolution. La révolution n'a pas été un choix mais imposée par la nécessité d'une indépendance morale et matérielle de notre siècle. Ayant bien appréhendé le sens historique de leur époque et renonçant à d'inutiles tentatives traditionalistes, les gens de la génération de 1848 ont pris le seul chemin possible pour bâtir l'Etat roumain, celui de la révolution³¹⁰. » La révolution aurait été la manifestation bénéfique d'une Providence bienveillante. De l'avis de Lovinescu, qui

³⁰⁸ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 66. Dans la troisième partie de son ouvrage, comme il le fait d'ailleurs également dans son *Istoria literaturii române contemporane* [1926-1929], Lovinescu identifie les sources philosophiques, politiques, économiques et sociales qui nous permettent « de concevoir la vie moderne », héritage du siècle des Lumières : « Dans le domaine politique, les philosophes remplacent l'absolutisme par le principe de la souveraineté nationale (Rousseau), par le constitutionnalisme anglais (Montesquieu) et par la tolérance religieuse (Voltaire) ; dans celui de l'économie politique on oppose aux réglementations excessives de l'industrie et au protectionnisme commercial de Colbert le nouveau principe du libéralisme manchestérien, le laissez faire, laissez passer. » (p. 322).

³⁰⁹ Nichifor Crainic, *A doua neatârnaire* [*La deuxième indépendance*], *Gândirea*, VI^e année, n° 1, [janvier] 1926, p. 4.

³¹⁰ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 72.

ne dissimule pas sa position partisane, le transplant de l'idéologie révolutionnaire française s'est fait selon un schéma manichéiste et abstrait. Une sorte de conte de fées sociologique qui met en scène la confrontation des forces antagonistes : le présent et le futur démolissent le passé selon un scénario qui ne laisse aucune liberté aux différents acteurs enfermés, dirait-on, dans un laboratoire virtuel où leur rôle est de simplement disposer correctement dans les éprouvettes les substances réactives : « En rupture avec le passé immédiat et historique et donc avec la doctrine d'une évolution lente aussi, laquelle nous aurait maintenu pour longtemps encore dans le cadre du „règlement organique” de 1831, la génération de 1848 a fait de la révolution la principale force créatrice de notre civilisation, la seule d'ailleurs dont peuvent disposer les peuples jeunes, que les forces traditionalistes essayent en vain d'entraver³¹¹. » La Révolution de 1848 représente, pour Lovinescu, « l'axe » de formation de la civilisation roumaine, l'étape la plus importante « de notre cheminement vers le progrès ». Elle a réussi « à nous arracher à l'atmosphère matérielle et morale du Levant » et à étouffer presque complètement une tradition inerte qui nous retenait dans la stagnation. Rien ne met mieux en évidence l'écart idéologique qui sépare Lovinescu de Titu Maiorescu que leur évaluation de la Constitution d'Islaz du 9/15 juin 1848, acte de naissance de la modernité sociale et politique roumaine. Les vingt-deux articles de cette Constitution représentent, pour Lovinescu, « les bases d'une véritable révolution sociale » qui exigent « des réformes indispensables dans l'esprit de la Révolution française » : « égalité des droits politiques [...] ; suffrage universel ; responsabilité des ministres et des fonctionnaires ; liberté des publications ; garde nationale ; révision du statut des monastères qui échappent aux obligations envers l'Etat ; suppression des corvées auxquelles sont soumis les paysans ; émancipation des tziganes ; instruction pour tous [...] ; droits égaux pour les juifs et pour tous les citoyens indifféremment de leur religion³¹². » L'avis de Maiorescu, dont Lovinescu cite le propos pour le contester, est diamétralement opposé : la Constitution d'Islaz serait « une œuvre fantaisiste, sans aucune valeur pratique [...], une façon naïve de coucher sur le papier un assortiment d'idées nébuleuses, de celles qui remplissaient à satiété les

³¹¹ *Idem*, p. 97.

³¹² *Idem*, p. 71.

opuscules verbeux des pays étrangers³¹³. » Le théoricien littéraire de Junimea est heurté surtout par « la forme quasi républicaine » que l'on veut imposer « à un pays géographiquement compressé entre trois monarchies absolues », par l'idée du suffrage universel et enfin par l'article 21 concernant « l'émancipation des juifs » - bien que Maiorescu ne partageât pas l'antisémitisme de la majorité des membres de Junimea. Ce qui Maiorescu considérait « fantaisiste » était, au contraire, pour Lovinescu, « le geste symbolique qui avait fait basculer l'axe de notre vie politique de l'Est à l'Ouest », condition indispensable à « la formation par la révolution de la civilisation roumaine – d'ailleurs la seule possible d'un point de vue sociologique³¹⁴. »

En ce qui concerne la force de propagation et l'impact de la Révolution dans les deux pays roumains, la Moldavie et la Valachie, Lovinescu reprend à son compte la dichotomie sociotemporelle d'Ibrăileanu qu'il renforce en faisant remarquer que « l'Histoire n'a jamais fait état d'une révolution moldave³¹⁵. » Si la révolution de 1848 n'a pas été une réussite totale, si les formes constitutionnelles de 1866 ne sont pas le résultat d'un processus « tout à fait démocratique », cela se doit en bonne partie au philtre moldave, mis en œuvre principalement par Junimea à une époque qui voit s'activer partout en Europe les forces réactionnaires.

Les commentaires qui, ultérieurement, approuvent la théorie de Lovinescu, seule susceptible de répondre aux besoins de la Roumanie, ne peuvent dissimuler son caractère partisan. Aux forces qui vont dans le sens de l'Histoire, et dont les principaux représentants sont deux Valaques, « les rouges » Ion C. Brătianu et Constantin A. Rosetti, la structure sociologique de la civilisation roumaine moderne

³¹³ Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu privire asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, [Discours parlementaires avec opinions concernant le développement politique de la Roumanie sous le règne de Carol I^{er}], v. I (1866-1876), București, éd. Socec & Comp., 1897, p. 45-46, in Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, p. 71-72.

³¹⁴ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 73.

³¹⁵ *Idem*, p. 78. Dans la monographie qu'il consacre à Titu Maiorescu, Lovinescu résume la confrontation idéologique des deux pays roumains : « bref, deux tempéraments et deux cultures se sont retrouvés face à face dans le combat de forces contraires qui donne naissance au progrès social : le tempérament valaque, actif, nourri par les idées de la Révolution française et celui réactif des Moldaves qui s'était formé sous l'influence des milieux allemands organicistes et évolutionnistes. » Ce qui veut dire que nous avons assisté « à un conflit entre les cultures françaises et allemandes, entre le rationalisme révolutionnaire français et l'évolutionnisme anglo-allemand. » (Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu* (1940, éd. Socec), édition établie par Maria Simionescu, éd. Minerva, 1972, p. 199).

oppose les représentants des forces « réactionnaires » - antimodernes - de Junimea, qui réunit, entre autres, Titu Maiorescu, Mihai Eminescu et Ion Luca Caragiale. Si on met en parallèle les théories d'Ibrăileanu et de Lovinescu, on remarque que ce dernier remplace Mihail Kogălniceanu par les pionniers de la modernité radicale, dont le dernier en date, le libéral radical Constantin A. Rosetti, avait été amplement vitupéré par les Junimistes, tout particulièrement par Mihai Eminescu qui voyait en lui l'incarnation du mal moderne. Pour Lovinescu le libéralisme représente « l'instrument nécessaire du synchronisme dont l'action formatrice régit toute la vie contemporaine³¹⁶ ». « La supériorité » des deux personnalités citées se doit au fait qu'ils représentent « une expression de leur moment historique », étant entendu que « ce qui fait la valeur des individus est leur participation, inconsciente mais surtout consciente [...], à l'esprit de leur temps³¹⁷. » Constantin A. Rosetti est un radical qui « a préservé jusqu'à sa vieillesse la candeur de l'idéologie révolutionnaire », tandis qu'Ion C. Brătianu fait figure de libéral pragmatique « ayant compris dès le début les bases économiques de cette idéologie³¹⁸. » « Les visionnaires » des « loges maçonniques, des barricades et des conspirations » qui « ont fait descendre le rêve et l'utopie dans la rue » incarnent, eux, « la folie révolutionnaire de 1848, que la génération „critique” d'après eux a jugé avec une sévérité injuste³¹⁹. » Lovinescu préfère le pragmatisme de Brătianu à l'idéalisme de Rosetti qui le situe « à l'extrême gauche » de l'échiquier politique et lui attire « les plus iniques injures d'Eminescu³²⁰ ».

³¹⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 260-261.

³¹⁷ *Ibidem*.

³¹⁸ *Idem*, p. 90.

³¹⁹ *Idem*, p. 87. Eugen Lovinescu prend en compte aussi l'idéologie des deux protagonistes cités, « utopique et rationaliste », « indubitablement révolutionnaire ». Brătianu « croit la révolution capable de modifier la sensibilité structurelle d'un peuple et son organisation sociale » (p. 87-88). Rosetti est celui qui « s'est battu [...] pour toutes les libertés : de la parole, de la presse, du suffrage » (p. 89). Lovinescu cite certains passages de leurs discours : « En un seul jour [...] la société roumaine qui depuis plusieurs siècles présentait un visage monstrueux, devient égalitaire, ayant pour devise *Justice et Fraternité*. Sans amertume, sans le moindre regret du passé, les Roumains n'avaient des yeux que pour le bonheur futur. » (Ion C. Brătianu) ; « La Révolution nous a été sollicitée au nom de Jésus : accueillons-la donc les bras ouverts [...] O, Révolution, immense génie de l'avenir, sainte trompette de la vie, sacré arc-en-ciel du monde nouveau, étincelle divine. » (Constantin A. Rosetti), in Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 87-88 et 89-90.

³²⁰ *Idem*, p. 89.

Il n'en reste pas moins qu'en dépit du profil sociopsychologique de la Valachie, ses révolutionnaires déçus semblent plus nombreux que ceux confiants dans la réussite finale de leur mission. Le parti pris de Lovinescu se fait sentir une fois encore dans sa façon de privilégier Constantin A. Rosetti et Ion C. Brătianu, figures de proue du mouvement libéral radical, au détriment des autres participants à la révolution. Il y a parmi les Valaques de 1848 à la fois des esprits antimodernes et des révolutionnaires qui, tel Ion Heliade Rădulescu, une des figures les plus complexes du mouvement révolutionnaire, doutent de la nécessité d'une révolution dont ils regardent avec suspicion les motivations ; des révolutionnaires qui cultivent une mystique du passé (Nicolae Bălcescu) et des modernes modérés (Ion Ghica). Eugen Lovinescu n'en épargne aucun. Il reproche à Ion Heliade Rădulescu son « caractère antirévolutionnaire, un concours de circonstances exceptionnel ayant fait de lui un des dirigeants de la révolution » ; il « haïssait sincèrement les révolutionnaires autant que les Russes », qui sont à ses yeux des « troubles professionnels [...] au service des libéraux, des progressistes et des nationalistes », des « déclamateurs des libertés », « enfants immatures que les parents envoient à l'école³²¹. » Il y aurait, en fait, deux Heliade Rădulescu : « celui de la *Proclamation* d'Islaz », l'événement le plus marquant de l'année 1848, et l'exilé déçu qui, revenu en Roumanie, conteste l'enjeu même de la révolution à laquelle il avait participé. Ce qui permet à Lovinescu de le ranger dans la famille spirituelle de Nicolae Iorga. Il découvre chez les deux « une même âme agitée, protéiforme, vaste mais avec des profondeurs inégales, révoltée mais d'une nature conservatrice, d'un romantisme impétueux, guerrier et inconséquent ; et un même égocentrisme parfois monstrueux, rongé par l'imagination et l'ambition³²². » Il faut attendre l'entre-deux-guerres pour qu'Ion Heliade Rădulescu soit récupéré par ceux impliqués dans ce combat, dont Mircea Eliade³²³. Ses articles réunis dans le volume *Echilibru între antiteze*

³²¹ *Idem*, p. 86.

³²² *Idem*, p. 178.

³²³ Dans son article *Cele două Români* [*Les deux Roumanies*], Mircea Eliade laissait entendre qu'il retrouvait les sources profondes de la spiritualité roumaine dans la série typologique constituée par Ion Heliade-Rădulescu, Nicolae Bălcescu, Bogdan Petriceicu Hasdeu et Mihai Eminescu. De l'avis du futur historien des religions, ces quatre personnalités auraient en commun leur « tentation du monumental » (p. 167) et leur « impatience créative » (p. 168). Pour Eliade, « la première Roumanie » serait celle d'Eminescu et d'Ion Heliade-Rădulescu, et l'autre, « la deuxième »,

[*Equilibre entre antithèses*] où apparaît le fond antimoderne de celui qui occupe une place si importante dans la littérature roumaine comme poète et par son activité journalistique, et ses écrits d'exil à caractère personnel n'ont été publiés qu'en 2002, cent trente ans après sa mort³²⁴.

Nicolae Bălcescu, une autre figure mythique de la révolution de 1948, fait lui aussi l'objet d'une critique sévère. Eugen Lovinescu lui reproche sa propension à exalter le passé qui, sans l'empêcher de participer au mouvement révolutionnaire³²⁵, ne lui permet pas de devenir « un libéral et un républicain comme les Brătianu ou Constantin A. Rosetti³²⁶ » : « En tant qu'historien il avait l'obsession du passé et des „dix-huit siècles d'efforts, de souffrances et de labeurs du peuple roumain”. Là où Rosetti se contentait de pleurer, Bălcescu, lui, trouvait indispensable de se remémorer ces malheureux „dix-huit siècles”. Le résultat était le même, certes, il n'en reste pas moins que le premier avait l'intuition du présent, tandis que le second était porté vers l'étude du passé³²⁷. »

A l'instar de Garabet Ibrăileanu, Lovinescu situe Junimea au centre du volume où il s'occupe des « Forces réactionnaires ». Dans ses différents écrits, il reproche aux Junimistes « d'ignorer les lois sociologiques de la formation des jeunes civilisations³²⁸ », des lois qui sont, on s'en doutait, éminemment révolutionnaires. Cela explique le positionnement à contre-courant des Junimistes opposés au progrès et leur hostilité théorique à l'égard de l'idéologie de la Révolution française. Comme

contestée et méprisée, celle de Maiorescu et de Caragiale ; celle-ci avait eu le tort de ne pas représenter « ce XIX^e siècle roumain nationaliste et „mystique”. » (p. 167). Pour bien saisir la portée de cette distinction il faut la situer dans le contexte du nationalisme roumain de l'entre-deux-guerres qui faisait d'Eminescu le théoricien de la mouvance réactionnaire roumaine (invokant sa xénophobie, son antisémitisme de son mysticisme ethniciste, présents dans ses articles de presse). En règle générale l'extrême-droite roumaine qui reprend à son compte la théorie de Maiorescu des formes sans fond, se dédit de son auteur, comme de Caragiale d'ailleurs, lesquels, contrairement à Eminescu, ont évité les excès d'un mouvement réactionnaire acharné et d'une mystique nationaliste enflammée.

³²⁴ Ion Heliade Rădulescu, *Opere [Œuvres]*, deux volumes, édition établie par Mircea Angheliescu, avant-propos, notes et bibliographie par Mircea Angheliescu, éditions Univers Enciclopedic, 2002.

³²⁵ Son tempérament hiératique et exalté, son discours prophétique, les souffrances de l'exil et sa mort à l'étranger, emporté par la tuberculose en 1852 à Palerme, font de Nicolae Bălcescu une des figures les plus éminentes de la révolution de 1848. Néanmoins, remarque Lovinescu, pour celui-ci la révolution était le résultat d'une grâce divine dont l'action latente durait depuis « dix-huit siècles ».

³²⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 90.

³²⁷ *Ibidem*.

³²⁸ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 111.

toujours lorsqu'il est question de la confrontation des forces antagonistes de la modernité et de l'antimodernité, Lovinescu recourt à son schéma manichéiste, en privilégiant, cela va de soi, les forces progressistes : « La conception des révolutionnaires de 1848 peut être mise en doute en tant que telle, il n'en reste pas moins qu'elle allait dans le sens de l'Histoire dont on peut contester l'opportunité sans pour autant pouvoir s'en affranchir. Accusés d'avoir œuvré à l'encontre du sens historique, ils ont suivi, en fait, le sens du déterminisme social. En invoquant la continuité et la tradition, portée par une idéologie évolutionniste sans rapport avec la situation historique de notre pays, la génération de 1866 a fait obstacle à la manifestation de ce déterminisme³²⁹. » Pour mieux faire comprendre à quel point la démarche des Junimistes est contraire au sens de l'Histoire, Lovinescu n'hésite pas à emprunter ses références à la climatologie : « Contester la Constitution révolutionnaire absurde de 1848 cinquante ans après c'est tout aussi inepte que de clamer, après le passage de l'ouragan, que ce déchaînement de forces destructives n'a aucun sens³³⁰. » S'il trouve justifiées et même « fécondes³³¹ » les critiques des Junimistes à l'égard de 1848 – « Peut-on affirmer que ces critiques ne sont pas justifiées ? Non³³². » – Lovinescu s'empresse de préciser qu'il leur manque « le sens des contingences historiques³³³ ». Selon lui, les Junimistes réitérent l'erreur qu'eux-mêmes reprochaient à leurs devanciers : « Le courant junimiste était tout aussi idéologique et rationnel que le libéralisme de 1848 qu'il rejetait³³⁴ ». Il s'en explique : « appliquer des principes valables uniquement ailleurs [dans le cadre du réalisme pragmatique et de l'organicisme], cela signifie tomber dans le même piège, celui d'utiliser des principes étrangers qui ne correspondent pas à nos réalités³³⁵. » Maiorescu et les Junimistes considèrent la forme dangereuse dans la mesure où elle risque de détruire le fond. Ce n'est pas l'avis de Lovinescu : « Loin d'être nuisibles, la forme a fait la preuve de son exceptionnelle fécondité. En vertu de la loi de la

³²⁹ *Id.*, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 193.

³³⁰ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 208.

³³¹ *Idem*, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 194.

³³² *Idem*, p. 206.

³³³ *Idem*, p. 194.

³³⁴ *Idem*, p. 192.

³³⁵ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 207.

simulation-stimulation, elle a permis des avancées en profondeur considérables dans certaines branches de nos activités, s'y adaptant finalement parfaitement³³⁶. »

L'effort de « corriger » la théorie des formes sans fond de Titu Maiorescu tient une place centrale dans le système de Lovinescu. Rien ne met peut-être mieux en lumière sa façon de distinguer modernité et antimodernité que la clé logique utilisée pour relire à sa façon la théorie de Maiorescu. Pour Lovinescu la révolution est le seul moyen d'évolution et de progrès des petits états, la forme imposant finalement le fond. Maiorescu avait rejeté l'idée de révolution au nom d'une conception réaliste et organiciste : pour lui la forme (qui est, à l'origine, un concept abstrait) ne parvient jamais à créer le fond, lequel, en échange, produit naturellement les formes qui lui conviennent. A maintes reprises Lovinescu laisse entendre que sa relecture de Maiorescu est polémique : « Les peuples qui ont pris du retard ne refont pas l'évolution de ceux les ayant devancés. Ils se situent d'emblée dans la vie d'aujourd'hui. L'égalité ne concerne pas le fond, mais seulement la forme : seules les structures juridiques et politiques peuvent être empruntées comme telles. Il faut ensuite que par une croissance lente ces peuples fassent le chemin inverse, de la forme vers le fond. Cette évolution n'est pas *anormale*, comme le croient certains critiques. Au contraire, compte tenu des conditions particulières de notre histoire, elle est la seule possible, c'est-à-dire normale³³⁷. »

Dans l'esprit de Lovinescu Junimea reste le foyer d'une idéologie inappropriée, rigide et sans rapport avec le cheminement nécessairement révolutionnaire de la société roumaine. Ni réactionnaires ni conservateurs, mais engagés dans un combat destiné à entraver la marche de l'Histoire, les Junimistes ont été finalement défaits et Maiorescu n'a pas eu d'héritiers dans la culture roumaine. Les nationalismes de l'entre-deux-guerres l'ont finalement rejeté, lui reprochant son « cosmopolitisme ». Ils lui ont préféré Eminescu dont ils ont fait le premier théoricien roumain de la réaction et de leur mysticisme national et historique³³⁸.

³³⁶ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 193

³³⁷ *Idem*, p. 82.

³³⁸ A ce propos, cf. supra, note 76.

Dans l'esprit de Lovinescu le système théorique de Titu Maiorescu reste un symbole d'inutilité et de gratuité : « Le Junimisme n'est que l'affirmation d'un principe abstrait et intransigeant, d'une remarquable portée idéale, mais dénoué de tout rapport avec la réalité. Il est un obstacle dressé par anticipation et destiné à entraver le développement historique. Il est la négation d'un certain nombre de phénomènes sociaux qui non seulement se sont déroulés sous nos yeux mais sont devenus depuis des réalités indéniables³³⁹. » Somme toute, Maiorescu serait un des grands vaincus de la culture roumaine : « Aucune de ses initiatives n'a été couronnée de succès, se heurtant toujours au rejet de l'opinion publique, invalidées aussi par des lois sociales d'une envergure dépassant celle de ses théories³⁴⁰. » Les Junimistes mènent leur lutte à partir des positions d'une « élite intellectuelle » incapable de « pénétrer les masses dont les agissements obéissent à des mobiles différents de ceux simplement idéologiques³⁴¹. » Oui, mais pour les Junimistes « désintéret » signifie « noblesse ». Effectivement, conclut Lovinescu : il s'agit d'un groupe élitiste qui exerce son influence uniquement au niveau idéologique, et dont les membres ne sont pas à même « de constituer un parti tentaculaire, réunissant les appétits individuels dans une partition adroitement orchestrée pour répondre à l'intérêt général³⁴². »

Une certaine nostalgie se fait néanmoins sentir entre les lignes d'un des derniers textes d'Eugen Lovinescu, cette monographie *Titu Maiorescu* rédigée au moment où il a le sentiment que la société roumaine dérive vers un nationalisme extrême dont les excès entraînent aussi la confusion de l'ethnique et de l'esthétique. Si Lovinescu rejette toujours sans hésiter la théorie des formes sans fond, il reconnaît qu'en ce qui concerne l'autonomie de l'esthétique, son combat tout au long de sa carrière, s'est déroulé sous le signe de celui mené par son illustre prédécesseur, le maître à penser de Junimea. Le ton apologétique de la fin de cette monographie confère définitivement à Titu Maiorescu son aura de pionnier : « A tous les croisements de la culture roumaine son doigt indique le chemin à suivre. Son autorité est aujourd'hui inentamée parce qu'elle prend sa source dans les

³³⁹ Eugen Lovinescu, *Istoria civilizației române moderne*, éd. cit., p. 217.

³⁴⁰ Eugen Lovinescu, *Titu Maiorescu*, éd. cit., p. 214.

³⁴¹ *Idem*, p. 432.

³⁴² *Idem*, p. 433.

éternels gisements spirituels du bon goût et parce qu'elle s'exprime dans une forme pure, en dehors des âges³⁴³. »

³⁴³ *Idem*, p. 608.

III. Deux Junimistes de générations différentes : Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale. L'ombre de Mihai Eminescu

Que peuvent-ils avoir en commun Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale ? Pour commencer, leur appartenance à un même groupe littéraire : Junimea. Vasile Alecsandri, qui avait participé activement à la Révolution de 1848 et jouissait en 1863, l'année de constitution de cette société littéraire, d'une grande notoriété, fut sollicité à s'y joindre malgré l'hostilité de Titu Maiorescu, son chef de file, à l'égard des anciens révolutionnaires. Quant à Caragiale, la théorie des formes sans fond lui va comme un gant, ce qui lui permet de se sentir très à l'aise dans un groupe auquel appartient déjà Mihai Eminescu.

Vasile Alecsandri et Ion Luca Caragiale se rejoignent aussi dans leur façon de prêter à la Révolution un accoutrement carnavalesque, dans l'esprit de la comédie de boulevard. Vasile Alecsandri, un des premiers dramaturges roumains, aborde le sujet avec une certaine innocence et, d'une certaine façon, il sera victime de sa façon de traiter un thème qui finit par avoir sa revanche sur l'écrivain. D'ailleurs l'hostilité croissante d'Alecsandri à l'égard de la Révolution et de ses produits a la malchance d'occuper la partie la moins solide de son œuvre, la dramaturgie. Le véritable maître du thème de cette Révolution de pacotille ne pouvait être que Caragiale, le plus important dramaturge roumain – dont Eugène Ionesco, son illustre héritier, disait avec raison qu'il est « le plus grand des auteurs dramatiques inconnus³⁴⁴. » En effet, peu de ceux qui étudient le théâtre de l'absurde ont une connaissance suffisante de l'œuvre de Caragiale pour se rendre compte à quel point les pièces du célèbre auteur franco-roumain lui sont redevables.

Vasile Alecsandri est un des plus importants enfants déçus de la Révolution de 1848 dont il avait été pourtant un des principaux protagonistes. La Révolution elle-même aura, elle aussi, sa revanche sur quelqu'un qui semble plutôt un révolutionnaire dépité et un adversaire du libéralisme à la roumaine qu'un antimoderne, à la différence de Caragiale, qui est, lui, un des plus probants antimodernes atypiques de la littérature roumaine.

³⁴⁴ Eugène Ionesco, «Portrait de Caragiale», in *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1966, p. 199.

Presque toutes les figures d'antimoderne dont Antoine Compagnon fait l'inventaire dans la partie théorique de son ouvrage *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* en 1852, ce qui fait de lui le représentant de la deuxième génération d'après la Révolution, il serait abusif de parler, en ce qui le concerne, d'une contrerévolution. Il n'en reste pas moins que dans la totalité de son œuvre, en commençant par ses articles et ses textes en prose et jusqu'à ses grandes pièces de théâtre, la Révolution est réduite à son contraire parodique, qui représente, pour Caragiale, sa véritable essence. L'auteur évoque parfois « son pessimisme vénéneux ». Il se fait sentir amplement dans le pamphlet *1907. Din primăvară până-n toamnă* [*1907. Du printemps à l'automne*], un de ses plus importants textes où les révoltes paysannes de 1907 sont présentées comme l'aboutissement tragique d'une modernité bancale due aux formes sans fond importées après 1848. Il se retrouve surtout dans son ironie et dans son sens du comique. Comme les articles d'Eminescu, mais à un degré qui leur donne une plus grande violence, les textes de Caragiale présentent une modernité dystopique et grotesque. Mais à la différence du premier dont l'exil est intérieur, dans un Moyen âge idéalisé, Caragiale prend pour de bon le chemin de l'étranger : à la fin de sa vie il s'établit à Berlin, façon de blâmer un esprit roumain détestable et une époque tellement médiocre qu'il ne se donne même plus la peine de la décrier, considérant avec raison que la violence caustique de son sarcasme et de ses antiphrases va bien au-delà. Mais, différent quant à sa forme, son message est identique à celui des Junimistes, principalement de Titu Maiorescu et de Mihai Eminescu. Structurellement différent de ce dernier, qui est l'incarnation de l'antimoderne typique, Caragiale dont les sentiments sont identiques, prend, pour les exprimer, une voie contraire, et emploie les moyens du comique.

Un parallèle entre Alecsandri et Caragiale dont le but est de mettre en évidence ce qui les distingue, permet aussi de mieux percevoir l'identité de chacun. Personne ne pouvait leur être associé, sinon Eminescu.

III.1. Vasile Alecsandri

III.1.1. Une autre façon d'imaginer la Révolution

La Révolution de 1848 est un des sujets de prédilection du théâtre de Vasile Alecsandri à commencer par *Iorgu de la Sadagura* [*Iorgu de Sadagura*] (1844) et jusqu'à *Boieri și ciocoi* [*Seigneurs et nouveau riches*] (1874), qu'il s'agisse de broser le portrait des personnages auxquels elle a donné naissance ou de ses conséquences dans la vie politique et sociale. L'événement, dont il a été un des principaux protagonistes, l'obsède sans aucun doute. Néanmoins son interprétation est critique, à contre-courant, parfois contre son gré. Les portraits grotesques des libéraux tels qu'ils apparaissent dans *Clevetici ultrademagogul* [*Clabaudin l'ultradémagogue*] ou de *Sandu Napoală, ultraretrogradul* [*Sandu Reculescu, l'ultrarétrograde*] (deux textes de 1861) intéressent moins que la façon ambiguë dont Alecsandri présente la Révolution, soit par des allusions à des effets que personne, et lui non plus, n'avait prévu (comme c'est le cas dans *Iași în carnaval* [*Iași en carnaval*], une pièce de 1844)³⁴⁵, soit par une rétroprojection bovaryque de la Révolution, dont l'exemple typique reste *Boieri și ciocoi*.

Bref, en tant que telle la Révolution de 1848 ne satisfait pas Alecsandri. Il reste néanmoins acquis aux idées de 1848, même si, pour les préserver, il doit se détacher de la réalité et réinventer cette fameuse révolution en remontant le temps pour en changer le scénario.

Pour commencer, Alecsandri la décompose et la présente dans une série de textes dramatiques qui sont les pièces d'un puzzle burlesque où l'on reconnaît les principales figures et éléments significatifs de la Révolution. Mais celle-ci n'apparaît telle qu'elle est dans l'esprit d'Alecsandri que lorsque celui-ci la réinvente en 1874 dans *Boieri și ciocoi* sous la forme d'une utopie idéologique. Trop didactique pour que sa valeur littéraire n'en souffre, cette pièce est aussi un essai idéologique intéressant, surtout si l'on se donne la peine de s'apercevoir que l'auteur dit ici ce que généralement il préfère taire, même dans sa correspondance. La genèse, par syncope, de cette pièce ne correspond pas à la façon de travailler de l'auteur : il la commence vers 1860, à un moment crucial de sa vie et la remet plusieurs fois sur le métier pour ne lui donner une forme définitive qu'une douzaine

³⁴⁵ Toutes ces pièces se retrouvent dans Vasile Alecsandri, *Opere* [*Œuvres*], v. V et VI, textes, notes et variantes établis par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, éd. Minerva, 1970-1989.

d'années plus tard, en décembre 1873. Cette élaboration atypique donne une idée de ses enjeux subjectifs. Sans vouloir être une caricature, la pièce est imprégnée d'un pessimisme renforcé par l'analyse des circonstances de la révolution, que la fiction éclaire d'un jour nouveau selon un scénario sans rapport avec la réalité. Cette projection dramatique d'une idéologie permet de mieux comprendre la façon ambiguë dont un des « enfants » de la Révolution s'y rapporte. Si les premiers textes avaient en ligne de mire les conséquences ou les apparences de la Révolution, cette dernière pièce de théâtre la réinvente pour mieux en saisir les mécanismes latents afin d'en réviser le sens et l'évolution.

Ce n'est certainement pas un hasard si l'action dramatique se déroule de 1840 à 1846. Achevée en 1873 la pièce *Boieri și ciocoi* serait donc une utopie rétrospective, une façon de reprogrammer subjectivement un passé qui déçoit un esprit dont les idées libérales sont démenties par la réalité. Cette réalité est perçue, elle aussi, de manière subjective – ce qui pousse à croire que, dans l'esprit de l'auteur, les années qui ont suivi immédiatement la révolution, mais surtout celles d'après 1860 ont trahi et dénaturé de manière flagrante les véritables enjeux de 1848. Vingt ans après les événements et après avoir passé dix ans à donner une forme définitive à cette pièce, Alecsandri prend sa revanche sur la Révolution en modifiant la configuration des événements évoqués.

Dans la pièce, la Révolution n'est plus le soulèvement bourgeois. Elle n'est plus une victoire des esprits progressistes et libéraux sur les « rouillés » et les « tombateres^{*346} ». Elle est une évolution organique qui relie l'ancien seigneur aux idées libérales. Le « bonjouriste³⁴⁷ » n'est plus un démagogue et le paysan idéalisé

* Mot formé dans l'esprit de la langue roumaine à partir du français « tombe à terre » ; *idem* plus loin « bonjouriste » également du français « bonjour ».

³⁴⁶ Les « rouillés » et les « tombateres » désignaient à l'époque les esprits hostiles à la Révolution.

³⁴⁷ Le « bonjouriste » est un archétype sociologique et culturel de la modernité roumaine. Il s'agit en règle générale des enfants des grandes ou des petites familles de l'aristocratie roumaine, envoyés pendant la première moitié du XIX^e siècle faire des études à l'étranger, le plus souvent à Paris. Revenus au pays, ils deviennent les promoteurs de l'idéologie révolutionnaire française, ce qui les met en opposition avec leurs propres parents. Bon nombre de bonjouristes ont participé à la Révolution de 1848. Alecsandri lui-même appartient à cette catégorie dont il décrit d'une façon quelque peu ambiguë les racines sociologiques dans un texte nostalgique intitulé *Nicolae Bălcescu în Moldova* [*Nicolae Bălcescu en Moldovie*], où il évoque Nicolae Bălcescu, une autre personnalité du même type (*cf.* note 325, p. 117) : « Une inspiration divine a poussé nos parents à envoyer leurs enfants à l'étranger, pour acquérir le savoir dans les universités de Munich, Heidelberg et Paris. La séparation était cruelle pour les pauvres parents qui avaient du mal à contenir l'amertume de leur âme

devient l'arbitre du renouvellement. Conçus dès le départ comme symboliques, quintessences des catégories sociales qu'ils représentent, ces trois personnages – le seigneur, le bonjouriste et le paysan – ne pouvaient être que des fantoches, des « masques ». Dans cette confrontation entre les seigneurs qui possèdent les terres, les nouveaux riches, les bonjouristes et les paysans, il n'y a qu'un « véritable » seigneur, au nom significatif de Stâlpeanu (Pilier). Cette figure d'aristocrate de vieille souche est une construction idéologique artificielle destinée à incarner une utopie réunissant les idées libérales fondamentales avec l'esprit d'une tradition organique essentielle. Stâlpeanu représente ce type de vieux seigneur atemporel dont la noblesse se double d'un nationalisme profond, qu'Eminescu, véritable antimoderne, reléguait au Moyen Age pour mettre en évidence la faille temporelle. Esprit de la génération de 1848, Alecsandri fait de Stâlpeanu le « pilier » du pays et, partant, de la Révolution qui s'annonce. A la différence d'Eminescu qui ne lui aurait associé que le paysan Arbore [Arbre], conçu comme figure emblématique de la paysannerie, Alecsandri, qui a la nostalgie de la Révolution, ajoute le bonjouriste Radu. Cette trinité idéologique fait pièce aux nouveaux riches, c'est-à-dire à presque tous les autres personnages de la pièce, ces « faux » aristocrates aux idées rétrogrades et orientales, qui représentent le bastion conservateur.

Dans la fiction idéologique d'Alecsandri, Stâlpeanu, Radu et Arbore ont le dessus sur ceux qui l'avaient emporté en réalité, les différents Clevetici, le « collectiviste », le libéral « rouge », l'« ultradémagogue ». Le libéralisme d'Alecsandri comporte aussi une dimension conservatrice : le noble de souche appuie le bonjouriste et rend justice au paysan. Elle va d'une certaine manière et jusqu'à un certain point dans le sens du réalisme et de l'organicisme de Maiorescu – qui publie la pièce d'Alecsandri dans sa revue *Convorbiri literare*³⁴⁸. La présence d'un représentant de l'ancienne et véritable aristocratie aurait été surprenante dans les pièces de jeunesse d'Alecsandri, où ce type de personnage n'apparaissait que pour donner à l'auteur la possibilité de s'en moquer. Maintenant, lorsqu'il a disparu

déchirée au moment où, les yeux pleins de larmes, ils dirigeaient vers l'Occident lumineux de l'Europe leurs enfants, misérables petites recrues destinées à devenir les soldats de l'avenir. » (Vasile Alecsandri, *Opere*, IV, *Proze*, éd. cit., p. 339).

³⁴⁸ *Convorbiri literare*, VII^e année, n° 10, 1 janvier 1874, p. 365-383, n° 11, 1 février 1874, p. 405-416, n° 12, 1 mars 1874, p. 437-452.

en tant que réalité sociale, lorsqu'il n'est plus que le symbole d'une époque révolue, il devient, comme le remarquait avec justesse Nicolae Iorga, un symbole de la nostalgie³⁴⁹. Le pessimisme de cette construction utopique d'Alecsandri est d'autant plus évident qu'il s'agit de la première partie d'un cycle qui devait continuer par une autre pièce dont le titre aurait été *Ciocoii din zilele noastre* [*Les nouveaux riches d'aujourd'hui*]³⁵⁰. Les « nouveaux nouveaux riches », variante actuelle des « anciens nouveaux riches » (les conservateurs), sont sans aucun doute les libéraux. Alecsandri trouve sa place à mi-chemin entre les deux : il est libéral pour les conservateurs et conservateur pour les libéraux qui sont tous, pour lui, les uns comme les autres, de « nouveaux riches ». Cette ambiguïté de son appartenance idéologique n'est pas ressentie uniquement par les partisans des deux tendances qui s'affrontent. La confusion est réelle en raison des deux forces constitutives contradictoires de la personnalité d'Alecsandri : le libéral joue de mauvais tours au conservateur et, réciproquement, le conservateur voudrait changer le scénario et le trajet de la Révolution par une projection utopique.

Ce n'est donc pas un hasard si, pour faire un commentaire de la pièce, Eminescu choisit de la considérer dans la perspective des textes qui devaient la prolonger, projet abandonné par Alecsandri : « Cette comédie dresse un tableau des mœurs des années 1830-1848 et montre avec une grande fidélité l'état des choses et les vices dont souffrait cette société. Pour bon nombre de gens d'aujourd'hui le contenu de cette pièce sera nouveau, cela pour la bonne raison qu'il n'y a plus de seigneurs et que les nouveaux riches sont devenus tous des libéraux et des patriotes

³⁴⁹ Nicolae Iorga, *Istoria literaturii românești în veacul al XIX-lea, de la 1821 înainte*, [*Histoire de la littérature roumaine du XIX^e siècle, à partir de 1821*], éd. Socec, Bucarest, 1908, v. II, p. 60: Alecsandri « souhaitait susciter une petite tendresse pour d'autres types [que celui de l'aristocrate à l'ancienne, par exemple] qu'il avait lui-même attaqués, les ayant mal compris, et qui acquièrent dans sa vision, maintenant qu'ils sont en voie de disparition, une dimension idéale. »

³⁵⁰ Vasile Alecsandri en fait part à Ion Ghica, entre autres, dans deux lettres, la première du 25 novembre 1861 et la seconde, sans date précise, de janvier 1862. Quelque cinq ans après, dans une lettre du 20 mars 1866, Alecsandri semble avoir changé d'avis quand au titre de sa pièce : « J'ai commencé une comédie en cinq actes *Les Nouveaux riches du Règlement* [il s'agit de l'époque du Règlement organique, loi à vocation constitutionnelle de 1831], qui sera suivie d'une autre, *Les Nouveaux riches de la Convention* [il s'agit de l'époque d'après la Convention signée à Paris en 1858 qui ouvre la voie à l'union des principautés roumaines]. » Cf. *Opere*, éd. cit., v. VI *Note și variante* [*Notes et variantes*], p. 839.

– du moins sur le papier. De la *chrysalide* des nouveaux riches est sorti le *papillon* libéral³⁵¹. »

Le révolutionnaire déçu par la Révolution

Une des figures significatives de l'esprit antimoderne est, pour Antoine Compagnon, la figure historique ou politique de la contre-révolution : « Théoriciens de la Révolution, familiers de ses raisonnements – ou la plupart d'entre eux, ou les plus intéressants – sont des enfants des Lumières, et souvent même d'anciens révolutionnaires. [...] Le vrai contre-révolutionnaire a connu l'ivresse de la Révolution³⁵². »

Ancien quarante-huitard et critique modéré des libéraux intransigeants tels Constantin A. Rosetti (dont il avait contesté les positions et fait la caricature dans ses pièces de théâtre d'après 1860), Vasile Alecsandri est néanmoins reçu avec une extrême déférence à Junimea : « Tout le monde se lève lorsqu'il apparaît et Maiorescu avec Negruzzi se bousculent pour l'aider à s'asseoir dans son fauteuil », note avec une pointe d'ironie George Călinescu³⁵³. Les historiens de la littérature laissent croire, il est vrai, que le rapport d'influences entre Alecsandri et Junimea est à sens unique. Ils mettent en évidence surtout ce qui paraît une adhésion d'Alecsandri à l'idéologie junimiste, ce qui explique, à leurs yeux, sa présence parmi les membres du groupe dont il fréquente les réunions. Il est pourtant tout aussi légitime de se demander ce que les Junimistes doivent à Alecsandri. Ils lui doivent en premier une ébauche de la théorie de formes sans fond qui représente l'idée fondamentale du mouvement, théorie que Titu Maiorescu n'a pas encore formulée mais qui se retrouve en forme latente chez plusieurs révolutionnaires de 1848 déçus. Si Alecsandri, agent et produit de la Révolution rejoint Junimea par affinité idéologique, la théorie des formes sans fond étant l'expression de ses désillusions, Titu Maiorescu subit lui aussi, à son tour, d'une certaine manière, l'influence de son aîné. Militant infatigable au service de la Révolution et puis de l'Union des

³⁵¹ Mihai Eminescu, article non signé publié dans la rubrique « Chronique interne » de *Timpul*, IV^e année, n° 51, 6 mars 1879, repris in Mihai Eminescu, *Scriseri de critică teatrală* [Ecrits critiques concernant le théâtre], Cluj, éd. Dacia, 1972, p. 131.

³⁵² Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., p. 24.

³⁵³ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Histoire de la littérature roumaine dès origines à nos jours], p. 397.

principautés roumaines, Alecsandri regarde ces événements d'un œil critique et il est en désaccord avec les concepts progressistes et libéraux qu'ils ont engendrés.

Revenu de Paris vers 1830, Vasile Alecsandri se proclame aussitôt « adorateur assidu de la sainte et salvatrice trinité liberté-égalité-fraternité » qu'il compte introduire dans un pays où « la Liberté a été enchaînée par le fait du prince qui gouverne » et où « l'égalité se trouve écrasée, la pauvre³⁵⁴ ». Participant direct à la Révolution de 1848, il constate *de visu* que celle-ci suit à la lettre le schéma dont il s'était servi pour édifier la structure symbolique de sa pièce *Iașii în carnaval* [*Iași en carnaval*]. Il l'avait écrite et représentée en 1845 sans se douter que trois années plus tard le mouvement dont il est un des promoteurs semble la copie conforme de sa comédie. Toutefois, vers la fin de l'année 1848 son exaltation n'est pas tout à fait éteinte : « Nous sommes Français de cœur et adorons la France, comme notre propre patrie. [...] Notre ambition enfin c'est d'être aux confins de l'Europe civilisée... *les sentinelles dévouées du drapeau tricolore de la France* », écrivait-il à une amie parisienne³⁵⁵. Plus tard, en 1857, dans une lettre à Edouard Grenier, Alecsandri note déjà qu'en règle générale, on trouve dans la façon dont on traite ces questions « plus d'enthousiasme, susceptible d'évaporation, que de raison³⁵⁶. » Comme nous le verrons par la suite, bien que le déroulement tel quel de la Révolution ne lui eût apporté qu'« ennui » et « dégoût³⁵⁷ », Alecsandri hésite à s'en dédire d'autant plus qu'elle commence à être intimement liée au processus qui doit aboutir à l'union des principautés roumaines, une cause qui lui tient à cœur. Prié de profiter de sa présence à l'étranger et de son influence pour faire avancer la cause de l'Union, déçu par la Révolution mais persuadé de l'importance de cette noble mission, Alecsandri « triche » : il invente une autre Révolution, qui puisse être honorablement présentée en France : « Que de belles phrases j'ai attribué du fond de

³⁵⁴ Vasile Alecsandri, *Opere complete, Teatru* [*Œuvres complètes, Théâtre*], éd. Socec&Co, Bucarest, 1875, v. I, p. VIII.

³⁵⁵ Lettre datée « [Paris], 14 oct. 1848 », sans indication du destinataire, in Vasile Alecsandri, *Opere* [*Œuvres*], texte établi, traduction, notes et commentaires par Marta Anineanu, éd. Minerva, Bucarest, 1982, v. VIII, *Corespondență (1834-1860)* [*Correspondance (1834-1860)*]. Marta Anineanu suppose que le destinataire est une amie française de l'écrivain. La version française est celle de l'auteur qui emploie le français dans la plupart de ses lettres, même adressées à des Roumains. Dans la Roumanie du XIX^e siècle l'élite employait le français aussi souvent que le roumain.

³⁵⁶ Lettre à Edouard Grenier, datée « Jassy, mai 1857 », in Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 271.

³⁵⁷ *Idem*, p. 153 et 154.

mon cabinet aux principaux personnages de la révolution de Bucarest ! Sous quelles magnifiques couleurs j'ai présenté cette révolution aux yeux du public français³⁵⁸ ! » On pourrait légitimement employer à son égard les mots de Maurras à propos de Chateaubriand : « Chateaubriand demeur[a] toujours attaché aux idées de la Révolution. [...] Ce qu'il voulait c'était les idées de la Révolution sans les hommes et les choses de la Révolution³⁵⁹. » Cette dernière phrase surtout convient à Alecsandri, à cela près que le mot « révolution » a perdu, pour lui, sa magie d'autrefois, du temps où l'on croyait celle-ci à même de résoudre tous les problèmes. Ion Ghica, un des meilleurs amis d'Alecsandri, avait raison d'affirmer que ce qu'il ressent ce n'est pas de la nostalgie, mais une antinostalgie.

Un révolutionnaire qui commence à croire que la Révolution a une forme carnavalesque

Comme l'avait remarqué Garabet Ibrăileanu en premier, jusqu'en 1860 – date importante dans la biographie idéologique d'Alecsandri – celui-ci fait figure de Janus bifrons³⁶⁰. La tension entre les parties antagonistes de sa personnalité se fait sentir vivement. Sa conscience est celle d'un bonjouriste acquis aux principes de la Révolution française et ouvert à la cause de la Révolution moldo-vlaque, dont il reste un militant actif. Il veut le progrès et veut faire accéder son peuple à la civilisation occidentale – partisan, on dirait, avant la lettre de la synchronisation d'Eugen Lovinescu. Il est l'enfant de son siècle.

Son inconscient est d'un autre avis et développe des sentiments contraires.

De manière suggestive, et peut-être sans s'en rendre compte, Alecsandri fait sa propre caricature dans *Iorgu de la Sadagora*. Iorgu a fait des études à l'étranger comme presque tous les révolutionnaires de 1848. Là, il a « développé son esprit à la chaleur de la civilisation occidentale comme un chou-fleur³⁶¹ ». Il est

³⁵⁸ Lettre rédigée, selon Marta Anineanu, en 1856 ou 1857 et adressée à Abdolonyme Ubcini in *Opere*, éd.cit., v. VIII, p. 254.

³⁵⁹ *Apud* Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., p. 24.

³⁶⁰ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română [L'Esprit critique dans la culture roumaine]*, éd. cit., p. 99. Voilà la citation exacte : « Alecsandri se rend ridicule et devient sa propre caricature, et celle de sa génération et des aspirations de celle-ci. [...] Le Junimiste Alecsandri se moque de l'Alecsandri de 1848. »

³⁶¹ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VI, p. 30.

l'enfant de cette civilisation, « nourri de son lait³⁶². » Alecsandri réunit dans cet Iorgu, pour s'en moquer, tous les traits du bonjouriste. C'est d'autant plus surprenant qu'il s'agit d'un alter-ego. Dans la confrontation père-fils, qui reflète celle entre le nouveau et l'ancien, variante approximative de la querelle des Anciens et des Modernes, ce n'est pas le fils qui vainc mais le père. Ibrăileanu est celui qui l'a compris le mieux : « Ainsi, la dimension quarante-huitarde d'Alecsandri est l'expression de ses intérêts de classe et de quelques motivations personnelles, de son parisianisme, de son nationalisme aussi et finalement de son idéalisme. Mais le même Alecsandri est un esprit conservateur et patriarcal. [...] Il méprise les idées audacieuses nées des tourmentes, des besoins et des aspirations populaires. Il est un Junimiste³⁶³. »

Il est tout aussi surprenant de constater que dans sa pièce *Iașii în carnaval*, publiée en brochure en 1845 et représentée pour la première fois le 22 décembre de la même année, Alecsandri anticipe son évolution idéologique et semble avoir déjà le pressentiment du regard qu'il portera sur la Révolution bien des années plus tard. Il est légitime de se demander où se situe exactement cette pièce dans l'ensemble de l'œuvre d'Alecsandri.

D'autant plus lorsque l'on connaît l'interprétation subliminale que donne indirectement Ion Luca Caragiale à cette pièce qui est tout aussi significative par les motivations qui ont poussé Alecsandri à l'écrire. Auteur d'une ample et minutieuses biographie d'Alecsandri, Gheorghe Constantin Nicolescu fournit quelques détails significatifs à ce sujet. En laissant croire que ceux qui redoutent la révolution sont aussi débiles que les personnages de la pièce qui prennent pour une insurrection une fête de carnaval, Alecsandri voulait dissiper les appréhensions de ceux qui craignaient la Révolution et dont la vigilance devait être endormie pour permettre au groupe de Teodor Râșcan de préparer en toute quiétude les troubles de rue prévus pour les 24, 25 et 26 janvier de l'année suivante. Le spectacle a provoqué pourtant des remous : « Sur ordre venu d'en haut, le préfet de police a voulu interrompre la représentation, mais le public l'en a empêché ; la cohorte de bonjouristes s'est mise debout avec un air décidé et menaçant et a demandé que la représentation puisse

³⁶² *Idem*, p. 30.

³⁶³ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română*, in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 100.

continuer³⁶⁴. » L'auteur aurait été menacé de prison s'il ne retirait pas sa pièce, ce qu'il a refusé de faire. Finalement le conflit avec les autorités est réglé à l'amiable.

Alecsandri lui-même considérait sa pièce une simple pochade autour d'un complot imaginaire, ce qui lui permettait d'ironiser ceux qui redoutaient les changements qu'aurait pu apporter un mouvement inspiré par les idées de la Révolution française. Curieusement, Alecsandri ne change pas d'avis lorsqu'il réédite ses pièces en 1875 : il croit toujours qu'elle vise « ceux qui ont tout intérêt à empêcher chez nous l'apparition d'une opinion publique susceptible de condamner leurs méfaits ». Cette obnubilation se doit peut-être aussi à la façon dont il se situe maintenant par rapport aux années 1840-1846. Cette période prérévolutionnaire et l'année 1860 sont d'une importance capitale pour comprendre les oscillations idéologiques de Vasile Alecsandri.

Il n'est pas sans intérêt de faire quelques remarques concernant cette pièce qui se lit toujours avec plaisir en raison de son comique de situation et d'idées. Elle anticipe l'antimoderne Caragiale (notamment celui de *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction*). A la différence des autres pièces de la même époque, celle-ci n'est pas manichéiste et n'oppose pas systématiquement et de manière didactique les « rouillés » aux « bonjouristes ». Il est évident qu'Alecsandri a voulu aller aussi loin que possible dans l'effort de ridiculiser le type du conservateur rétrograde, du boyard hostile aux idées nouvelles – mais le résultat n'est pas une simple parodie. Tachi Lunătescu, qui fait partie des « rouillés », n'a devant lui qu'une variante de seconde main de la révolution. Dans un dialogue dont la maladresse ne doit pas étonner, vu qu'il s'agit d'un des premiers textes dramatiques roumains, Lunătescu redoute (comme Alecsandri lui-même plus tard – étrange coïncidence !) l'idée d'égalité et cette fameuse opinion publique qu'il évoque pour épouvanter Tarșița – première ébauche de l'Efimița de Caragiale : « LUNĂTESCU – Mais, bon Dieu, ce que tu peux être bête. Comprends qu'aujourd'hui le monde s'est ouvert, il s'est même trop ouvert. Là, ils voudraient que nous soyons tous égaux parce qu'on a tous deux yeux, un nez et une bouche et parce que personne n'est de la cuisse de Jupiter.

³⁶⁴ Ces informations sont tirées d'une lettre envoyée en 1844 par Alecsandri à Abdolonyme Ubicini, insérée par Alecsandri dans la préface de la première édition de son volume *Teatru [Théâtre]*. Cf. *Opere* [1875], éd. cit., p. 24.

Tu parles ! Ce qui voudrait dire que je sois égal, moi, avec un de ces nouveaux riches et toi, qui es quand même dame de l'aristocratie, que tu le sois avec une femme de chambre ! TARȘIȚA – Tais-toi, cela me met dans tous mes états ! C'est que le monde est devenu fou ! [...] Mais, dis, qui la fait cette égalité ? LUNĂTESCU – Qui ? Comme s'il n'y avait pas assez de ces bonjour-bonjour qui nous traitent de « rouillés ». TARȘIȚA – (*furieuse*) Moi rouillée ?! LUNĂTESCU – Toi. Mais pas la peine de prendre la mèche... Non seulement qu'ils ne se donnent plus la peine de nous baiser la main, comme autrefois, mais aussi ils vous cassent les oreilles avec des mots dont je ne sais pas à quel diable vauvert ils sont allés les chercher : tiens, l'opinion publique ! Vois un peu ?! Qu'est-ce qu'ils veulent que ça me fasse à moi leur opinion publique ? Mes parents et mes grands parents et tous mes ancêtres ont très bien vécu sans savoir à quoi elle ressemble, cette opinion publique³⁶⁵. »

L'auteur fait à nouveau preuve de candeur lorsqu'il inscrit le destin des personnages plutôt dans leur nom que dans leur caractère. Terrorisé à l'idée que l'ordre social où il vit mentalement pourrait être ébranlé par un complot révolutionnaire, le lunatique Lunătescu a l'esprit tellement chauffé par cette appréhension qu'il prend ses craintes pour réalité et voit des complots même là où il n'y en a point.

La pièce a pourtant deux centres d'intérêt : l'un hypertrophié et affiché, l'autre latent. L'intention d'Alecsandri était de faire une caricature de l'esprit rétrograde, tel qu'il se manifestait à cette époque trouble et ambiguë d'avant 1848. Hyperbolique, la peur de complots de Lunătescu permettait aux spectateurs de reconnaître la leur. Le deuxième centre d'intérêt est exactement contraire. Le thème du carnaval prend le dessus dès que l'on renonce à déchiffrer la pièce selon un code qui est celui voulu par l'auteur, il faut le reconnaître. Il apparaît alors que la pièce peut être aussi la caricature de la Révolution, ce dont Alecsandri n'est certainement pas conscient à l'époque. La Révolution, discréditée déjà par le titre de la pièce qui la situe d'emblée dans un registre carnavalesque, est non seulement ridiculisée mais aussi anticipée de façon parodique. Devenu un complot terrifiant dans l'esprit malade de Lunătescu, cette révolution imaginaire prend des formes d'autant plus

³⁶⁵ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VI, p. 94-95.

hilarantes qu'elle est totalement absente en tant que telle de la structure véritable de la pièce, ce qui est déjà une anticipation de l'ironie de Caragiale. Somme toute, beaucoup de bruit pour rien : la révolution supposée n'est qu'un innocent jeu de fêtards. Sans le vouloir, Alecsandri fait de la révolution un carnaval : « Ne vit-on pas dans le siècle des guignolades ? » demande Alecu, le personnage qui mène la danse et qui prend soudain un air d'alter ego de l'auteur. Ici, c'est le texte qui crée l'auteur, et non pas l'inverse.

A sa grande surprise, Alecsandri va se retrouver dans une position identique à celle de ce brave Alecu quelques années plus tard, en 1848, lorsqu'il sera un des dirigeants de la Révolution. En Moldavie le mouvement sera étouffé rapidement par le prince Mihail Sturdza. Il n'a aucun mal à le faire en raison de l'invraisemblable nonchalance des conjurés. Alecsandri découvre qu'il a été dupé : ce qu'il croyait être une révolution, n'est qu'une « simple conspiration » menée par de « pauvres diables » : « Oui, j'ai été indignement trompé, car on m'a mêlé indirectement à cette malheureuse affaire, sans me faire connaître le plan qu'on avait formé. J'ai agi de bonne foi jusqu'au dernier moment dans l'espoir d'une révolution qui devait assurer la nationalité roumaine et au dernier moment je me suis trouvé surpris dans un simple complot contre Michel Stourdza³⁶⁶. » Dans une lettre à Abdolonyme Ubicini il parle de « mascarade révolutionnaire » et de « débâcle ridicule³⁶⁷ ». A cette occasion Alecsandri comprend enfin ce que savait déjà son personnage Alecu de *Iașii în carnaval* : c'est le siècle des guignolades. A son retour en Roumanie Alecsandri fait le point dans une lettre, adressée à Alexandru G. Golescu-Arăpîlă, un autre révolutionnaire qui se trouvait encore à l'étranger : « La vie est une bouffonnerie et le monde est un tréteau où chaque homme joue un rôle quelconque, plus ou moins mal³⁶⁸ ! » Alecsandri ressent « le dégoût de toute chose » et fait un aveu surprenant, cioranien avant la lettre : « L'ennui me dévore³⁶⁹ ». C'est dans cet esprit qu'il évalue, le moment venu, la « révolution » d'Ion C. Brătianu ou de Constantin A. Rosetti, et le verdict est sans appel : un carnaval démagogique.

³⁶⁶ Vasile Alecsandri, lettre à Zulnia Sturdza, [Hangu, mars-avril 1848], in *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 115.

³⁶⁷ Vasile Alecsandri, lettre sans date [1857-1858], in *Opere*, v. VIII, p. 252.

³⁶⁸ Vasile Alecsandri, lettre à Alexandru G. Golescu-Arăpîlă, éd. cit., du « [30] avril [12 mai] 1850 », in *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 153.

³⁶⁹ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 154.

Désenchantements politiques

1860 est une année charnière pour Alecsandri. Cet homme aux idées libérales commence à regarder avec un détachement ironique les réalités issues de la Révolution dont il avait été un des promoteurs. C'est vrai aussi que chez lui les idées libérales se greffaient sur un fond conservateur, qui se manifeste surtout lorsqu'il apporte son soutien à Alexandru Ioan Cuza³⁷⁰, candidat à la magistrature suprême dans les deux principautés roumaines. Le libéral de 1848 disparaît pour faire place à un diplomate particulièrement habile et souriant qui se fait ouvrir les portes des grandes chancelleries européennes. De ce point de vue sa correspondance avec le futur prince est éloquente³⁷¹.

Le même enthousiasme nationaliste qui fait d'Alecsandri un des plus fervents militants de l'Union l'incite à accepter le poste de ministre des Affaires étrangères d'Alexandru Ioan Cuza. Une certaine hostilité de plus en plus manifeste des milieux politiques roumains et étrangers à l'égard de celui-ci et les intrigues de coulisses qui prennent des proportions gênantes le poussent à démissionner. Deux de ses amis libéraux, participants actifs à l'édification de la Roumanie moderne, se retrouvent dans le nouveau cabinet : Ion C. Brătianu est ministre des Finances et Constantin A. Rosetti ministre des Cultes et de l'Instruction publique. Alecsandri ne tardera pas d'en faire la cible de ses ironies.

Déçu par l'évolution politique et sociale du pays, Vasile Alecsandri se retire dans sa propriété de Mircești avec l'intention de se consacrer à la littérature. Choix typique d'un antimoderne qui refuse le militantisme politique libéral et considère aussi que la place de sa littérature est dans le champ des « conservateurs ». Après 1860 le côté « junimiste » d'Alecsandri s'impose et fait la loi dans un espace intellectuel jusqu'alors ambigu et hésitant. Dans une lettre du 28 mai 1860, il fait part à son ami Costache Negri à la fois de sa décision de présenter sa démission et de quitter la vie politique pour se retirer sur ses terres : « Nous nous retirons devant une misérable cabale, la conscience pure et avec le sentiment du devoir accompli, à

³⁷⁰ Alexandru Ioan Cuza (1820-1873) réalise en 1859 l'union des Principautés roumaines, la Moldavie et la Valachie, en se faisant élire simultanément à la tête des deux pays. L'union avec le troisième pays roumain, la Transylvanie, n'advient qu'en 1918.

³⁷¹ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit. v. VIII ; surtout les p. 400-442.

d'autre[s] maintenant à conduire les affaires pour la plus grande prospérité de la Nation Roumaine. Quant à moi, je me retire à Mircești, cette chère Capoue, où l'on ne parle pas politique, et dans quelque temps je prendrai mon vol vers Paris et l'Amérique³⁷². » Peu de temps après, il confie à Ion Ghica le projet de faire de Ion C. Brătianu et de Constantin A. Rosetti, dissimulés sous des noms d'emprunt, les personnages comiques de sa prochaine pièce de théâtre : « Afin de tenir ma promesse, j'ai fait entrer dans le personnel de *Zgârcitul* [L'Avare] deux saltimbanques politiques du nom de *Clevetici* [Clabaudin] et de *Tribunescu* [Tribunesco] dont le profil est calqué sur celui de Rosetaki et de Jean Bratiano. Ils te feront rire, je l'espère, car mes personnages sont tout aussi grotesques que leurs modèles³⁷³. »

Constantin A. Rosetti, alias Clevetici ultrademagogul [Clabaudin l'ultradémagogue]. *Alecsandri, un junimiste d'avant Junimea*.

On reconnaît Constantin A. Rosetti sous les traits du personnage Clevetici [Clabaudin] du monologue *Clevetici ultrademagogul* [Clabaudin l'ultradémagogue] qu'Alecsandri écrit et fait jouer en 1861. C'est une vindicte personnelle, ce qui exclut d'emblée des ambitions esthétiques trop élevées. Il s'agit d'une caricature du politicien libéral typique, combattant infatigable pour la cause de la Révolution et du progrès. « Ultra-libéral en tant que journaliste / mais aussi constitutionnaliste » Clevetici écrit dans le journal *Gogoșa patriotică* [La Salade patriotique]. Il s'habille selon le goût du jour : « jaquette et gilet à la Robespierre, cravate de soie blanche et barbe en deux dents de fourchette³⁷⁴. » Comme le fait remarquer à juste titre Garabet Ibrăileanu, Alecsandri, pour les besoins de la cause, n'hésite pas à déformer les motivations et les principes de la Révolution française dont son personnage veut « imiter chez nous toutes les étapes » : « Comme toujours, à trop caricaturer la „démagogie”, l'écrivain finit par malmener l'idée démocratique. La démagogie n'est qu'un alibi pour s'en prendre à la démocratie. L'auteur nourrit l'espoir intime qu'en faisant la caricature du démagogue, il finira bien par rendre

³⁷² *Idem*, p. 502.

³⁷³ *Idem*, p. 515.

³⁷⁴ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. V, p. 59.

ridicule le démocrate³⁷⁵. » Garabet Ibrăileanu ajoute avec une certaine nostalgie : « [Alecsandri] n'a pas compris qu'implanté dans un pays féodal – où il ne pouvait pas être implanté – le libéralisme apparaît nécessairement comme une outrance et engendre nécessairement des manifestations ridicules, inhérentes dans une époque de transition. Les Junimistes, plus tard, ne l'ont pas compris eux non plus³⁷⁶. » Le beau plaidoyer de Clevetici pour la Convention qui joue, à l'époque, le rôle d'une Constitution que la Roumanie n'a pas encore, est réduit à néant par une seule phrase qui est déjà du Caragiale avant la lettre : « Je suis pour le respect de cette Convention à condition de la changer de fond en comble, puisqu'elle a été élaborée par des étrangers sans le concours patriotique des Roumains³⁷⁷. »

Réunis dans une phrase que le personnage déclame avec emphase, presque tous les principes de la Révolution perdent en un tournemain toute leur signification : « Citoyen libre et libéral de ce pays, j'entends accomplir le mandat sacré qui m'a été confié, et de défendre avec toute mon énergie mais aussi dans le respect de la logique (*de plus en plus vite*) la liberté, l'égalité, la vérité, la fraternité, l'inviolabilité, l'inamovibilité, l'autonomie, la Conventionalité, et aussi le droit national, la garde nationale, le parti national et tout le reste... (*respire*) pour la bonne raison que moi aussi... pourquoi pas ? j'ai toutes les qualités requises pour devenir ministre³⁷⁸ ! » La parodie du discours révolutionnaire démolit aussi l'idée du suffrage universel, bête noire des antimodernes : « Je veux le suffrage universel pour que tout le pays soit une seule et unique urne électorale³⁷⁹. »

Ce qui inquiète surtout Alecsandri, c'est la rupture brutale avec le passé. L'utopie moderniste lui paraît suspendue dans le vide d'un futur qui ne s'appuie sur rien de réel. Lu *a contrario*, le discours de Clevetici devient un plaidoyer antimoderne pour l'organicisme : « Je veux renverser tout ce qui existe. Des ruines du présent je veux me faire un socle du haut duquel proclamer la république

³⁷⁵ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română* [L'Esprit critique dans la culture roumaine], in *Opere*, vol. I, éd. cit., p. 95.

³⁷⁶ *Idem*, p. 97.

³⁷⁷ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. V, p. 60.

³⁷⁸ *Idem*, p. 63.

³⁷⁹ *Idem*, p. 60.

démocratique et sociale. Le passé appartient aux revenants, le présent aux modérés, le futur est à moi³⁸⁰. »

Toujours à mi-distance des libéraux et des conservateurs, Alecsandri rédige la même année un deuxième monologue, pendant du premier dont il est l'antithèse : *Sandu Napoilă, ultra-retrogradul* [*Sandu Reculescu, l'ultrarétrograde*]. Ibrăileanu, toujours lui, est le premier à remarquer qu'ici la virulence comique est moindre. Clevetici serait moins épargné par la verve critique de l'auteur que Napoilă. Ce n'est qu'une apparence, peut-être. Alecsandri s'en prend cette fois-ci aux formes extrêmes du conservatisme, sans pour autant se montrer plus indulgent avec la démagogie libérale, au contraire. Les principes clamés par Clevetici font peur à Sandu Napoilă et, par un jeu de bascule naturel, puisque la pièce est la caricature de ce dernier, l'auteur semble avoir de la sympathie pour le premier. Ainsi lorsqu'il est question du principe d'égalité : « Moi aussi j'ai dansé La Ronde de l'Union au coin de la rue de Petre l'épicier. Moi aussi j'ai perdu ma voix à force de crier : vive la liberté et l'égalité !... mais j'entendais une égalité avec les grands boyards, être *ena mu che ena su* [kif-kif] avec le connétable Hârzobeanu et le sénéchal Protipendescu ; papoter avec eux, tous allongés sur des canapés, avec narguilé et cafés, comme entre seigneurs du même rang ; mais pas l'égalité avec Barabulă et compère Trohin, le vacher³⁸¹ ! »

Somme toute, comme dans *Boieri și ciocoi* [*Seigneurs et nouveaux riches*], Alecsandri préfère les seigneurs d'autrefois et leur époque. Il a la nostalgie de « l'autrefois ». Le temps présent lui répugne parce qu'il est celui des libéraux, certes, mais aussi celui des « juifs », des « palabres » et de la « politicaillerie » dont il faut convenir qu'elle « rend les gens un peu zinzins³⁸². »

Le refuge dans la littérature. Le Mal et « la corruption moderne » ont un nom : Berlicoco (alias Constantin A. Rosetti). Nostalgie et antinostalgie.

³⁸⁰ *Idem*, p. 61. Les autres pièces antilibérales d'Alecsandri : *Zgârcitul risipitor* [*L'Avare prodigue*], *Lipitorile satului* [*Les sangsues du village*], *Rusaliile în satul lui Cremene* [*La Pentecôte au village de Cremene*] sont des variations sur le même thème, vitupérations de la modernité et de ses excès.

³⁸¹ *Idem*, p. 67.

³⁸² *Idem*, p. 81.

A partir de 1860 chaque fois que les mots « politique » ou « politique libérale » apparaissent dans sa correspondance, Alecsandri ne peut retenir un mouvement de dégoût. L'ironie devient mordante. Un abîme sépare désormais les illusions révolutionnaires de sa jeunesse des réalités vues tous les jours depuis pas mal de temps déjà. Il en fait part à son ami Pantazi Ghica dans une lettre du 10 octobre 1863 : « Il y a longtemps que j'ai divorcé, pour ma part, de cette affreuse compagne, dont *la barbe fleurit* [...] »³⁸³. » Dans une autre lettre, envoyée de Mircești le 17 novembre 1865, il lui parle du « démon de la politique »³⁸⁴ » La politique lui apparaît comme maléfique – et c'est sous ce jour qu'il faut désormais considérer toutes ses déclarations et confessions, celles de sa correspondance surtout. Le « non » au politique signifie un « oui » à la littérature – ce couple dont les termes s'appellent l'un l'autre pour s'exclure réciproquement est souvent évoqué dans les lettres de cette époque et témoigne de la force compensatoire de la littérature. Le 12 novembre 1861, à un moment où il occupe encore ses fonctions diplomatiques, Alecsandri écrit de Paris à Ion Ghica : « Hé quoi ! dira-t-on, quand la politique fait bouillonner toutes les cervelles, Alecsandri se retire sur le Parnasse !... Mon Dieu, oui, il se cacherait même dans une tanière d'ours pour ne plus voir les singes, ni entendre les perroquets de la politique de Bucarest »³⁸⁵. » L'idée d'une Valachie plus prompte à singer n'importe qui et n'importe quoi³⁸⁶, prédisposition que l'on ne retrouve pas en Moldavie, plus récalcitrante, sera reprise par Ibrăileanu, entre autres. Il s'en sert pour édifier sa théorie des physionomies différentes des deux principautés roumaines qui se situent, à son avis, sur les deux versants d'un même pic : Révolution d'un côté, Réaction de l'autre. Dans la même lettre à Ion Ghica, Alecsandri lui fait savoir à quel point quitter la politique le rend « heureux au-delà de toute expression »³⁸⁷. Il le répète à de nombreuses occasions pendant les années suivantes, avec, comme point culminant, l'imprécation contenue dans une autre lettre à Ion Ghica, envoyée de Mircești le 2 décembre 1871 : « *vade retro* à la

³⁸³ *Idem*, éd. cit., *Corespondență (1861-1870)* [*Correspondance (1861-1870)*], v. IX, p. 192.

³⁸⁴ *Idem*, p. 214.

³⁸⁵ *Idem*, p. 74.

³⁸⁶ A ce propos cf. la lettre de mai 1857 envoyée par Alecsandri à Edouard Grenier : « À Bucarest, on adopte toute innovation politique, littéraire et même sociale, avec une légèreté étonnante, tandis qu'à Jassi on y réfléchit à dix fois avant de l'adopter. » Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. VIII, p. 271.

³⁸⁷ *Idem*, p. 75.

politique de clocher, aux polémiques mesquines et aux personnalités qui irritent, dégoûtent et discréditent³⁸⁸. » Un autre exemple, tiré d'une lettre au même Ion Ghica du 30 mai 1863 : « Quant à moi, cher ami, j'ai pris ma retraite pour faire autre chose que de la politique. On m'en blâmera, peut-être, je m'en moque ; on m'accusera de tiédeur, je m'en fiche ; on me déclarera mauvais patriote, je m'en f.....³⁸⁹. » Alecsandri reprend la même idée dans une lettre du 10 janvier 1866 : « La politique ! voilà le ver solitaire qui nous rend maussades. Heureux ceux qui, comme toi et moi, trouvent un remède contre ses ravages au fond de leur encrier³⁹⁰. »

Le remède à la politique c'est la littérature, certes, mais les voyages aussi. Nomade de naissance, Alecsandri rêve de destinations lointaines, extravagantes, presque inexistantes : il voudrait aller « au-delà des mers et des terres³⁹¹ ». La sensation qu'il est à la recherche d'un refuge n'en est que plus forte : « Je m'en irai loin, très loin, en Egypte, par exemple³⁹² », écrit-il de Iași à Ion Ghica le 30 mai 1863 ; et trois ans après, le 10 janvier 1866, il lui fait part de ses « continues tendances à filer vers l'Amérique et les Indes³⁹³ ». Faute de pouvoir entreprendre ces voyages mirifiques, Alecsandri reste à Mircești, endroit idyllique qu'il s'emploie à transfigurer dans ses *Pastels* rédigés dans les années soixante, poèmes auxquels il doit d'ailleurs sa place particulière dans la littérature roumaine. C'est surtout à ces textes d'après 1860 – poésie, prose et surtout correspondance, une de plus éminentes de la littérature roumaine – qu'Alecsandri doit de ne pas se retrouver dans quelque oubliette de l'histoire littéraire, d'où on ne l'aurait tiré que pour lui reconnaître le mérite d'avoir été un des pionniers de la dramaturgie roumaine. Pour Alecsandri, Mircești est l'antithèse parfaite de la civilisation moderne. Alecsandri le nomade, le jeune homme fasciné par l'éclat de l'Occident et surtout de la France, y découvre un monde à part dont l'éclat n'est pas évident à une époque fascinée par « les grands centres de la civilisation » qui, Alecsandri l'a bien compris, « réduisent l'humanité à

³⁸⁸ *Idem*, v. X, *Corespondență (1861-1870)* [*Correspondance (1861-1870)*], p. 39.

³⁸⁹ *Idem*, v. IX, p. 176.

³⁹⁰ *Idem*, p. 249.

³⁹¹ *Idem*, p. 171.

³⁹² *Idem*, p. 176.

³⁹³ *Idem*, p. 248.

un degré d'abaissement qui avoisine la décadence», et où « l'homme disparaît, altéré par une atmosphère tristement égoïste³⁹⁴. »

Ces allégations sont celles du révolutionnaire déçu. « Hélas ! devrions-nous en arriver là, nous les premiers pionniers arrivés sur le terrain³⁹⁵ ! », s'exclame Alecsandri dans une de ses lettres. Le gentil et solaire Alecsandri, celui dont Eminescu a irrémédiablement faussé l'image en le qualifiant de « toujours jeune et joyeux », est arrivé à un point où il ne peut plus et ne veut plus retenir son ironie caustique, expression de ses désillusions. Ses lettres, quelque peu négligées par les historiens de la littérature, laissent deviner un révolutionnaire dont la vie a été bouleversée par une crise profonde, en rapport avec cette révolution même. Une révolution aussi démoniaque que la politique à laquelle elle a donné naissance, une révolution qui a donné à l'anormalité le statut de norme absolue : « Notre époque produit toutes sortes de guignolades politiques et sociales. Elle donne naissance à une multitude d'impudences audacieuses et à des personnages hétéroclites qui ont leur place légitime dans le musée de Barnum, le célèbre montreur de monstruosité », écrit Alecsandri dans *Le Pain amer de l'exil*, un texte dont l'auteur indique qu'il a été rédigé en 1881 à Mircești³⁹⁶. La devise de l'époque est, pour Alecsandri : « les charlatans prospèrent³⁹⁷ » ; ils sont assurés de vaincre car « ils n'hésitent pas de traverser des tas d'ordures pour parvenir à leur but³⁹⁸ ».

La calamité politique qui afflige le pays a un nom : Constantin A. Rosetti (surnommé Berlicoco), incarnation du parti libéral, bastion de la « modernité » roumaine. Retranché à Mircești, Alecsandri a des mots d'une extrême dureté pour la politique libérale. C'est « une lèpre » qui ronge le pays sous prétexte de le « civiliser » et de le faire « progresser », entreprise aussi mensongère et grotesque que les pitreries vulgaires des « sauteurs burlesques » ou de quelques « paladins » en train de chevaucher une malheureuse Rossinante³⁹⁹. Ce don quichottisme des chimères abstraites et démagogiques accouche de cette immonde « farce

³⁹⁴ Vasile Alecsandri, lettre à Alexandru Hurmuzaki, envoyée de Paris en février 1867, in *Opere*, éd. cit., v. IX, p. 287.

³⁹⁵ Vasile Alecsandri, lettre à Ion Ghica, 30 mai 1863, in *Opere*, v. IX, p. 176.

³⁹⁶ In Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. IV, *Proză*, [Prose], p. 696.

³⁹⁷ *Idem*, lettre à Ion Ghica, du 30 mai 1863, v. IX, p. 176

³⁹⁸ *Ibidem*.

³⁹⁹ *Idem*, p. 191.

constitutionnelle qui se joue à Bucarest », une « mauvaise pièce, destinée à subir un fiasco complet⁴⁰⁰ ». Ceux qui y participent ont l'air de pauvres illusionnistes de fête foraine : « Ils rappellent ces malheureux escamoteurs de bas étage, que l'on voit exercer leur industrie dans les foires : „Voyez, Mrs et Mesdames, rien dans les mains, rien dans les poches, un, deux, enlevez, le tour est fait !“⁴⁰¹ » Pour faire pièce à cette « corruption moderne », dans *Boieri și ciocoi* Alecsandri invente une galerie de personnages idéalisés et symboliques, dont surtout Arbore, simple paysan, « un de ces caractères comme nous en avons connus avant 1840⁴⁰² ». En faisant le bilan des années écoulées, Alecsandri constate que le mal et la déchéance sont le résultat inattendu de la Révolution. La démarche d'Alecsandri qui fait un retour dans le passé pour retrouver un temps pas encore corrompu est hautement significative. Imaginer une autre Révolution traduit la nostalgie d'Alecsandri pour un passé dont l'irréversibilité est dramatique. Le présent ? « Un foyer infect de toutes les sanies pestilentielles qui corrompent le moral d'un peuple⁴⁰³ » – seule consolation, ce mal impur et mesquin est trop débile pour faire craindre l'explosion d'une nouvelle Commune : « Il y règne une atmosphère de haine et de canaillerie qui produirait facilement des communards si elle n'était tempérée par la lâcheté des caractères : on est méchant, violent en paroles, haineux jusqu'à la rage, mais poltron ! C'est là ce qui sauve encore la société⁴⁰⁴. »

La colère d'Alecsandri vise tout particulièrement Constantin A. Rosetti, libéral radical et un des principaux pionniers de la modernisation de la Roumanie. Démoniaque et grotesque, la figure de Rosetti hante le discours roumain antimoderne d'avant 1880, cible privilégiée d'Alecsandri et d'Eminescu. On doit à ce dernier l'image que les générations suivantes ont conservée du sinistre personnage « aux yeux exorbités de crapaud », phare maudit de la prétendue « modernité » roumaine. Quelle distance entre le monologue naïf de *Clevetici ultra-demagogul* et le pamphlet d'Eminescu : « Les mêmes physionomies et caractères se

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² Vasile Alecsandri, lettre à Matei Millo, datée « Mircesti, 6 sept. 1874 », in *Opere*, éd.cit., v. X, p. 154.

⁴⁰³ Vasile Alecsandri, lettre de Mircești du 15 juillet 1876 à Costache Negri, in *Opere*, éd.cit., v. X, p. 299.

⁴⁰⁴ *Ibidem*.

retrouvent, ici, dans les ministères et à Vacaresti* ; un parvenu bulgare, Ion C. Brătianu, et un parvenu grec, Constantin A. Rosetti, tiennent, ici, les rênes du pouvoir [...], aucun mot n'est suffisamment dur, aucun coup suffisamment fort, ici : je l'ai dit et je le répète, ici l'écrivain doit tirer sa révérence et céder la place au bourreau⁴⁰⁵. »

Alecsandri tient lui aussi Rosetti, l'« *hideux estropié*⁴⁰⁶ », pour responsable du « chaos » du pays. Celui-ci « ulule comme une chouette sur les ruines de la patrie⁴⁰⁷ » et cette prémonition si dramatique d'une mort certaine de la nation est tellement angoissante qu'Alecsandri n'ose plus ressusciter le souvenir de sa jeunesse révolutionnaire : « souvent, en fermant les yeux, je vois se faufiler sous l'aile des souvenirs tout un monde d'événements historiques, d'épisodes curieux qui, couchés sur le papier, pourraient intéresser..., mais j'ouvre les yeux et je vois épouvanté le chaos présent sous la domination du *hideux estropié*⁴⁰⁸. » La perte des illusions ne provoque pas des mouvements nostalgiques. Au contraire, elle est la source d'une antinostalgie, ce qui paraît naturel pour quelqu'un persuadé que les maux d'aujourd'hui sont le résultat de « sa révolution » d'hier.

Dans une lettre à Ion Ghica, Alecsandri évoque justement cette « antinostalgie ». Elle est « un mal affreux, dont le nom pathologique ne pouvait être inventé qu'à Bucarest et dont le remède ne se peut trouver qu'en dehors des barrières de cette double capitale⁴⁰⁹. » Le remède imaginé par Alecsandri est sur mesure : « la centième partie d'un gramme de voyage en Autriche, trois grammes de voyage dans la Haute Allemagne, cent grammes de séjour à Paris, vingt de visite à l'Exposition de Londres, cinquante de tourisme en Italie ; le tout avalé sous forme

* Prison réputée de Bucarest

⁴⁰⁵ Mihai Eminescu, [„Dacă tonul foii noastre... »] [« Si le ton de notre journal... »] in *Opere* [*Œuvres*], éd. cit., v. X, *Publicistică* [*Articles de presse*], p. 238. L'article avait été publié dans *Timpul* [*Le Temps*], IV^e année, n° 110, 20 mai 1879, p. 1. Pour la façon dont Ion Luca Caragiale perçoit la figure de Constantin A. Rosetti, cf. *infra* le sous-chapitre « Le libéral déçu » du sous-chapitre qui lui est consacré.

⁴⁰⁶ De manière surprenante Eminescu emploie le même syntagme « *hideux estropié* » pour désigner Constantin A. Rosetti dans son article « Ca la noi la nimenea » [« Chez nous comme nulle part ailleurs »] publié dans *Timpul* [*Le Temps*], IV^e année, n° 200, 1^{er} septembre 1878, p. 1, repris in *Opere*, éd. cit., v. X, p. 111.

⁴⁰⁷ Vasile Alecsandri, *Opere*, éd. cit., v. X, p. 398.

⁴⁰⁸ *Idem*, p. 398.

⁴⁰⁹ *Idem*, v. IX, p. 113-114.

de pilules pendant une ou plusieurs années consécutives et arrosé d'eau de Léthé (ne pas confondre avec l'eau trop douce de la Dâmbovitza)⁴¹⁰. »

III.2. Ion Luca Caragiale

III.2.1. De la méfiance à l'égard de la notion de « système » à la méfiance à l'égard de la politique.

Celui qui fait autorité parmi ses biographes, Șerban Cioculescu évoquait avec une pointe de regret l'inappétence théorique d'Ion Luca Caragiale. A la différence des articles d'Eminescu, par exemple, dont les interventions dans la presse témoignent d'une structure intellectuelle complexe et particulièrement mobile, s'exerçant avec autorité dans les domaines les plus divers, de l'économie à la sociologie et même la géopolitique, ceux de Caragiale peuvent surprendre par le rejet des doctrines. Il leur préfère l'aspect concret des choses considérées dans leur réalité immédiate.

En fait Caragiale se méfie des « systèmes », de la théorie en général. Il se méfie de tout ce qui est abstraction, interprétation téléologique des prémisses ou des faits invoqués. De ce point de vue, il serait légitime de considérer Caragiale un esprit antirationaliste qui, pour des raisons pratiques, refuse de se fier aux théories ou aux dogmes. Plus exactement, pour reprendre les termes qu'il utilisait lui-même à son égard dans l'article « *Criticele lui Gherea*. Volumul III. Editura Socec și Comp. » [« *Les Critiques de Gherea*. III^e volume. Editions Socec et Comp. »], il est non seulement un sceptique absolu mais aussi un épicurien qui se nourrit de toutes les idées et de tous les systèmes susceptibles de simplifier des raisonnements embrouillés : « Pour moi, toutes les opinions sont pareillement légitimes et pareillement fondées, ce qui veut dire pareillement respectables [...] sans qu'aucune puisse faire la loi⁴¹¹. » L'idée est reprise ailleurs : « Les idées, les opinions ou les

⁴¹⁰ *Idem*, p. 114.

⁴¹¹ Ion Luca Caragiale, « *Criticele lui Gherea*. Volumul III. Editura Socec și Comp. » [« *Les Critiques de Gherea*. III^e volume. Editions Socec et Comp. »] in *Opere [Œuvres]*, édition sous la direction de Stancu Ilin, Constantin Hârlav, avant propos d'Eugen Simion, éd. Univers Enciclopedic,

systèmes me laissent absolument, mais absolument indifférent. Je ne puis ni les priser ni les mépriser, ni les accepter ni les refuser, ni les applaudir ni les conspuer. Les idées, opinions ou systèmes que je vois passer ne me font pas plus d'effet qu'à un poteau télégraphique⁴¹². » Cela se doit sans doute, ajoute Caragiale avec une ironie feinte, à son « insuffisante éducation intellectuelle, insuffisante culture, insuffisantes dispositions de l'esprit ».

Sceptique et indifférent aux systèmes, Caragiale n'en est pas moins capable de les comprendre dans toute leur complexité et d'en comprendre aussi les enjeux, puisqu'à son sentiment il s'agit dans tous les cas de figure d'une construction rationnelle qui, à partir de certaines prémisses, conduit par des manœuvres artificielles et spectaculaires à des conclusions préétablies. Aboutissement de ce type de manipulation conceptuelle, le seul but de ces théories et de ces systèmes est d'endoctriner et d'inciter au fanatisme. Caragiale, nous le verrons bientôt, rejette aussi toute forme de déterminisme. Nous sommes donc en présence d'une personnalité qui, au cours de sa vie, exprime des points de vue différents sur des sujets tels, entre autres, le suffrage universel ou la question juive. Nous avons donc affaire à quelqu'un qui apparemment se laisse séduire par des doctrines politiques contradictoires. Cela rend délicate la tâche de l'historien de la littérature. Celui-ci doit faire preuve de finesse pour distinguer entre une totale indifférence, un penchant momentané pour une doctrine estimée tout aussi valable que son contraire, et des solutions proposées en désespoir de cause pour atténuer les conséquences désastreuses de cette malheureuse révolution de 1848 – c'est le cas, par exemple, du suffrage universel qui pourrait, à la rigueur, résoudre des situations devenues dramatiques et dont il est question dans le pamphlet *1907. Din primăvară până-n toamnă. Câteva note* [1907. *Du printemps à l'automne. Quelques notes*]. Caragiale explique lui-même son attitude relativiste : « Quelqu'un peut-il s'estimer l'adversaire d'une idée, d'une opinion ou d'un système uniquement parce qu'il est lui-même incapable d'avoir une idée, une opinion ou un système propres, à partager avec d'autres ? Ce qui veut dire que n'en ayant pas et ne les partageant pas, j'en

București, 2001, v. III, *Publicistică* [Articles de presse], p. 732. L'article a été publié dans *Epoca* [L'Époque], III^e année, n° 481, 16 juin 1897, p. 1-2.

⁴¹² *Idem*, p. 735.

suis l'adversaire. Mais alors, adversaire de toutes les idées, de toutes les opinions et de tous les systèmes, je suis aussi le partisan des toutes les idées, de toutes les opinions et de tous les systèmes contraires. Somme toute, je suis à la fois partisan et adversaire de ces idées, opinions et systèmes⁴¹³. »

Il serait donc fallacieux de chercher chez Caragiale des orientations et des convictions politiques fermes. Comme dans les caricatures de 1896 de Constantin Jiquidi, Caragiale ressemble parfois à son propre personnage Cațavencu qui ne craint pas le ridicule en défendant avec une même ferveur une doctrine et son contraire. Dans les dessins de Jiquidi de 1889, Caragiale apparaît en compagnie de Maiorescu et dans ceux de 1895 tantôt comme membre du Parti radical de Gheorghe Panu, tantôt comme collaborateur d'un journal libéral agité, *Gazeta poporului* [*Le Journal du peuple*], en train de taper sur les Junimistes qu'il fréquentait autrefois. Quoi qu'il en soit, Caragiale reste un drôle de personnage : les libéraux dont il s'était moqué plus d'une fois le considèrent conservateur ; les conservateurs, qui le reconnaissent comme un des leurs, ne savent pas où le situer et ses changements d'humeur les irritent de plus en plus. D'ailleurs, Caragiale semble préférer les perdants : il est libéral quand les conservateurs sont aux affaires, et conservateur lorsque ceux-ci passent dans l'opposition. Lorsque, vers la fin de sa vie, il soutient Take Ionescu, le Président du Parti conservateur-démocrate, la presse soupçonne une « farce à la Caragiale ». Transfert réussi : on confond l'auteur et ses personnages – tous des caricatures plus ou moins monstrueuses mais toujours hilarantes de la modernité. Comment imaginer Caragiale sans la Révolution de 1848 ? Mais sa méfiance envers cette révolution n'est, somme toute, que méfiance à l'égard de la politique et des partis : c'est quoi être « libéral » ou « conservateur » dans un pays sans aucune tradition historique, sans une aristocratie et une bourgeoisie véritables ?

De l'avis de Șerban Cioculescu et de George Călinescu, suivis par quelques autres historiens littéraires préoccupés par la même question, Ion Luca Caragiale aurait été un esprit structurellement « conservateur ». En témoigne la presque totalité de son œuvre. Un « conservateur » pas nécessairement dans le sens junimiste du terme – d'ailleurs il n'était pas très à l'aise à l'intérieur d'un groupe dont certains membres l'agaçaient avec leurs prétentions aristocratiques. Plutôt dans

⁴¹³ *Idem*, p. 734.

le sens de quelqu'un épouvanté par la vision d'une ampleur et d'une complexité hallucinantes des nuisances de la modernité dans la société roumaine. Il n'en reste pas moins que celui qui manifeste une si véhémence hostile envers cette modernité de pacotille, sans rapport avec les réalités nationales, a été d'abord un libéral déçu par la politique libérale menée dans cette période de transition. Un antimoderne est un moderne désavoué et parfois dévoré par son époque. Caragiale ne serait peut-être jamais devenu ce qu'il a été s'il n'avait pas traversé dans sa jeunesse, de 1870 à 1877 ou 1878, une période libérale. Le libéralisme et son déni sont une étape *essentielle* dans le destin de Caragiale. Cet épisode de sa biographie, auquel il se rapporte parfois avec une nostalgie ironique, est crucial dans l'évolution du phénomène Caragiale, et ce n'est peut-être pas un hasard si ce fut le seul moment dans l'existence de ce grand écrivain où il a été synchrone avec son temps. Par la suite, son adhésion au mouvement libéral ou au junimisme suivie des désistements respectifs ne seront que l'expression de sa méfiance envers les théories.

III.2.2. Du côté des libéraux, du côté des conservateurs, ni libéral ni conservateur

La politique manque de sens et d'épaisseur. Caragiale en est persuadé. Cette conviction est le résultat d'une maturation lente et compliquée. Amené à considérer le champ politique de la perspective de factions qui revendiquent des positions contraires et dont il emprunte à tour de rôle le point de vue, Caragiale découvre à quel point les concepts et les doctrines perdent leur substance idéologique et pratique dont il ne reste que des pseudo-concepts et des pseudo-doctrines dans un pays où la modernisation commencée en 1848 a altéré l'idée même de politique et ses applications pratiques. Pour preuve un certain nombre d'articles de tendance tantôt libérale tantôt conservatrice, où Caragiale garde ses distances avec les uns autant qu'avec les autres.

« Rezeșul de la Golășei și moșneanul de la Florica⁴¹⁴ » [Le „rezeș” de Golășei et le „moșnean” de Florica] oppose l'esprit conservateur d'un paysan possesseur unique de sa terre à l'esprit libéral du copropriétaire d'une propriété

⁴¹⁴ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 384-390. L'article a été publié dans *Constituționalul [Le Constitutionnel]*, I^{ère} année, n° 23, mercredi 12/24 juillet 1889, p. 1, signé C.

indivise. L'auteur veut prouver qu'il n'y a pas de différence de principe entre les deux. Leur désaccord n'est que le résultat de leur disposition sur l'échiquier politique. Ils sont tous les deux victimes d'une duperie, comme s'ils regardaient deux faces de la même pièce de monnaie, d'ailleurs factice, mise en circulation par l'inoubliable 1848 : « Chacun tient dans la main une pièce de monnaie, mais c'est la même, d'une valeur égale l'une à l'autre, ou plutôt, pour être juste, sans aucune valeur l'une autant que l'autre. Celui-ci montre l'avvers, celui-là le revers. L'un joue pile et l'autre face. A celui qui montre l'effigie l'autre montre le côté du chiffre. Mais la valeur de leur sou est la même. C'est vrai que c'est de la fausse monnaie, mais trop ancienne, trop usée et qui n'est même plus d'ailleurs en circulation. Elle a été frappée il y a un demi-siècle – car la date, elle, se lit bien : il s'agit de la bienheureuse année 1848, de mirifique mémoire⁴¹⁵. » S'il ne croit pas à la politique et à la théorie, Caragiale croit en échange dur comme fer au fléau de la modernité.

En fait pour Caragiale toutes les doctrines politiques se valent et il les réunit dans un concept dont nous lui sommes redevables, suffisamment large pour couvrir à la fois toutes les idéologies et le snobisme lié à cette prétendue modernité : le *moft*⁴¹⁶. Le *moft* frappe d'insignifiance la notion de doctrine et réduit toute la réalité politique de l'époque à l'essentiel : manquer d'essence, être fondamentalement et de manière absolue une vacuité, éphémère de surcroît. Dans son éditorial intitulé « Le *Moft* et la politique » où il présente l'idéologie de son journal : *Le Moft roumain*, Caragiale, séduit une fois encore par les avantages de la dystopie, propose un nouveau parti, celui du *moft* : « *Le Moft roumain* n'a aucune ambition, absolument aucune. Il veut simplement vivre dans le sens le plus élémentaire du mot, vivre pour vivre, comme les épinards par exemple, qui vivent et prospèrent nourris par la terre fertile de la patrie roumaine. N'ayant aucune ambition *Le Moft roumain* n'a aucun principe politique non plus. Nous sommes, en ce qui nous concerne, persuadés, aujourd'hui et pour toujours, que dans cette Belgique de

⁴¹⁵ *Idem*, p. 390. In « Cerc vițios » [« Cercle vicieux »] publié dans *Constituționalul* [*Le Constitutionnel*], I^{ère} année, n° 16, mardi 4/16 juillet 1889, p. 1. signé C., Caragiale découvre une autre ressemblance : « Brătianu piétine la Constitution du haut en bas, nous nous la piétinons de bas en haut. Lui il la piétine pour conserver le pouvoir malgré elle et malgré nous ; nous nous la piétinons pour le renverser et rétablir la Constitution malgré lui ! En fait, lui il la piétine par amour pour lui-même, nous par amour pour elle. », in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 380.

⁴¹⁶ V. note 123, p. 52.

l'Orient le parti politique qui réunit le plus d'adhérents n'est pas celui au pouvoir, ni celui d'opposition, lesquels ont, Dieu merci, plein de principes, mais notre parti à nous, le parti du *Moft roumain* qui, lui, n'a aucun principe⁴¹⁷. »

Le libéral déçu

Vers la fin de sa vie, Caragiale évoque dans quelques articles d'*Epoca* [*L'Époque*], avec une ironie qui ne manque pas de nostalgie, les sentiments libéraux de sa jeunesse. Cette étape de son existence, qui a marqué sa conscience, contient *in nuce* le schéma inversé de l'évolution idéologique de Caragiale. De même qu'il faut être un partisan enflammé de la révolution pour devenir un véritable contre-révolutionnaire, seul un libéral exalté peut offrir une image à ce point grotesque et hilarante de la modernité.

Caragiale conteste les principes et les idéaux progressistes que l'opinion rattache en règle générale à l'idée de « *Revoluțiune*⁴¹⁸ », mot qui, en roumain, par son suffixe archaisant, ajoute à la notion de révolution une ironie à l'adresse de ceux qui se targuent de leur modernité forcément superficielle puisqu'ils gardent, dans leur langage, les structures anciennes. Il ne le fait pas par vitupération, comme Eminescu par exemple. Son arme c'est l'ironie et l'auto-ironie caustiques. L'écrivain avait connu, c'est vrai, une variante de la révolution qui pouvait déjà être considérée « *caragialesque* » avant la lettre. Il s'agit de la série de conspirations antimonarchiques de 1870 qui s'étaient développées dans le contexte de la guerre franco-prussienne et des luttes internes entre les libéraux radicaux et les

⁴¹⁷ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 461. Dans son article « *Inovațiune. Moftul artificial* » [« *Innovation. Le Moft artificiel* »], *idem*, p. 463-465, Caragiale prévient qu'il existe un certain nombre d'hommes politiques conservateurs tels Petre P. Carp, Take Ionescu (!) ou Alexandru Lahovary dont l'appartenance au parti du *moft* est « *artificielle* ».

⁴¹⁸ Caragiale ayant préféré « *revoluțiune* » à « *revoluție* » nous laissons comme tel le mot roumain dont la traduction « *révolution* » ferait disparaître la nuance ironique du terme. Au XIX^e siècle, et tout particulièrement après 1848 les Roumains ont profité de la labilité exceptionnelle de leur langue pour y introduire un grand nombre de termes empruntés directement du français, que l'on ressent néanmoins comme incongrus, pour affirmer, une fois de plus, l'adhésion à un des modèles essentiels de la Roumanie moderne, qui est la France, mais aussi pour souligner la latinité du peuple roumain, jusqu'alors occultée par l'influence byzantine. Au XIX^e siècle abondent les noms dont le suffixe « *-une* » (« *tranzițiune* » [transition], « *propozițiune* » [proposition], « *intervențiune* » [intervention]) sera remplacé dans le roumain moderne par « *-ie* » : « *tranziție* », « *propoziție* », « *intervenție* ». Caragiale emploie ironiquement le suffixe « *-une* » dans des mots comme « *revoluțiune* » ou « *constituțiune* » [constitution] dont la forme, correcte en roumain moderne est « *revoluție* » et « *constituție* », pour railler, par ricocher le modèle français.

conservateurs qui détenaient à ce moment-là le pouvoir. Ces agissements avaient pour but la déposition du roi Carol I^{er} de Hohenzollern, pour le remplacer par une régence. Le 8 août 1870, à Ploiești, ville située à une soixantaine de kilomètres de Bucarest et capitale du département natal de Caragiale, un groupe de conspirateurs, soutenu par quelques dirigeants libéraux parmi lesquels Ion C. Brătianu lui-même, prend l'initiative d'un coup d'Etat. Suite à des négligences impardonnables, le complot est découvert avant même le commencement d'une rébellion qui, à peine lancée, est stoppée par ses dirigeants dans l'après-midi du jour où elle avait commencé. Restée dans l'histoire de la Roumanie sous le nom de « la République de Ploiești », ce mouvement témoigne à la fois de l'enthousiasme francophile de l'époque – les conspirateurs espéraient à tort le soutien de Napoléon III – et des aspirations politiques libérales d'une partie de la société roumaine. L'image que l'opinion roumaine garde de deux des conspirateurs de Ploiești, Stan Popescu, dont le modèle était Garibaldi, et Candiano-Popescu, sera celle que leur prêtera Caragiale.

La participation de Caragiale à cette « république » burlesque dont il fera la description ironique dans un de ses textes intitulé, par dérision, *Boborul* !⁴¹⁹ est tout ce qu'il y a de plus « caragialesque » par la façon dont l'auteur semble entrer par anticipation dans la peau de ses personnages futurs ; elle est aussi tout ce qu'il y a de plus « anticaragialesque » si l'on prend en compte l'évolution ultérieure de l'écrivain.

Ayant été « un des plus acharnés défenseurs de la République de Ploiești », Caragiale a bien vu « le peuple martyr » se laisser emporter par un esprit grégaire qui le transforme en « bobor ». Il a vu aussi comment la politique de la modernité devient carnavalesque – ce dont on ne saurait mieux rendre compte que par antiphrase : « Née le 8 août 1870 vers les deux heures du matin du, par et pour le peuple, la jeune république a péri étouffée le même jour vers quatre heures de l'après-midi. [...] Oh, ils sont bien sublimes les instants où le peuple martyr brise les carcans et les menottes de la tyrannie qu'il rejette au loin. Fort de son droit, ayant déjà oublié un passé odieux, il le fait sans haine, porté uniquement par des élans

⁴¹⁹ *Boborul* ! [*Le Bœuple* – au lieu de « peuple », naturellement, bien que cette traduction ne puisse donner qu'une idée inexacte du jeu de mots]. Elitiste, hostile à la démocratie et au suffrage universel, Caragiale préfère le terme « boborul » déformation par une prononciation populaire, grégaire et emphatique, de « popor » [peuple].

fréquents mais sincères vers la sainte liberté⁴²⁰. » Les moments historiques de l'instauration de la « République de Ploiești » sont, eux aussi, parodiques, avec des effets de farce et de comédie de boulevard. Une fois la République proclamée, le « boborul » [le peuple] souverain s'empresse de fêter l'événement au troquet ; la Réaction intervient et s'installe le *statu quo*. Entre les deux, les « révolutionnaires » arrosent l'événement. La description de Caragiale donne la vraie mesure des choses. Le sacrosaint principe de toute révolution, à savoir qu'un monde nouveau renverse l'ancien, est réinterprété dans l'esprit d'une parodie pantagruélique : « On fait bombance dans l'herbe, une ripaille comme il n'y en a jamais eue dans les annales des plus anciennes républiques. Tel d'antiques autels où l'on fait offrande à un dieu tutélaire, les barbecues grésillent crachant dans l'atmosphère de gros nuages d'odeurs brûlantes et grasses. On ne ferme plus les robinets. Allégorie tonitruante des institutions désuètes qui ne correspondent plus aux exigences de la modernité, les barriques vides roulent de côté dans un bruit de vieux tombereaux bringuebalants, et laissent leur place à d'autres que défoncent aussitôt les bras diligents des révolutionnaires qui les traitent à la façon dont ils envisagent d'entamer les réformes indispensables réclamées par l'esprit progressiste de notre époque et par les intérêts vitaux de la société. Quelle joie ! quel élan ! quel enthousiasme⁴²¹ ! » Après la beuverie, au moment où « le peuple martyr » se retire du champ de bataille « cahin-caha, en emportant les dernières saucisses, les dernières grillades, les derniers pots » un « invité terrifiant » fait son apparition : la Réaction « avec toutes ses horreurs et ses abjections », incarnée dans « un bataillon de chasseurs alpins ». L'idéaliste contrarié trouve sa vengeance dans le sarcasme.

Dans les comédies de Caragiale les manifestations concrètes du libéralisme, dont il avait pu se faire une idée par lui-même dans sa jeunesse, se retrouvent tantôt dans l'absurde qui leur sert de miroir inverse, tantôt dans la dystopie, tantôt dans l'antiphrase dont la causticité n'exclut pas l'exactitude. Il existe pourtant quelques articles où Caragiale ajoute une certaine nostalgie à

⁴²⁰ Ion Luca Caragiale, *Opere [Oeuvres]*, éd. cit., 2001, v. I, *Proză literară [Prozes littéraires]*, p. 446-448. *Boborul !* a été publié dans *Epoca [L'Epoque]*, II^e année, n° 310, 21 novembre 1896, p. 1-2, dans la rubrique « Tribune libre », avec le sous-titre « Pages de l'histoire de la République de Ploiești ».

⁴²¹ *Idem*, p. 448.

l'évocation ironique de sa jeunesse libérale. Il s'agit de quelques références aux débuts du libéralisme roumain lorsque son idéalisme n'avait pas été compromis par sa mise en pratique. Dans un article de 1896 intitulé « Decadență » [« Décadence »]⁴²², les réunions libérales d'autrefois sont évoquées sur un ton ambigu : « Où sont les temps classiques du libéralisme roumain ? Où est la salle Slătineanu ? Et la salle Bossel ? Le cirque de Constantin-Vodă ? Envolés comme tant de belles histoires ayant enchanté ma jeunesse⁴²³. » De son propre aveu, de 1870 à 1877, Caragiale avait été « un des plus fervents spectateurs » de « l'héroïque opposition libérale », « formé à l'école classique de l'opposition libérale⁴²⁴ ». Il n'avait pas encore compris que la politique n'est au fond qu'une rhétorique. Il se laissait bercer par un discours dont la « logique » et le « sens » étaient remplacés par « emoțiune, excitațiune, iritațiune !⁴²⁵ » [émotion, excitation, irritation] – une fois de plus Caragiale joue avec le suffixe « -une », dont il fait souvent dans son œuvre un usage ironique qui le compromet définitivement. Plus tard, il sera à même de démonter, en les parodiant, les automatismes et les mécanismes de ce type de discours dont il dénonce aussi la logorrhée et les effets de théâtre utilisés pour séduire l'auditoire : « L'orateur doit monter à la tribune farouche comme un lion et lorsqu'il crie *Mes frères !* faire bondir ses frères dans la salle. A la tribune, il est censé ne rien dire mais dire ce rien avec un enthousiasme qui donne des sueurs froides à ceux qui l'écoutent. Il doit nous ahurir sans nous laisser le temps de réfléchir. Il doit nous secouer sans nous laisser le temps de souffler. Le malheureux cerveau de ceux qui l'écoutent doit en voir de toutes les couleurs, incessamment projeté contre les parois du crâne par d'énormes coups de phrases, même illogiques, même absurdes, stupides au besoin, mais qui doivent être toujours enflammées et spontanées, qui ne doivent pas s'arrêter tant que l'auditoire, totalement assommé, n'a pas grincé des dents avant d'hurler avec rage : vive le peuple⁴²⁶ ! » La reprise ironique des principes de base du discours libéral, qui reproduit celui de la Révolution française, produit le même effet comique : « „A bas la réaction ! A bas les nouveaux riches !

⁴²² Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 599-602. L'article a été publié dans *Epoca*, II^e année, n° 304, 15 novembre 1896, p. 1, signé : *Caragiale*.

⁴²³ *Idem*, p. 600.

⁴²⁴ *Ibidem*.

⁴²⁵ *Ibidem*.

⁴²⁶ *Idem*, p. 601.

Vive la liberté, l'égalité et la fraternité ! Vive le bobor !” ». « Le bobor » ne reste pas insensible à cet appel : « il agite le gourdin, symbole de sa souveraineté, et menace avec cette arme redoutable les vampires qui sucent la sueur et le sang du peuple⁴²⁷ . »

Pendant la période où il fréquente les cercles libéraux, Caragiale parfait non seulement son « educatiune națională » [éducation nationale] mais aussi son éducation esthétique : il rencontre nombreux de ses « très chers personnages » qu’il a essayé, dit-il, dans la mesure de ses modestes possibilités artistiques, « de rendre immortels⁴²⁸ . » Du couple Lache-Mache, individus sans identité, jusqu’aux héros de ses grandes pièces, ces « très chers personnages » appartiennent tous à la faune politique d’après 1848. Ils sont, sans exception presque, des variantes de cet homme kitsch, seule identité qu’offre aux individus la modernité.

Les critiques littéraires roumains ont souvent rapproché Lache et Mache, quintessence de la bêtise nationale, de Bouvard et Pécuchet, leurs équivalents français. Ils sont une image d’un grotesque rarement égalé de la modernité roumaine.

Il est surprenant de constater qu’assez souvent, en prenant prétexte de ce genre de personnages symboliques, les commentateurs ont fait de l’œuvre de Caragiale la *quintessence* de l’esprit et de l’imaginaire roumain. Ses textes seraient représentatifs de l’espace culturel et de l’imaginaire roumains au même titre que ceux d’Eminescu quoique dans un sens différent. Mieux encore : Caragiale est perçu comme celui qui a le mieux saisi « l’esprit balkanique », une attitude ayant tellement surpris et indigné ses contemporains, qui décantaient encore les infusions de 1848, que, vers la fin de sa vie, l’écrivain a dû s’exiler à Berlin. L’exil berlinois est un veto adressé à l’esprit roumain tel que le percevait Caragiale, c’est-à-dire fasciné par les débuts de la modernité. En fait, l’ironie vitriolée de Caragiale à l’égard de l’esprit roumain ne trouve d’équivalent dans la littérature roumaine que chez le Cioran de *Transfiguration de la Roumanie*, mais dans un sens différent. La violence de Cioran est directe, celle de Caragiale presque toujours ambiguë et paradoxale. Le Junimiste manie l’antiphrase, comme lorsqu’il évoque ses « œuvres patriotiques, destinées à

⁴²⁷ *Idem*, p. 602.

⁴²⁸ *Ibidem*.

être bientôt complètement oubliées, devenues incompréhensibles par la disparition de l'école classique du libéralisme⁴²⁹. » Eugen Lovinescu, le théoricien du modernisme qui refuse la tradition et croit que l'œuvre d'art s'épuise avec le temps, le prend au mot : « Même s'il y a là des bribes de ce qui est depuis toujours et pour toujours l'âme humaine, les héros de Caragiale sont les représentants d'une époque délimitée dans le temps, et l'on retrouve dans la structure de ces personnages trop d'éléments soumis à des contingences périssables. Notre révolution sociale détruit chaque jour un peu plus leur actualité, [...] et dans quelques siècles ils seront totalement incompréhensibles⁴³⁰. »

La nostalgie de Caragiale non pour les idées libérales mais pour un temps « où il n'y avait pas dans ce pays ni libéraux ni conservateurs, mais seulement les seigneurs, les nouveaux riches, les citadins et les paysans » apparaît aussi dans son article « Liberali și conservatori » [« Libéraux et conservateurs »]⁴³¹. Les antimodernes conçoivent généralement la révolution comme un moment de rupture. Un seuil dramatique sépare, pour eux, le présent d'un « avant » irrémédiablement perdu. Parfois, comme chez Eminescu, ce douloureux « autrefois » prend les formes d'un imaginaire moyenâgeux. Ainsi, un des symboles les plus forts de ce passé est, pour lui, la figure du voïévode, garant de l'ordre et d'une tradition ancestrale perpétrée de père en fils : « La coutume voulait qu'avant de monter sur le trône, le voïévode s'enferme entre les murs d'un vieux monastère pour réfléchir pendant plusieurs jours au passé du pays et des ancêtres. Là, il ouvrait l'oreille de son âme aux légendes du passé dans le silence et le recueillement, loin du tumulte du temps présent⁴³². » D'autrefois Eminescu évoque le règne d'Alexandre le Bon, symbole d'un âge d'or où une organisation « ecclésiastique et politique » du pays assurait « une stabilité bénéfique⁴³³ ». Le drame de Caragiale c'est qu'il ne peut vivre, lui, que dans le présent – ce qui est peut-être une des raisons de son exil berlinois. Un

⁴²⁹ *Ibidem*.

⁴³⁰ Eugen Lovinescu, *Critice*, v. II, *Metoda impresionistă*, [Critiques, v. II, *La Méthode impressionniste*] éd. Ancora, Bucarest, p. 22.

⁴³¹ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 176.

⁴³² Mihai Eminescu, *Opere*, éd. cit., vol. XII, p. 169. En face du voïévode, Eminescu situe le « demos », « souverain incompetent et versatile ».

⁴³³ Mihai Eminescu, « Influența austriacă asupra românilor din Principate » [« L'influence autrichienne sur les Roumains des Principautés »] in *Opere*, éd. cit., vol. IX, *Publicistică (1870-1877)* [Articles de presse (1870-1877)], p. 168 ; l'article avait été publié dans *Convorbiri literare*, X^e année, n° 5, 1 août 1876, p. 165-175.

présent auquel il réussit, dans le meilleur des cas, à donner une continuité par un permanent ajustement de sa vision grotesque de la modernité pour la faire correspondre à l'esprit du moment. Presque tous les Junimistes, et Caragiale ne fait pas exception à la règle, considèrent que la catastrophe sociale et politique a commencé en 1848. Ils sont tous d'avis que si on ne trouve au plus vite un remède au processus nocif qui consiste à importer des formes sans fond, la Roumanie court à sa perte. Pour eux, le moment de rupture avec le passé idyllique est celui du retour au pays de ces jeunes « qui avaient „beaucoup” de savoir » et « qui voulaient des changements incompatibles avec l'état de la société roumaine⁴³⁴. » Pire, par une sorte d'ironie à l'adresse de l'idée même de progrès, le temps semble abîmer les principes libéraux. Avec beaucoup de sarcasme, Caragiale met en évidence l'abîme qui sépare le premier âge du libéralisme roumain, celui de 1848, exalté et plein d'illusions, de l'époque moderne qui l'a ruiné. Beaucoup de Junimistes partagent les mêmes sentiments. C'est le cas d'Alecsandri qui en fait état dans ses lettres à Ion Ghica. Pour Caragiale, le libéralisme est une doctrine fantaisiste, une utopie noble par ses principes mais inapplicable dans le concret. Dans son article « Toxin și toxic » [« Tocsin et toxines »]⁴³⁵ il présente la Révolution sous les couleurs d'un opéra-bouffe : « Le tocsin a sonné à l'aube. Son appel a réveillé nos patriotes, tous abreuvés aux sources européennes. Sans prendre congé de leurs parents, en se dépouillant avec enthousiasme de leurs légitimes privilèges héréditaires, ils ont quitté la maison de leurs parents, ils sont descendus sur la place publique, ils se sont mêlés au peuple qui avait tant souffert et ils ont crié avec toute la vigueur de leur jeunesse Liberté ! Egalité ! Fraternité ! Le père Șapcă [Casquette] les bénit, tous réunis par cette fraternité hautement patriotique. L'obscurité qui depuis tant de siècles pesait sur les pays roumains vole en mille éclats laissant la place au monde moderne⁴³⁶. » Hélas, pour que « ce rêve merveilleux devienne réalité, il en fallait bien davantage que la bénédiction du père Șapcă. » Caragiale obtient des effets comiques remarquables en évoquant à propos de cette fameuse année 1848 (désigné

⁴³⁴ Ion Luca Caragiale, « Liberalii și conservatorii » [« Les libéraux et les conservateurs »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 176.

⁴³⁵ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 625-629 ; l'article a été publié dans *Epoca*, II^e année, n° 331, 15 décembre 1896, p. 1, signé *Caragiale*.

⁴³⁶ *Idem*, p. 625.

par une prononciation populaire abrégative, « *pașopt* », déjà ridicule par elle-même) différents objets kitsch. Dans son essai *I. L. Caragiale față cu kitsch-ul* [*I. L. Caragiale confronté au kitsch*]⁴³⁷, Ștefan Cazimir fait remarquer que la Révolution elle-même devient, chez Caragiale, un pastiche dont la vocation est de mettre en évidence sa dégradation. Dans « Chronique » la musique d'une tabatière à surprise suffit pour évoquer la marche des révolutionnaires de 1848 : « L'ami appuya sur le ressort du couvercle... et aussitôt le carillon mystérieux de la tabatière nous fait entendre la marche de 48 [...] Les citoyens présents prennent l'objet à tour de rôle, l'examinent, l'admirent. La tabatière passe de main en main puis, soudain, cette glorieuse musique cesse, remplacée par une charmante mazurka⁴³⁸. »

Les Junimistes en général considèrent qu'à leur époque le libéralisme n'est déjà plus qu'un phénomène dégradé, une involution. Il est d'autant plus ridicule que ses défenseurs en font l'éloge dans les termes hilares d'une rhétorique aboyante et que, d'autre part, ses applications concrètes ont subi l'influence d'un balkanisme qui l'a transformé en une parodie burlesque. Les « vieilles idées généreuses » servent d'alibi à un édifice construit sur des prémisses fausses. Elles ont donné naissance à des partis « toxiques » de la façon dont « les ferments les plus doux peuvent produire les poisons les plus nocifs⁴³⁹ ».

Les critiques caustiques à l'adresse des membres les plus influents du parti libéral rapprochent Caragiale d'Eminescu qui préfère, lui, l'imprécation à l'ironie. Eminescu est un esprit déchiré par les effets et les contradictions de la modernité, ce qui le pousse à s'exiler dans un Moyen Age romantique. Caragiale est un sceptique absolu, en totale contradiction avec son époque, dont il fait un spectacle comique. En dépit de ces différences de structure, certaines phrases de Caragiale pourraient avoir été écrites par Eminescu : « Voyez les bandes catilinaires de politiciens libéraux, diplomates de banlieue, chasseurs de fonctions, gagne-petit voraces, avocillons aboyants, minables maquereaux, toutes les ordures et la lie de la société qui rêvent de faire carrière et de se hisser au plus près du sommet. Ils rêvent de distinctions imméritées, de fortunes tombées du ciel, incités par des avidités

⁴³⁷ Ștefan Cazimir *I. L. Caragiale față cu kitsch-ul* [*I. L. Caragiale confronté au kitsch*], éd. Cartea Românească, 1988.

⁴³⁸ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 348.

⁴³⁹ *Idem*, v. III, p. 626.

insatiables – fruits merveilleux d’un enseignement qui cultive les instincts les plus pernicieux, guettant les élections et les besoins publics pour tirer profit de tout. Imbéciles sans candeur, barbares sans virilité, réunis par leur haine du mérite et du talent qui sortent de l’ordinaire et sont, de ce fait, leurs pires ennemis⁴⁴⁰. »

Si le mépris de Caragiale se déverse globalement sur tous ces « rouges », ces « collectivistes », ces « orateurs de café du commerce, caricature des martyrs politiques, conspirateurs de café-concert », les références à Constantin A. Rosetti, « l’âme du libéralisme utopique » qui parle « un langage italo-macaronique » sont plus ambiguës. Il était, pour Alecsandri et Eminescu, l’éminence maléfique du désastre commencé en 1848. Caragiale manifeste une certaine sympathie nostalgique pour le leader libéral dont il avait pourtant fait la caricature dans sa pièce *O scrisoare pierdută* [*Une lettre perdue*] en prêtant certains de ses traits à son personnage Cațavencu. Outré, Garabet Ibrăileanu lui en fait le reproche : « Le personnage le plus infâme de cette pièce est l’incarnation du courant le plus avancé, le plus démocratique de l’ancien parti libéral, celui de M. Rosetti traité lui-même avec une extrême cruauté⁴⁴¹ ». Il n’en reste pas moins qu’en dépit du ressentiment qu’il prétend nourrir l’égard de ses personnages – « Je les hais, mon pote ! », affirmait-il – Caragiale paraît plus indulgent à l’égard d’un ancien révolutionnaire phagocyté par son idéalisme. Rosetti serait victime du principal vice du libéralisme, sa propension à ne pas tenir compte des faits par exaltation utopique et aveuglement doctrinaire. Son esprit fantaisiste l’empêcherait d’adapter ses visions à la réalité. De l’avis de Caragiale, la dégradation des idées progressistes se doit principalement au total mépris pour les réalités concrètes de ceux qui s’en font les défenseurs : « Un sort cruel à accéléré le mûrissement des graines pernicieuses qu’il [Constantin A. Rosetti] avait semé plein de bonnes intentions. Il avait semé un humanitarisme éthéré et des roses libérales pour voir son champ envahi par l’égoïsme le plus noir et la plus infâme cupidité. Il avait semé une démocratie liliale

⁴⁴⁰ *Idem*, p. 627. A part le style, le mot « catilinaire » évoque, lui aussi, Eminescu qui l’emploie dans ses poèmes et dans ses articles. Les articles où Caragiale fait la parodie de l’imagerie politique libérale sont nombreux. Cf. par exemple « Întorcerea d-lui C.A. Rosetti în patrie » [« Le Retour de M. Rosetti dans sa patrie »] ou « Crezul patriotic liberal-național » [« Le Credo patriotique libéral »] les deux publiés en 1879 dans *Bobârnacul* [*La Pichenette*].

⁴⁴¹ Garabet Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura română* [*L’Esprit critique dans la culture roumaine*], éd.cit., p. 153.

et il cueille les baies empoisonnées de la mandragore collectiviste⁴⁴². » La conclusion tombe comme le couperet de la guillotine : « Triste fin d'une vie si joyeuse ! », s'exclame Caragiale persuadé que les libéraux de la première génération ont fini conservateurs – c'est le cas aussi, entre autres, d'Ion Heliade Rădulescu et de Vasile Alecsandri, deux des personnalités les plus éminentes impliquées dans la révolution de 1848.

Dérision des principes et des enjeux de la Révolution française

Deux raisons au moins font de Caragiale un adversaire farouche de la doctrine de la Révolution française. La première se rapporte à la façon spécifique de son adaptation aux conditions de la Roumanie qui s'est vu imposer une modernisation artificielle ; les reproches de Caragiale rejoignent sur ce point ceux de Maiorescu qui énonce la théorie des formes sans fond selon laquelle il ne peut y avoir une évolution véritable et bénéfique que dans le respect pragmatique et organiciste de la nature d'une société et de ses traditions. Caragiale obtient les effets comiques de ses pièces de théâtre et de ses textes en prose par l'hypertrophie des conséquences roumaines de la modernisation. A ce propos, Ion Negoïtescu propose le terme de « dystopie » : l'antimodernisme foncier de Caragiale, dit-il, représente en dernière instance le revers de l'utopie du libéralisme roumain, présenté avec sarcasme.

La deuxième raison est le refus absolu et structurel de Caragiale des principes de la Révolution française en général, notamment de ses concepts d'égalité et de fraternité. A quoi s'ajoutent sa méfiance à l'égard du suffrage universel et son rejet des illusions républicaines. Le caractère utopique de la modernité se devrait à l'idée complètement fautive que le progrès pourrait être le résultat d'une volonté délibérée et programmée de donner une orientation précise à l'Histoire : « Partout dans le monde les libéraux aiment les belles formes, les phrases et les tournures sensationnelles. Ils sont d'insensés philanthropes qui considèrent que le progrès de l'humanité se doit à la volonté individuelle, quand il est, en fait, le résultat du cheminement naturel de l'humanité à travers les âges. Les libéraux ne sont pas tous

⁴⁴² Ion Luca Caragiale, « C.A. Rosetti », publié dans *Epoca*, III, n° 371, 8 février 1897, p. 1, 2, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 663.

du même aloi et il n'est question ici que des libéraux honnêtes, des libéraux innés, qui pensent de travers et agissent mal par tempérament et parce qu'ils ne font qu'à leur tête⁴⁴³. » Caragiale conteste la doctrine libérale qu'il trouve fantaisiste, et obtient des effets comiques en traduisant les idéaux de la Révolution française dans l'esprit des libéraux autochtones :

« Fraternité ? – bakchich et faire son beurre !

Egalité ? – le droit de conspuer la distinction, le mérite et le talent !

Liberté ? – pognon, injures et matraque⁴⁴⁴. »

Le message est tendancieux, certes – Caragiale n'est pas l'adepte d'un art tendancieux mais affirme volontiers que la tendance dans l'art est nécessaire à condition qu'elle s'exprime artistiquement. Son œuvre a le mérite paradoxal d'une esthétique impeccable au service d'un des messages les plus tendancieux et les plus idéologiques de la littérature roumaine. Ses pièces de théâtre tournent en ridicule presque tous les principes de la modernité qui deviennent absurdes et cacophoniques. Ce n'est pas étonnant : le comique de langage correspond parfaitement à l'idée que Caragiale se fait du libéralisme qui est, à son avis, *une rhétorique manipulatrice*, « une mauvaise blague du destin » : « la proclamation de notre réveil et de notre émancipation politique a été le début de la plus terrible et humiliante tyrannie – la tyrannie des palabres. Voilà le maître dont nous subissons depuis un demi-siècle la plus cruelle des oppressions : la parole, la parole gonflée et vide – le bagou. [...] La pensée n'a jamais eu de pire ennemi que celui-ci, une parole qui ne lui soit pas soumise et fidèle⁴⁴⁵. » Les personnages de Caragiale ont appris cette rhétorique mensongère dans la presse. Ils sont des analphabètes dont l'esprit a été dévoré par la *lecture des journaux* dont ils empruntent le style boiteux.

Dans *O noapte furtunoasă* [*Une nuit orageuse*] le personnage qui représente, en les estropiant, les principes de la modernité est Rică Venturiano, « étudiant en droit et publiciste », collaborateur du journal *La voix du Patriote National*. Le discours inepte et chaotique, truffé de clichés, d'un de ses articles, où

⁴⁴³ Ion Luca Caragiale, « Liberalii engleji și români » [« Libéraux anglais et roumains »], *Timpul*, III^e année, n° 261, 28 novembre 1878, p. 1, sans signature, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 200.

⁴⁴⁴ Ion Luca Caragiale, « Toxin și toxice », *Opere*, signé *Caragiale*, éd. cit., vol. III, p. 628.

⁴⁴⁵ Ion Luca Caragiale, « Lascăr Catargiu », publié dans *Epoca*, II, n° 325, 8 décembre 1896, p. 1, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 619.

se donne en spectacle la rhétorique libérale et que deux autres personnages lisent avec admiration, exprime bien l'horreur de Caragiale, et des Junimistes en général, à l'égard du suffrage universel, principe de base de la démocratie : « Non ! Quoi qu'on dise et quoi qu'on fasse, malgré tous les braillements de la réaction qui se tord sous le mépris écrasant de l'opinion publique, malgré tous les hurlements de ceux qui s'intitulent sans la moindre honte opposants systématiques. [...] Non ! C'est en vain, nous l'avons dit et nous le répétons encore ! La situation de la Roumanie ne saurait être éclaircie, bien plus, nous ne saurions entrer dans la voie du *viritable* progrès, qu'au moment où nous pourrions tous goûter au *siffrage* universel⁴⁴⁶. ». Dans le même article intitulé « La République et la Réaction, soit l'Avenir et le Passé » le même Rică Venturiano apporte quelques précisions concernant le suffrage universel : « La démocratie roumaine, ou pour mieux dire, le but de la démocratie roumaine est de persuader tout citoyen que nul n'a le droit de *manger* au devoir que lui impose solennellement notre pacte fondamental, la sainte *Constitution*⁴⁴⁷...»

Dans *O scrisoare pierdută* [*Une lettre perdue*], une seule réplique, mais qui revient comme un leitmotif tout au long de la pièce, suffit à Caragiale pour ridiculiser irrémédiablement le principe du suffrage universel : « Moi je vote pour qui? » demande le « citoyen » qui, dans la pièce, simple électeur, n'a pas de nom mais dont l'auteur indique qu'il est « tourmenté », peut-être par cette interrogation lancinante concernant son vote ou par l'alcool dont il semble avoir abusé à l'occasion des élections. On retrouve le même sarcasme à l'égard du suffrage universel lorsque le slogan *Vox populi vox dei* devient, dans la bouche de Rică Venturiano, qui corrompt, une fois de plus, la formule dans le sens de sa compréhension déformée des principes libéraux, « *Box populi box dei* ».

En attendant l'année 1907 lorsque, dans une situation de crise extrême due aux révoltes paysannes étouffées dans le sang, Caragiale semble croire que les

⁴⁴⁶ Ion Luca Caragiale, *Une nuit orageuse*, *Œuvres*, éd. Meridiane, Bucarest, traduction sous la direction de Simone Roland et Valentin Lipatti, 1962, p. 62. En déformant les termes « veritabil » [véritable] et « sufragiu » [suffrage] l'auteur veut indiquer le peu de culture de son personnage qui emploie des mots dont il ne connaît pas l'origine et la prononciation exacte. Il est à noter aussi que le personnage qui lit l'article de Rică Venturiano et qui ne connaît pas, lui non plus, ces mêmes mots, met l'accent de travers et « sufrágiu » [suffrage] devient « sufragíu » [valet qui sert à table] ce qui provoque un jeu de mot intraduisible, mais qui explique l'emploi, par la suite, dans la traduction de la pièce de « manger » à la place de « manquer ».

⁴⁴⁷ *Idem*, p. 61.

paysans sont « le peuple » cette dernière notion reste, pour lui, abstraite. Parfois on pourrait croire que, pour lui, « le peuple » est constitué par les analphabètes de la périphérie des villes, les « organes » de la nation, d'autrefois par « la couche alluvionnaire » : Caragiale désigne ainsi, avec une pointe de xénophobie, la classe libérale qui lui semble constituée « de toutes les écumes apparues sur les fermentations d'un Orient polyglotte », cet « immonde ramassis » qui s'est posé sur le corps sain du pays. Lui, il parie, comme tous les Junimistes, sur une élite de l'esprit. C'est ce qui lui fait contester le suffrage universel et la souveraineté du peuple, qu'il considère une naïve utopie égalitariste. Les antimodernes de la première vague, dont Maistre, rejetaient les mots collectifs, tel « peuple » qui, selon eux, ne veulent rien dire, et les concepts abstraits comme celui d'« homme », des termes peu à même de refléter la diversité de la réalité, incapables de rendre compte de toutes les formes d'existence concrètes des différentes catégories auxquelles ils font référence. Caragiale plaide lui aussi en faveur de l'élitisme spirituel : « Même quelqu'un animé par les idées les plus avancées, ou qui croit que l'ordre étatique idéal et l'extrême épanouissement de l'espèce humaine peuvent être uniquement le résultat d'une hausse continue du niveau intellectuel et moral d'une société et d'une uniformisation des conditions de vie des citoyens, doit reconnaître, lui aussi, que les forces et les vertus particulières des individus ne pourront jamais être égalisées. Dans le meilleur monde futur tel que l'imagine l'utopiste le plus extrême, les individus seront toujours différents par leur imagination, leur intelligence et leurs goûts. Même l'utopiste le plus extrême ne peut imaginer, nous semble-t-il, un monde dont les individus seraient tous complètement dépourvus d'esprit, qui auraient tous un talent égal ou qui manqueraient tous de talent, tous d'une même intelligence ou semblablement idiots. Un monde où quelqu'un puisse croire que Voltaire n'a pas plus d'esprit que l'homme ordinaire. Tout homme qui en disant *nous* se sentirait moins seul que s'il disait *moi* aurait le droit d'être aussi fier de sa contribution anonyme à la spiritualité du monde que ce personnage célèbre. Il est inconcevable de croire qu'un jour chacun aura autant d'esprit que ce M. Voltaire⁴⁴⁸. » Ce qui veut dire qu'il est abusif, croit Caragiale, de parler de

⁴⁴⁸ Ion Luca Caragiale, « Câteva păneri » [« Quelques avis »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 80. Cette idée se retrouve aussi dans l'article « Politica [D. P. S. Aurelian a fost...] » [« La Politique /D. P. S.

l'« homme » en général, puisque chaque homme est un individu différent des autres et qu'en négligeant cette vérité on se retrouve à parler de cette « collectivité » dont font grand cas dans leurs discours les « rouges⁴⁴⁹ ».

Ce n'est donc pas un hasard si dans *Une nuit orageuse* Caragiale fait dire au même Rică Venturiano : « Citoyen, nous vivons sous un régime de liberté, d'égalité et de fraternité ! Nul ne saurait être plus élevé qu'un autre ; la Constitution ne le permet point⁴⁵⁰ ! »

Une pièce tout aussi idéologique est *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction*. Elle renvoie de toute évidence à *Iașii în carnaval* – ce que n'ont pas manqué de remarquer les critiques et les historiens de la littérature roumaine. En effet, les premières répliques de la pièce de Caragiale nous font déjà comprendre qu'il est question une nouvelle fois des appréhensions des petits bourgeois, à cela près que « le complot » que craignaient les personnages d'Alecsandri est devenu ici « révolution », ce qui est plus dans l'esprit du temps. On a le sentiment que Caragiale réécrit la pièce de son prédécesseur pour mener jusqu'au bout et de manière autrement appuyée ce qu'Alecsandri n'avait qu'esquissé. En croyant manipuler son texte pour manipuler la réalité, Alecsandri avait été, en dernière instance, lui-même victime de cette manœuvre : en anticipant l'évolution idéologique de l'auteur, le texte semble suggérer à l'avance les opinions ultérieures de celui-ci. Aucune trace d'un tel projet, fût-il semi-conscient, chez Caragiale qui fait une comédie où l'on retrouve autant la parodie de la Réaction en soi et de ses formes dégradées qu'une vision caricaturale de quelques idées reçues produites par la Révolution, comme par exemple celle d'une république susceptible d'incarner la liberté, l'égalité et la fraternité. Victime des journaux libéraux qui lui ont excité l'esprit, Leonida, un vieux semi-analphabète dont le regard sur le monde est déformé par quelques idées fixes, perd le sens des réalités et se laisse abuser par ses hallucinations. Ici aussi, la presse joue un rôle essentiel. Leonida en est le produit

Aurelian a été... »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 457-459.

⁴⁴⁹ Dans son article « Monumentul lui Brătianu » [« Le Monument de Brătianu »], in *Opere*, éd. cit., v. III, surtout p. 646-647, Caragiale fait une description ironique de cette « collectivité » imaginée, allégoriquement, comme « une pauvre femme toute maigre [...], les cheveux défaits, une vraie furie blablatrice, [...] armée d'un gourdin » et qui « ingurgite goulûment [...] des canons, des chemins de fer, des billets de banque », etc.

⁴⁵⁰ Ion Luca Caragiale, *Une nuit orageuse*, in *Œuvres* [1962], éd. cit., p. 100.

malheureux et ridicule. Soucieux de l'efficacité dramatique des éléments employés, là où Alecsandri multipliait les scènes et les personnages, Caragiale concentre son propos dans le dialogue de Leonida et de sa femme, Efimița, qui ne fait que répercuter le propos de son mari auquel elle sert de boîte de résonance.

On pourrait trouver certaines analogies avec le couple Mr et Mrs Smith d'Eugène Ionesco. D'ailleurs dans « Portrait de Caragiale. 1852-1912 », celui-ci fait une référence indirecte à cette pièce qui lui semble un monologue déguisé, où le personnage principal grossit jusqu'à prendre des dimensions monstrueuses et absurdes : « Les héros de Caragiale sont fous de politique. Ce sont des crétins politiques. À tel point qu'ils ont déformé leur langage le plus quotidien. Les journaux sont l'aliment de toute la population : écrits par des idiots, ils sont lus par d'autres idiots⁴⁵¹. »

Caragiale est fasciné par les cas de ces invertébrés intellectuels. Toute la pièce est une leçon pour montrer la façon dont certains concepts peuvent agir sur notre conscience pour la déstructurer et la phagocyter. Sans en être conscient, Leonida décrit ce mécanisme d'abrutissement : « Tu vois, quelqu'un, d'un par exemple, à propos de n'importe quoi comme un rien du tout ou autre chose, qui lui tape sur les nerfs, et lui, par curiosité, se met marteau en tête. Bon ! Le rien du tout commence à devenir une idée fixe, et aussitôt bonjour les fantasmagories. Or une fois dans la fantasmagorie, t'es déjà dans l'hypocondrie. Ensuite, forcément, y a rien mais ça tournicote là-dedans⁴⁵². » Dans ce cas précis, il s'agit du vocabulaire de la rhétorique libérale où, inconsciemment, le personnage a puisé pour choisir deux mots clé : « république » et « réaction ». Dans cette caricature d'un endoctrinement républicain, la justification idéologique de celle-ci se borne aux intérêts mesquins du citoyen ordinaire : « Primo et en premier lieu, en république, personne ne paye plus d'impôts » et « secundo, tout citoyen reçoit chaque mois un bon salaire, le même pour tous⁴⁵³ ». Ce n'est pas tout : « En république, surtout, le droit, c'est sacré, tu sais⁴⁵⁴ ! » L'idole de M. Leonida, qui en estropie le nom, c'est Garibaldi dont il fait le symbole absolu de la république : « Hé, hé, des *Galibardi*, y en a pas deux, à tout

⁴⁵¹ Eugène Ionesco, « Portrait de Caragiale. 1852-1912 », in *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 202.

⁴⁵² Ion Luca Caragiale, *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction*, *Œuvres* [1962], éd. cit., p. 113.

⁴⁵³ *Idem*, p. 109.

⁴⁵⁴ *Ibidem*.

casser, ce bonhomme. [...] La gent latine, mon vieux, c'est tout dire⁴⁵⁵ ! » Leonida cite même une lettre que « Galibardi » aurait adressée à la nation roumaine et qui, dans la transcription ironique de Caragiale, ferait un drôle d'emblème national : « ”Bravo nation ! Chapeau ! Vive la République ! Vivent les Principautés Unies !”⁴⁵⁶ » Evoqué par Leonida dans son discours patriotique libéral, le spectre de la réaction fait irruption à l'improviste, ce qui fait de cette pièce une farce dans le vrai sens du mot. Il s'agit d'une méprise : l'esprit complètement embrouillé par le discours républicain, les personnages hallucinent et prennent le vacarme d'une bande de noceurs qui quitte une fête pour une intervention des forces de l'ordre en train d'étouffer une « révolution » imaginaire. Leonida pense trouver dans la presse du jour précédent des informations concernant ce complot réactionnaire : « LEONIDA (*ahuri*) : C'est pas la révolution, mon vieux, c'est la réaction. Tiens, écoute : (*Il lit d'une voix tremblante.*) „La réaction montre à nouveaux les dents. Tel un spectre dans la nuit, elle se tient à l'affût et guette, en aiguisant ses griffes, le moment propice pour assouvir ses passions antinationales... O, Nation, ne t'endors pas !” (*Désolé.*) Et nous qui dormions, mon vieux⁴⁵⁷ ! »

Souvent, chez Caragiale, l'ironie cache une auto-ironie. Un de ses articles présente des analogies significatives avec *Monsieur Leonida face à la réaction*. Dans « Reacțiunea »⁴⁵⁸ Caragiale analyse pour mieux les parodier les mécanismes du discours politique et journalistique à vocation manipulatrice dont il avait lui-même fait l'expérience du temps de sa période libérale. Une première stratégie consiste à déplacer tendancieusement le concept pour le situer dans le champ du bestiaire mythologique, comme c'est le cas de « la Réaction » ici : « Un monstre odieux, éminemment antipatriotique, antinational, antilibéral [...] méprisait, bafouait, écrasait, trahissait, étouffait le peuple pour mieux l'exploiter systématiquement par la suite.

Ennemi des libertés publiques, de la Constitution et de toutes les institutions, il noyait et plongeait le pays dans le sang. Noir, avec cent têtes comme

⁴⁵⁵ *Idem*, p. 107.

⁴⁵⁶ *Ibidem*.

⁴⁵⁷ *Idem*, p. 114.

⁴⁵⁸ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 611-614 ; publié dans *Epoca*, III^e année, n° 318, 30 novembre 1896, p. 1, signé *Caragiale*.

l'hydre, et des milliers de griffes de vampire, sans jamais avoir le courage de ses opinions, ce monstre fuyait la lumière pour ourdir dans l'obscurité, avec des complicités étrangères, ses complots contre tout ce qui est roumain.

Des fois il plongeait ses griffes dans les flancs de la Nation et la chevauchait pour sucer avidement le sang et la sueur du peuple martyr⁴⁵⁹. » Etc.

Comme il le fait dans ses pièces de théâtre, Caragiale dénonce ici la capacité d'un certain type de discours de produire un simulacre de la réalité dont le développement est parallèle à celle-ci. Cette façon de se faire peur soi-même avec une imaginaire « hydre de la réaction » a aussi un rôle prohibitif : il est « l'appui le plus positif du patriotisme et du libéralisme ». Une fois ingurgité, le discours manipulateur produit des réverbérations hallucinogènes dans l'esprit malade du sujet, qu'il s'agisse de Leonida ou de Caragiale lui-même qui nous fait part de ce qu'il ressentait autrefois, victime lui-même de ce numéro de prestidigitation verbale : « Je voyais les têtes du monstre dont les becs ouverts se préparaient à me mordre ; je sentais les griffes du monstre qui me déchiraient la chair jusqu'à l'os ; j'étouffais enseveli sous les ruines de notre vaste édifice politique, la tête écrasée sous le talon de l'étranger ! Sang ! Un bain de sang⁴⁶⁰ ! » Pour échapper à cette « hydre » il suffit de s'apercevoir à quel point elle est factice, il suffit de bien jauger les réalités, de se débarrasser du discours libéral et de refuser toute cette imagerie d'un bête faramineuse qui empêche le progrès : « Mais la „réaction” n'a pas plus de réalité que les griffons, le sphinx, les dragons et les ogres de nos contes de fées. Cette „réaction” n'est qu'illusion, un *cauchemar** chronique dont vous avez été contaminés en ingurgitant les breuvages de faussetés débités par quelques escrocs vous ayant détruit le cerveau et les nerfs⁴⁶¹. »

Dans son étude *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*] Garabet Ibrăileanu se montre surpris par le cynisme paralysant dont se sert dans ses pièces Ion Luca Caragiale pour anéantir jusqu'aux dernières bribes positives qui pourraient rester de l'esprit et du moment de la révolution. Cela d'autant plus qu'à la différence d'Eminescu, Caragiale n'avait pas trouvé un

⁴⁵⁹ *Idem*, p. 612.

⁴⁶⁰ *Ibidem*.

* Les mots marqués d'un astérisque sont en français dans l'original.

⁴⁶¹ *Idem*, p. 613.

réconfort dans le passé. Une autre fois, dans un article intitulé « Cu prilejul foiletoanelor lui Caragiale » [« A l'occasion des feuillets de Caragiale »]⁴⁶² le même Ibrăileanu affirme que dans le cas de Caragiale son idéologie aurait été une sorte d'*advocatus diavoli* qui aurait complètement vicié sa vision des choses. A son avis, la caricature du libéralisme et des efforts de toute une génération de progressistes aurait été purement gratuite. Caragiale n'aurait tourné en ridicule presque tout l'héritage de 1848 que « par plaisir d'écraser sous le vitriol d'une vision nihiliste tout élan constructif⁴⁶³. »

« Ces Mitică, Georgescu et Protopopescu n'ont-ils rien d'humain⁴⁶⁴ ? » s'interroge Ibrăileanu de façon rhétorique pour nous dire qu'il est d'un autre avis. Il est surprenant de constater qu'un critique de l'importance d'Ibrăileanu peut expliquer la vision nihiliste de Caragiale par sa simple « méchanceté » : « Il est certain que notre grand auteur satyrique n'est pas quelqu'un de gentil. Je le dis sans me faire des soucis, persuadé qu'il n'y voit aucun blâme. Je m'explique. La seule source d'inspiration de Caragiale dans ses œuvres à caractère social c'est le mal. Sa muse ne lui fait voir que la méchanceté, la vulgarité et la bêtise de ses contemporains. Je ne dis pas qu'il exagère dans cette façon de présenter le mal, je dis simplement qu'il ne voit que le mal⁴⁶⁵. »

Eugen Lovinescu est lui aussi choqué par la façon dont Caragiale se moque de la révolution : « Un quart de siècle à peine après l'élan généreux de la génération de 1848, le rictus amer de Caragiale tourne en ridicule les conquêtes les plus nobles des temps nouveaux : „le peuple souverain” de Brătianu et de Bălcescu dégringolent dans le régime „franchement constitutionnel” de Pristanda* ; le „suffrage universel” de Rosetti devient le „siffage universel, la voie du *viritable* progrès” de Rică⁴⁶⁶. »

⁴⁶² Garabet Ibrăileanu, « Cu prilejul foiletoanelor lui Caragiale » [A l'occasion des feuillets de Caragiale], publié dans *Noua revistă română* [La Nouvelle revue roumaine], n° 32, 1901, repris sous le titre « Foiletoanele lui Caragiale » dans la première édition du volume *Scriitori și curente* [Ecrivains et courants] (1909) et puis dans le volume *Note și impresii* [Notes et impressions] (1920), dans la section intitulée « Notes en marge des livres », inclus dans *Opere*, éd. cit., 1975, v. II, p. 209-222.

⁴⁶³ *Idem*, p. 212.

⁴⁶⁴ *Idem*, p. 215. Caragiale emploie les noms de Georgescu et Protopopescu, fréquents en roumain, pour effacer l'identité des personnages. Mitică est le prototype d'une catégorie que Caragiale n'arrête pas d'ironiser, celle du « roumain intelligent ».

⁴⁶⁵ *Idem*, p. 216.

* Pristanda est un des personnages de la pièce de Caragiale *Une lettre perdue*.

⁴⁶⁶ Eugen Lovinescu, *Critice*, v. II, *Metoda impresionistă*, éd. cit., p. 25.

Cette vision nihiliste ravit Eugène Ionesco. La « principale originalité de Caragiale, écrit-il, c'est que tous ses personnages sont des imbéciles⁴⁶⁷. » Selon Ionesco le projet de Caragiale est fascinant : décrire « l'irrationalité du crétinisme » de la seule manière dont on peut le faire, en le convertissant en un comique pur et, du coup, « absurdemment fantastique⁴⁶⁸ ». Ionesco est fasciné par les personnages de Caragiale « à tel point dégradés, qu'ils ne nous laissent aucun espoir » : « Ces anthropoïdes sociaux sont cupides et vaniteux : sans intelligence, ils sont, par contre, étonnamment rusés ; ils veulent „parvenir” ; ils sont les héritiers, les bénéficiaires des révolutionnaires, des héros, des illuminés, des philosophes qui ont bouleversé le monde par leur pensée, ils sont le résultat de ce bouleversement⁴⁶⁹. »

La modernité en tant que forme sans fond

Caragiale conteste les effets de la modernisation tantôt de manière ponctuelle en dénonçant certains clichés de langage ou des comportements significatifs, mais le plus souvent par une critique globale qui met en cause tout un système. Il est un incondicional de la théorie de Maiorescu des formes sans fond dont il reste le partisan même lorsqu'il écrit dans la presse libérale. Il s'en explique dans un article intitulé « Politică și cultură » [« Politique et culture »] : la société de son temps lui paraît un immense bazar où les apparences qui dissimulent les formes sans fond calquées d'après des modèles étrangers prennent des formes monstrueuses et ridicules : « Chez nous, il n'y a qu'un ramassis de gens de plus en plus nombreux, de plus en plus bigarrés. Cette boue alluvionnaire qui change tous les jours de physionomie, qui n'a aucun besoin hormis des appetits individuels, qui ne peut pas avoir une tradition et par conséquent aucune unité de pensée ni de sentiment, est loin d'être ce que l'on nomme une „société stable”. Cela ressemble à une vaste foire où tout est improvisé, passager, sans assises, périssable⁴⁷⁰. » Prise à partir de 1848 dans le tourbillon de la modernité, la société roumaine est maintenant d'un ridicule achevé. Elle voudrait s'organiser selon des normes nouvelles, en secouant les

⁴⁶⁷ Eugène Ionesco, «Portrait de Caragiale», in *Notes et contre-notes*, éd. cit., p. 200

⁴⁶⁸ *Idem*, p. 203.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 210.

⁴⁷⁰ Ion Luca Caragiale, « Politică și cultură » [« Politique et culture »], publié dans *Epoca*, II, n° 282, 288, 318 du 18 octobre, 25 octobre, 30 novembre 1896, signé *Ion* ; in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 91.

structures importées qui l'étouffent et auxquelles elle n'est pas capable, pour l'instant, de donner un fond. Antimoderne pragmatique Caragiale affirme que les principes qui animent le débat ne sont en aucun cas à même de donner naissance à des réalités. Dans le meilleur des cas ils produisent des effets sédatifs sur les sociétés qui se laissent prendre à ce jeu, et dont les mécanismes politiques et sociaux se trouvent, du coup, paralysés. Pour l'auteur de « Politică și cultură » rien ne peut mieux suggérer l'échec de cette modernisation forcée qu'une litote qui renvoie à l'antiquité grecque: « Appelés à la hâte à une vie étatique par l'instauration du principe des nationalités, nous, qui devons nous en réjouir et en profiter, nous sommes un peu dans la situation d'Alexandre de Macédoine – je dis „un peu” à cause d'un petit détail : si le tourbillon produit par celui-ci était extensif, le nôtre est intensif ; je veux dire par là que si celui-là a donné le vertige au monde entier avec ses campagnes militaires qui ressemblent aux tornades et aux cyclones, nous n'avons réussi, nous, à donner le vertige qu'à nous-mêmes, en tournant en rond comme les derviches tourneurs⁴⁷¹. »

Le phénomène de la modernisation et, implicitement, de l'imitation des formes occidentales que les Junimistes estiment, en règle générale, comme excessif, n'est, pour Caragiale, qu'un « moft ». Les Junimistes considèrent tous que l'imitation des formes est artificielle parce qu'elle n'est pas le résultat d'une nécessité réelle. Pragmatique, le mouvement junimiste reprend les idées d'Edmund Burke et des organicistes anglais. Pragmatique et ennemi déclaré des contrefaçons prétentieuses et d'une modernité dont la seule justification est le « de-un capriț, de-un pamplezir* » [par caprice et par plaisir], Caragiale s'inscrit parfaitement dans cette mouvance. Dans son article « Politică și cultură » [« Politique et culture »] Caragiale, qui une fois de plus préfère l'ironie à la vitupération, fait une analyse amusante de la modernité roumaine en évoquant l'histoire des « cent épingles à piquer » : « Une imitation méthodique des modèles et des formes du monde civilisé, ce qui veut dire, somme toute, la pratique astucieuse de la contrefaçon, peut aboutir à des produits similaires aux modèles et peut donner des résultats souvent heureux. [...] Fabriques, mines, chemins de fer, ponts, bateaux, dirigeables, armes,

⁴⁷¹ *Idem*, p. 90.

* Du français « par plaisir » ; la déformation de l'expression française est ridicule en roumain.

fortifications – tout est possible : les modèles sont légion et la copie sera récompensée par des applaudissements mérités : l'Europe est un vaste théâtre et elle dispose d'une claque encore plus vaste, ce qui ne doit pas surprendre : comment ne pas acclamer celui qui en échange de cent épingles à piquer vous donne cent sacs de blé ? Comment ne pas considérer digne de la plus grande admiration celui qui assouvit avec un sac de pain votre faim et accepte de se faire payer avec cent épingles à piquer qui ne lui servent à rien⁴⁷² ? »

Comme pour Eminescu, dont on sent l'influence dans les articles publiés par Caragiale dans *Timpul* [*Le Temps*], le principal vice de cette modernisation libérale est d'ignorer un certain spécifique national qui fonctionne d'après des lois mystérieuses, ataviques, que cet implant artificiel bouleverse. Obnubilée par le « moft » et le comique absurde d'un auteur qui séduit par son ironie destructurante, la critique littéraire roumaine a peut-être trop privilégié l'idée d'un Caragiale nihiliste, ce qui lui a fait perdre de vue le revers du masque. Celui qui conteste avec autant de vigueur la modernité ne peut le faire ex nihilo, sans actualiser éventuellement un fond réconfortant, régénérateur. Paradoxalement, et de manière surprenante pour un écrivain qui finalement choisit l'exil, ce fond bénéfique est celui de la tradition, d'un passé national organique. De ce point de vue, certains articles de Caragiale pourraient passer pour avoir été écrits par Mihai Eminescu ou Titu Maiorescu, du moins partiellement, tel « Nationali-liberali » [« Les National-libéraux »]⁴⁷³ : « Ils [les national-libéraux] ont remplacé la langue roumaine par un sabir dont jusqu'à aujourd'hui notre littérature n'a pas réussi à se dégager. C'est toujours à eux et à leurs assiduités ineptes que l'on doit d'avoir mis sur les épaules du pays toute une série d'institutions qui n'ont rien à voir avec les besoins, les habitudes, les coutumes et en dernière instance avec la nature du peuple roumain. Bref, les libéraux ont précipité le pays dans un développement qui contrevient de la manière la plus absolue à l'esprit de ce peuple et ils nous ont entraînés dans ce mouvement ahurissant dont nous souffrons aujourd'hui⁴⁷⁴. » Voilà la même idée dans la version d'Eminescu : « A partir de cette année-là [1848], les Roumains ont

⁴⁷² *Idem*, p. 191.

⁴⁷³ Ion Luca Caragiale, *Național-liberali* [*Les National-libéraux*], in *Timpul* [*Le Temps*], III^e année, 29 mars 1878, non signé ; inclus in *Opere*, éd.cit., v. III, p. 172-175.

⁴⁷⁴ *Idem*, p. 174.

perdu le sens de l'Histoire. Des mots nouveaux qui ne veulent rien dire, des hommes nouveaux, sans passé et sans valeur, un sabir sans rapport avec la véritable langue de nos ancêtres, des institutions inadaptées aux besoins modestes du paysan du Danube ont anéanti les merveilleux et fructueux débuts d'une littérature véritablement nationale et d'un nationalisme véritable, consistant et qui n'était pas un simple ramassis de phrases creuses⁴⁷⁵. »

Pour Caragiale cette modernisation est « une rupture » avec le passé, l'interruption brusque d'une évolution qui constituait le fondement matériel et spirituel de la roumanité. Certains articles dépeignent dans des couleurs idylliques un passé où « les libéraux » et « les conservateurs » n'existaient pas encore, ce qui est d'autant plus surprenant chez Caragiale qu'on le suppose préoccupé uniquement par les aspects excessifs de la société de son temps. Cette nostalgie d'un passé patriarcal, d'avant 1848, impossible à réactualiser, se fait sentir souvent dans les articles de Caragiale ; c'est le cas de « Decadență » [« Décadence »] ou du programme de la revue *Vatra* [*Le Foyer*], intitulé « Vorba de acasă⁴⁷⁶ » [« Paroles de chez nous »] qu'il signe avec Ion Slavici et George Coșbuc : « Le fil de notre vie nationale a été d'une certaine manière rompu et nous avons la sensation de n'être plus de la lignée de nos parents, de ne plus continuer leur œuvre⁴⁷⁷. »

III.2.3. La presse et le *moft*. La presse, apocalypse du monde moderne. L'ariston et l'orgue de Barbarie

Il a été déjà question ici de l'importance de la presse pour un Caragiale dont les personnages, notamment ceux de ses pièces *Une nuit orageuse* et *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction* évoquées plus haut, sont le produit des journaux qu'ils lisent et qui forgent leur esprit. Les commentateurs roumains ont souvent analysé les rapports particuliers de Caragiale avec la presse. Dans son étude *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* [*Caragiale ou l'âge moderne de la*

⁴⁷⁵ Mihai Eminescu, *Opere*, éd. cit., v. IX, *Publicistică* [Articles de presse], p. 127.

⁴⁷⁶ Dans *Vatra*, I^{ère} année, n° 1, [janvier] 1894, p. 1-2 ; inclus in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 471-474.

⁴⁷⁷ *Idem*, p. 472.

littérature]⁴⁷⁸ Alexandru Călinescu s'emploie à démontrer que la modernité de la prose de Caragiale se doit en partie à sa façon d'exploiter en les parodiant les différents styles journalistiques, de celui des brèves et des reportages à celui des petites annonces et de l'éditorial de la une. Dans « Temă și variațiuni » [« Thème et variations »] une même information est présentée différemment selon la couleur politique des publications qui l'accueillent et qui en modifient le contenu au point qu'Alexandru Călinescu peut conclure en affirmant qu'il s'agit d'une « parodie de la presse de cette époque dont le fonctionnement est régi par les confrontations politiques⁴⁷⁹. » Récemment encore, dans son essai *Lumea ca ziar. A patra putere : Caragiale* [*Le monde en tant que journal. Le quatrième pouvoir : Caragiale*]⁴⁸⁰, Ioana Pârvulescu affirme que le discours de Caragiale est nourri par la parodie de la presse de son temps et que c'est aussi dans cette presse qu'il trouve parfois le sujet de ses écrits.

C'est pourquoi, il nous semble utile d'analyser maintenant le regard que porte Caragiale sur la presse et sur son rôle dans le monde moderne, et de le faire en évoquant quelques textes de prose et quelques articles moins remarquables par les commentateurs.

« Oh, *Moft* ! c'est sous ton signe qu'évolue le monde moderne dont tu es l'emblème [...], un monde dont tout ce qui existe n'a pour nous, Roumains, qu'un seul nom, court et précis, *MOFT* », écrit Caragiale dans son éditorial « Le Moft roumain » où il explique l'(anti)programme de son journal intitulé d'ailleurs *Le Moft roumain*. Une parodie démultipliée de la presse, mais du *moft* aussi.

Caragiale fait du *moft* le symbole fort de toute la société roumaine dont il dénonce les vices structurels – restés sans solution jusqu'à aujourd'hui. De l'avis de Caragiale, le *moft* est le produit de la société instable constituée par mimétisme après 1848 : « Les temps modernes t'appartiennent, cher Moft, ta place est ici, [...] sur cette terre arrosée du sang des martyres de 11 juin 1848, 11 février 1866, 8 août

⁴⁷⁸ Alexandru Călinescu, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* [*Caragiale ou l'âge moderne de la littérature*], éd. Albatros, 1976.

⁴⁷⁹ *Idem*, p. 73.

⁴⁸⁰ Éditions Humanitas, Bucarest, 2011.

1870 et 14 mars 1888⁴⁸¹. » Le *moft* apparaît emblématique de toute la modernité roumaine qu'il qualifie pleinement dans toute sa diversité, de la Constitution à la presse en passant par le citoyen qui est un « moftangiu » – « moftangioaică » s'il s'agit d'une femme. Lorsque dans un autre article intitulé « Moftul (Studiu de mitologie populară) » [« Le Moft (étude de mythologie populaire) »] Caragiale veut préciser le sens de ce mot qui désigne une réalité presque ineffable, rien ne lui semble plus approprié que d'invoquer, une fois de plus, la presse : « Lorsque *Le Moft* est enfin en âge de se marier, sa nourrice, *La Presse*, l'unit à *L'Opinion*, une jeune fille plus ou moins publique et très courtisée. Ils auront beaucoup d'enfants, plus nombreux que le sable de la mer : quelques dix mille tous les jours, les uns plus nuls que les autres mais qui ressemblent tous comme deux gouttes d'eau à leur père⁴⁸². »

La Presse-le Moft-L'Opinion, voilà le trinôme mis en place par Caragiale pour définir le monde moderne. Ensemble ils produisent un nombre prodigieux d'individus dont M. Leonida qui par sa nullité se fait le représentant de toute une couche sociale idiotisée par les articles des journaux qu'il lit quotidiennement.

Le moft peut quand même, parfois, engendrer des visions cauchemardesques. Un texte de 1893, « Pâinea noastră cea de toate zilele » [« Notre pain quotidien »] donne une image apocalyptique de l'hégémonie de la presse dans le monde moderne. Prenant prétexte d'un mauvais rêve, Caragiale emploie l'antithèse pour amplifier l'effet hallucinatoire d'une prolifération journalistique à la fois sacrée et terrifiante, où l'on retrouve, certes, le *moft* sous un aspect cette fois-ci monstrueux. Puisque le journal est « notre pain quotidien⁴⁸³ », Caragiale l'évoque

⁴⁸¹ Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 823. Il s'agit de quelques dates plus ou moins significatives de l'histoire de la Roumanie moderne : 11 juin 1848 c'est la date de la Proclamation d'Islaz qui marque le début de la révolution roumaine de 1848 et implicitement de la Roumanie moderne – même si presque tout les Junimistes considèrent que cette date est un pur fantasme ; le 11 février 1866 c'est la date de l'abdication du prince Alexandru Ioan Cuza, dont l'élection à la tête des deux principautés roumaines, la Moldavie et la Valachie, aboutit à leur union ; le 8 août est la date où fut proclamée la République de Ploiești qui ne dura qu'un jour, un des épisodes les plus ridicules de l'appétence révolutionnaire des partisans roumains de la modernité ; enfin, le 18 mars 1888 avaient eu lieu des manifestations de l'opposition conservatrice, vite étouffées par le gouvernement libéral – avec, à sa tête, Ion C. Brătianu, un des principaux artisans de la modernisation politique et sociale de la Roumanie.

⁴⁸² *Idem*, p. 833.

⁴⁸³ Caragiale avait déjà utilisé l'analogie entre le journal et les symboles religieux dans un article intitulé « Succesul *Moftului român* » [« Le succès du *Moft roumain* »] publié dans *Moftul român*, I^{ère}

déjà dans le titre de son article pour railler cette nouvelle « religion » qui doit avoir, elle aussi, son apocalypse, imaginée ici sous la forme d'une prolifération monstrueuse des journaux. Dans son rêve, l'auteur qui se promène sur un des grands boulevards de la capitale, assiste à une série d'événements miraculeux et terrifiants : « un vent acéré fouette nos visages », le ciel « s'enflamme », « l'air semble vitrifié », l'atmosphère « brûle et l'incendie s'étend » et pourtant « des flocons de neige tombent du ciel⁴⁸⁴ ». Le sacré et le démoniaque apocalyptique s'affrontent par antinomies météorologiques interposées. La ville moderne⁴⁸⁵ attend la révélation : « les lampes électriques » s'allument au-dessus de cette « foule grouillante et bigarrée des grandes capitales » ; puis devant autant de signes météorologiques miraculeux, les gens réagissent portés par l'élan de leur nouvelle foi : « Ayant oublié les préoccupations qui les avaient amenés à ce carrefour, soudain ils tombent à genoux et comme s'ils obéissaient à un signe qu'ils connaissent bien, tous de lever leurs mains. [...] Vieux à voix tremblante, jeunes aux voix puissantes, enfants aux intonations angéliques, ils chantent tous, en chœur, un hymne sublime, un psaume d'élévation céleste : „Et donne-nous notre pain quotidien !”⁴⁸⁶ »

La foule répète son geste, mais cette fois dans un but différent : « Une nouvelle fois, comme s'ils obéissaient une fois de plus à une consigne précise venue d'en haut, ils se jettent tous sur le premier kiosque à journaux. Chacun arrache le petit bout de cet autre pain quotidien, le serre dans la main comme un objet précieux et la cache en son sein⁴⁸⁷. » Lire le journal, voilà le rite sacré de la modernité.

année, n° 4, 7 février 1893, p. 7, repris in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 868 : « Dans un pays jeune comme le nôtre, entré depuis peu dans le système constitutionnel et dans le concert des grandes puissances, le journal est le pain quotidien de l'opinion publique. Ce qui veut dire que le journaliste est le boulanger de l'intelligence ».

⁴⁸⁴ *Idem*, p. 773.

⁴⁸⁵ Dans un de ses textes en prose intitulé *Zgomot [Bruit]* reproduit in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 1154-1156, Caragiale prétend que Bucarest, la capitale de la Roumanie, incite au suicide et provoque la folie : « Bucarest ! [...] existe-t-il un endroit au monde où je puisse trouver plus de bruit que dans ton sein ? Cochers - tramways - tramcars - sirènes sifflantes - cloches - clochettes - marchands de quatre saisons - *L'Univers* - *L'Epoque* - *La Vérité* - Le Mofit roumain de demain ! - charriots de sable à toute allure - camions sur rails de fer au pas - orgues de Barbarie - le carillon de *L'Indépendance* - deux musiques sur le boulevard et une troisième au troquet de Cosman - les moineaux du palais... Et on s'étonne ensuite que les suicides et les cas de folie furieuse se multiplient ! »

⁴⁸⁶ Ion Luca Caragiale, « Pâinea noastră cea de toate zilele » [« Notre pain quotidien »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 774.

⁴⁸⁷ *Ibidem*.

Une autre apocalypse, une autre chute dans l'abîme vient compléter cette terrifiante scène d'hystérie collective suscitée par une sacralité usurpée : « Dans un silence absurde, au milieu d'une obscurité aveugle, entraîné par une errance sans fin », le narrateur se sent glisser dans le vide tandis que dans son crâne le cerveau tourne « au point que la partie gauche se trouve du côté de l'oreille droite, et vice-versa⁴⁸⁸. » Et Caragiale d'ajouter : « Dans les fibres de mon cerveau retentit alors le son des trompettes du jugement dernier. Tant mieux ! Je préfère l'enfer au vide⁴⁸⁹ ! »

Cette dernière phrase aurait peut-être surpris Fondane qui l'aurait néanmoins trouvée à son goût : pour situer avec précision Baudelaire dans la modernité, dans son essai *Baudelaire et l'expérience du gouffre*⁴⁹⁰, n'avait-il pas utilisé l'antinomie enfer/néant ? En rejetant le sacré, les « complimenteurs de l'humanité » choisissent le néant, auquel le poète préfère l'enfer, seul refuge de la divinité dans les temps modernes. Caragiale n'étant pas, lui non plus, loin de là, un « complimenteur de l'humanité » son texte aurait pu avoir comme auteur Baudelaire.

Le texte avance en spirale. Au moment du réveil nous apprenons les causes du cauchemar : « mon esprit s'était assoupi à jeun [...], je n'avais pas lu mes journaux [...]. Qu'advienne donc mon pain bénit quotidien ! et avec un appétit d'ogre je les ai tous ingurgités⁴⁹¹. »

Caragiale est tout aussi ironique à l'égard de sa propre production journalistique, qu'il considère dégradante par rapport à son œuvre « littéraire », même s'il la juge supérieure au niveau général de la presse. L'ambiguïté de cette position apparaît dans un article intitulé « Coloana V-a... » [« La Cinquième colonne... »], le premier d'une série qui devait occuper justement la cinquième colonne de la première ou de la deuxième page d'une des publications de l'époque : *Drapelul* [*Le Drapeau*]. « La Cinquième colonne sera éclectique : littéraire,

⁴⁸⁸ *Idem*, p. 775.

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Editions Seghers, 1947 ; préface de Jean Cassou, [texte établi par Geneviève Fondane], éd. Seghers, 1972.

⁴⁹¹ *Idem*, p. 776.

scientifique, artistique, économique, industrielle, commerciale et statistique⁴⁹² », avertit Caragiale. Mais cette rubrique, ajoute-t-il, serait inutile si elle s'avisait d'accueillir « le ragoût littéraire⁴⁹³ » ou « la prose embrouillée⁴⁹⁴ » de l'auteur lui-même. Au moment où la presse est submergée par l'actualité et les derniers potins, la cinquième colonne sera un *moft* élitiste, un anachronisme qui annonce une mort : « oui, *l'article* est mort parce qu'il devait mourir ; plus exactement parce qu'il ne pouvait plus vivre. [...] Le mastodonte n'en fait plus à sa tête dans l'espace public ; il se tient tranquille dans la salle d'un musée – au milieu de tant d'espèces vivantes d'aujourd'hui, le fossile littéraire trouve refuge dans la cinquième colonne⁴⁹⁵. » D'ailleurs la mort est aussi le sort de la littérature dans le monde moderne – une mort due à la défection des lecteurs, en majorité féminins, précise Caragiale pour mettre en évidence une fois de plus, par antiphrase, la futilité de la fiction. Néanmoins « vu la rapidité avec laquelle avance le progrès moderne, dans peu de temps les femmes auront conquis elles aussi des droits politiques [...] et n'auront plus le temps d'aimer les choses inutiles⁴⁹⁶. »

Il n'en reste pas moins que « le mastodonte », le « fossile littéraire » s'efforce de tenir le pas avec son temps dont l'instrument qui le représente est l'ariston, « très à la mode aujourd'hui [...] dans notre siècle éminemment économique. Quel progrès ! Il faut huit années pour apprendre à jouer à la guitare, dix pour le piano. A supposer que l'on ait quelques dispositions musicales, on peut apprendre à faire fonctionner l'ariston en quelques semaines, en quinze jours même, si on fait preuve d'un peu d'assiduité. Je l'ai fait cet été, et il ne m'a fallu qu'une huitaine de jours – sans efforts excessifs : quelques heures par jour : quand j'avais mal à une main, je tournais la manivelle avec l'autre. Au bout d'une semaine j'avais atteint la perfection. [...] Alors prenez bien garde, monsieur le lecteur, à toute les

⁴⁹² Ion Luca Caragiale, « Coloana V-a... » [« La Cinquième colonne... »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 777.

⁴⁹³ *Ibidem*.

⁴⁹⁴ *Idem*, p. 780.

⁴⁹⁵ *Idem*, p. 778.

⁴⁹⁶ Ion Luca Caragiale, « Literatura și politica. Corespondență », [« Littérature et politique. Correspondances »], lettres ouvertes adressées au poète Alexandru Vlahuță, publiées dans *Universul [L'Univers]* de 1909 à 1910 (n° 73, 92, 102, 343, 344, de 16 mars, 7 avril, 17 avril, 2 juin, 14 décembre 1909, respectivement 5 janvier 1910), in *Opere*, éd. cit., vol. III, p. 936.

fêtes : l'ariston ! dans tous les journaux – la cinquième colonne⁴⁹⁷. » Caragiale ajoute avec son habituelle mauvaise foi ironique : « Vous me direz, je le sais, que la musique est un luxe inutile. Mais il faut se soumettre à la mode et aux exigences de notre époque⁴⁹⁸. »

Pourtant même le très à la mode ariston peut s'avérer incapable de sauver les « futilités littéraires⁴⁹⁹ ». Il sera remplacé par l'orgue de Barbarie, « instrument éminemment démocratique qui, comme tout ce qui est démocratique, me donne de la joie quand je suis triste, et me rend triste quand je suis gai⁵⁰⁰. » Avec l'orgue de Barbarie, l'on peut participer « au progrès bon marché de notre chère Roumanie » en promettant de s'occuper des vitres de nos fenêtres, par exemple, parce qu'aujourd'hui « les vitriers sont dans l'air du temps⁵⁰¹. »

III.2.4. L'immanence de la littérature. Eminescu et la politique. Caragiale, critique de Macedonski

Dans son article « Liberalii și literatura » [« Les libéraux et la littérature »] Caragiale oppose nettement la littérature à la doctrine et à la politique. Une incompatibilité fondamentale les sépare. Pour un « libéral collectiviste » la littérature représente « au mieux quelque chose d'inutile – mais le plus souvent un vrai danger social⁵⁰². » Caragiale ajoute : « L'homme de lettres et le libéral ne peuvent se rencontrer que dans le train, par exemple. Sinon jamais. Ne fût-ce que parce que le libéral est quelqu'un de très sérieux. Les sentiments politiques de nos hommes de lettres, quand ils en avaient parce que certains n'en avaient pas du tout, n'ont pas toujours été positifs, mais ils ont été unanimement négatifs à l'égard du

⁴⁹⁷ Ion Luca Caragiale, « Coloana V-a... », in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 778.

⁴⁹⁸ *Idem*, p. 779.

⁴⁹⁹ *Idem*, p. 780.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Ion Luca Caragiale, « O săptămână », [Une semaine] publié dans *Drapelul* [Le Drapeau], 1^{ère} année, n° 170, 4 décembre 1897, p. 1, inclus in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 781. Dans la note 209, p. 80 du chapitre *Les paradoxes de Garabet Ibrăileanu*, nous faisons un rapprochement entre l'humour noir des derniers textes de Caragiale et le style d'un poème en prose de Baudelaire intitulé *Le mauvais vitrier*.

⁵⁰² Ion Luca Caragiale, « Liberalii și literatura » [« Les libéraux et la littérature »] in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 629.

parti libéral qui les révoltait tous. Pourquoi ? C'est un cercle vicieux : les libéraux n'ayant jamais pu sentir les hommes de lettres, ceux-ci leur ont rendu la pareille⁵⁰³. » Et Caragiale de citer Mihai Eminescu, Titu Maiorescu et Bogdan Petriceicu Hasdeu.

La conviction de Caragiale que les libéraux perçoivent la littérature comme une force hostile qu'ils voudraient étouffer n'est pas sans rapport avec le sort de ses comédies auxquels on reprochait leur manque de patriotisme et dont on supposait qu'elles seront vite oubliées. En fait, dans l'article cité Caragiale évoque le réalisme accusateur de ses pièces qui met en évidence les difformités de cette période de transition et la distance entre les beaux discours et les faits concrets : « Piquer les balivernes qui nous sont servies avec des impudeurs apocalyptiques pour les faire crever et se moquer de ce qui est ridicule ? Cela veut dire, monsieur l'écrivain, s'en prendre au pouvoir libéral et vouloir faire tomber le gouvernement ! De ce fait, la littérature n'est pas seulement inutile dans la société, comme on le supposait sans vraiment savoir de quoi on parle, mais carrément un danger national ! Non ! Il faut casser la plume et la jeter comme une dague empoisonnée. A bas la littérature⁵⁰⁴ ! »

Pour Caragiale la littérature n'est pas uniquement la forme sublimée d'une attitude réactionnaire. Elle est surtout une immanence. A l'opposé de la politique, la vraie littérature se réduit, pour l'écrivain, à la question ineffable du talent. Pour ce qui est de l'absolu esthétique, Caragiale a l'air d'être plus maiorescien que Titu Maiorescu lui-même. L'ineffable de la littérature, estime-t-il, exclut tout déterminisme, toute soumission aux règles d'un système, toute analyse de ce type. Son refus de fournir la moindre information biographique est significatif pour sa façon de concevoir l'œuvre littéraire qui est, pour lui, une force transcendante, sans rapport avec les incidents conjoncturels de l'existence ordinaire.

L'idée des libéraux selon laquelle il faudrait imiter les formes littéraires ou artistiques en reproduisant les modèles occidentaux (en occurrence français), seule garantie d'un véritable progrès, lui répugne et la combat avec violence. La littérature et l'art en général ne supportent pas le transplant, ne fonctionnent pas selon les principes du progrès et ne se prêtent pas à des adaptations forcées. Caragiale est un antilovinescien avant la lettre, un adversaire par anticipation de la théorie du

⁵⁰³ *Idem*, p.630.

⁵⁰⁴ *Idem*, p. 631.

synchronisme esthétique. A l'instar des autres Junimistes Caragiale critique les formes sans fond et rejette toute immixtion de l'Etat dans les questions culturelles : « L'Etat se rend bien compte qu'il ne suffit pas du progrès matériel pour bâtir la société qu'il est en train d'improviser. Il sent bien qu'il lui faut, pour un minimum de décor, au moins les signes extérieurs d'une préoccupation intellectuelle, fût-elle apparente. Et c'est le commencement d'une politique qui aboutit à des décrets absurdes : des institutions et des écoles d'art, des bourses et des gratifications pour les hommes de lettres et les artistes, les prix de l'Académie et tout le reste. L'Etat n'encourage pas uniquement l'amélioration des races de chevaux mais aussi le rendement des artistes et des hommes de lettres. L'Etat ne se contente pas de promouvoir des fermes-modèle et des pépinières de vie à l'américaine, il s'occupe aussi des théâtres et des conservatoires. Avec l'espoir de prouver que la terre féconde de la Roumanie est tout aussi fertile en talents artistiques qu'en carottes, qu'elle produit pêle-mêle des génies littéraires, du chou, de l'esprit critique et des navets. Avec l'espoir aussi de faire croire que l'on peut acclimater chez nous les aptitudes artistiques comme on le fait avec le mode de vie américain⁵⁰⁵. » Pire, cette implication de l'Etat dans « la création » artistique implique aussi sa politisation : « il leur faut prendre en main la chose artistique pour en faire une arme de leur lutte politique⁵⁰⁶. » Dans ses « lettres ouvertes⁵⁰⁷ » de 1909 à Alexandru Vlahuță, Caragiale rejette avec une virulence encore accrue l'intervention de la politique dans la littérature. D'ailleurs après la mort, en 1889, d'Eminescu, une fois en exil à Berlin, Caragiale semble renoncer à l'ironie caustique pour prendre le ton de la vitupération. Dans ses « lettres ouvertes » à Vlahuță, Caragiale semble se situer sous le signe d'Eminescu. L'écrivain doit-il faire de la politique ? La réponse, par antiphrase, serait oui : « la littérature et l'art ne peuvent pas prétendre d'être, chez nous, de simples décors indispensables au luxe de notre vie moderne⁵⁰⁸. » Caragiale s'adresse avec violence à Eminescu avec lequel il dialogue par-delà la mort : « Viens vite et mêle-toi au plus vif du combat car après avoir vécu dans la misère tu

⁵⁰⁵ Ion Luca Caragiale, « Politică și cultură » [« Politique et culture »], in *Opere*, éd.cit., v. III, p. 94.

⁵⁰⁶ *Idem*, p. 95.

⁵⁰⁷ Cf. *supra*, note 496, p. 175.

⁵⁰⁸ Ion Luca Caragiale, « Literatura și politica. Corespondență » [« La littérature et la politique. Correspondance »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 939.

mourras encore plus misérable, pauvre malheureux ! ils vont t'enterrer en demandant l'aumône en ton nom, comme pour les mendiants paralytiques des périphéries⁵⁰⁹. » On sent derrière l'antiphrase l'ombre d'Eminescu, lui-même éminent vitupérateur de la modernité roumaine, dont Caragiale se fait l'écho. Eminescu pourrait aussi être l'auteur du dernier texte idéologique de Caragiale 1907. *Din primăvară până-n toamnă. Câteva note [1907. Du printemps à l'automne. Quelques notes]*. L'antinomie de ces deux personnalités si différentes dans leur façon de rejeter avec dégoût la modernité roumaine semble s'effacer maintenant et Caragiale se montre finalement le continuateur fidèle d'Eminescu.

D'autres fois Caragiale évoque avec sarcasme la littérature dont il fait un commentaire d'après les principes essentiels de « la vie moderne ». L'écrivain déteste « les sacrosaints principes égalitaires » appliqués dans l'art où il lui semble percevoir une certaine tendance, très dans l'esprit du temps, de corriger démocratiquement les inégalités : « Dans l'art, dans cette arène où, grâce aux principes égalitaires sacrés de la démocratie, tout canasson a le droit de courir à côté des chevaux de race, il est aujourd'hui difficile de se distinguer devant le grand jury populaire⁵¹⁰. » Et ailleurs : « J'ai moi-même compté, en les inscrivant dans une liste alphabétique, plus de cent cinquante poètes lyriques. Plus réjouissant encore que leur nombre prodigieux c'est l'égalité de leur talent – aucun n'est inférieur aux autres. Cela pourrait paraître invraisemblable à quelqu'un qui ne sait pas ce qui se passe chez nous, mais c'est pourtant vrai. [...] Cette intensité égale du talent donnera sans doute du fil à retordre aux critiques des générations futures. Comment hiérarchiser des quantités égales d'une même matière, toutes du même poids sur la balance : c'est comme si on voulait choisir un pain de sucre plus sucré du rayon d'une épicerie où ils sont tous identiques par le poids et l'origine⁵¹¹. »

Le caractère transcendant de la littérature exclut aussi tout déterminisme. Caragiale est un adversaire sarcastique de la critique sociologique qui considère l'œuvre comme un produit de son époque et d'un milieu donné.

⁵⁰⁹ *Idem*, p. 941.

⁵¹⁰ Ion Luca Caragiale, « *Ruy Blas* – Un début – Răsăritul unei stele » [« *Ruy Blas* – Un début – Une étoile est née »], in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 753.

⁵¹¹ Ion Luca Caragiale, « Câteva păreri anonime » [« Quelques avis anonymes »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 743.

Cette conception qui va à l'encontre de celle de Taine s'exprime sans ambiguïté dans l'article « *Criticele* lui Gherea. Volumul III. Editura Socec și Comp. » [« *Les Critiques* de Gherea. III^e volume. Editions Socec et Comp. »] où le beau esthétique est pensé dans les termes absolus de l'esthétique de Schopenhauer : « Gherea sait bien qu'en ce qui me concerne, lorsqu'il est question de littérature et d'art, je n'admets aucun système, aucune tendance et aucune morale, puisqu'il ne s'agit, dans tous les cas de figure, que de talent. Il sait bien qu'en ce qui me concerne, lorsqu'il est question de beau, il n'y a plus de place pour le bien ou le mal, pour le juste ou l'injuste, pour l'honnêteté ou la malhonnêteté. Le beau est le seul attribut sur mesure d'un monde tout aussi infini que lui, un monde qui se suffit à lui-même : de quelque manière que l'on s'y prend, lorsqu'on parle du monde, il ne peut être question que du monde pris dans sa globalité et, de même, lorsqu'on parle du beau ce n'est que du beau qu'on peut parler et de rien d'autre⁵¹². »

Tout comme il rejette la prétention des libéraux de bâtir de manière artificielle une culture par l'implantation dans la nôtre de formes qui ne correspondent à rien et restent vides, Caragiale se moque de Gherea qui croit que le progrès des sociétés entraîne nécessairement celui des littératures. Le méliorisme idéologique de Gherea, dont les sympathies de gauche étaient bien connues, mène à des conclusions fausses : il est faux de croire qu'une littérature de valeur ne naît que dans une société prospère. Il est évident que Caragiale conteste certaines réponses de Gherea aux questions de cette interview : « Il est très probable, et même certain, affirme Constantin Dobrogeanu-Gherea, que les grandes réformes sociales et économiques qui se préparent en Europe et dont les Roumains sont en droit de tirer profit eux aussi, rendront possible l'apparition et l'épanouissement de nombreux talents issus des rangs de ce peuple tellement vivant et dont l'esprit est tellement riche⁵¹³. »

Il en va de même de la littérature. La valeur d'une œuvre littéraire n'a aucun rapport avec l'actualité ou le progrès. Caragiale s'inscrit en faux contre ceux qui croient que ce qui est récent, par le simple fait de cette fraîcheur, dévalorise les œuvres du passé : « Dans l'art, les choses se passent différemment que dans les

⁵¹² *Idem*, p. 733.

⁵¹³ Ion Luca Caragiale, « De la d. C.D. Gherea », *Opere*, éd. cit., v. III, p. 740.

domaines scientifiques. Un nouveau système ne supprime pas l'ancien ; la seule chose qui compte c'est l'intensité du talent, l'intention et l'expression⁵¹⁴. » Voilà pourquoi, à son avis, une prétendue évolution du goût ne fait pas passer de mode les œuvres de quelques grands écrivains de la génération de 1848, tels Vasile Alecsandri ou Grigore Alexandrescu. Le principe de leur évaluation est esthétique et, de ce fait, insensible au phénomène de mode : « Nous ne pouvons pas accuser d'imperfection les œuvres d'Alexandrescu, d'Alecsandri et de Bălcescu qui appartiennent tous à la génération qui précède la nôtre pour la simple et bonne raison que, victimes de la fièvre de notre progrès, elles ne sont plus à la mode. Nous trouvons infiniment plus d'imperfections dans de très nombreuses productions artistiques actuelles. Pour ceux qui ont une bonne compréhension de l'art littéraire, Alecsandri et Alexandrescu sont de merveilleux poètes qui le resteront pour toujours. Le temps qui passe ne peut en aucune manière endommager leurs œuvres⁵¹⁵. »

Parfois Caragiale évoque aussi, indirectement, le rapport ambigu de l'offre et de la demande dans le champ littéraire. Il signale une série de préjugés liés à l'idée de progrès qui font croire que certaines œuvres ne sont plus à la mode. Il leur ajoute la versatilité du public qui semble sensible à la nouveauté, surtout lorsqu'elle est tarabiscotée. Vorace, le consommateur de ce genre de « nouveautés », est toujours à la recherche de l'inédit dans la substance ou dans la manière d'une œuvre. Il est surprenant de constater que Caragiale voit dans cette attitude le symptôme d'une société encore instable – c'est-à-dire sans traditions. Il aurait pu constater les mêmes tendances ailleurs, dans n'importe quelle société indifféremment de son niveau culturel. Pour donner une idée de la façon dont il conçoit le rapport avec le public, dans un de ses articles intitulé « Exigențe grele » [« Exigences lourdes »] Caragiale recourt à une analogie significative : « Dans une foire dont les règles sont établies depuis longtemps, le petit marchand de détail sait bien quelle sont les marchandises sollicitées, il connaît les besoins de ses clients qui le connaissent et lui sont fidèles. Le négociant devance même leurs besoins parce qu'en les connaissant il

⁵¹⁴ Ion Luca Caragiale, « Cercetarea noastră literară. Câteva păreri anonime » [« Notre recherche littéraire. Quelques opinions anonymes »], publié dans *Epoca*, III^e année, n° 513, 19 juillet 1897, p. 1-2, signé *Ion*, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 747.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

est au courant de leur goûts. En échange, lorsqu'il s'agit d'une foire improvisée, où tout est provisoire, seul Dieu pourrait connaître ce que veulent ceux qui s'y rendent. Le marchand offre aux primitifs habitués à vivre nus une petite laine, au chasseur de la préhistoire un fusil à répétition et à un gardien de porcs des bijoux : la marchandise a beau être de qualité, les clients lui trouveront des défauts parce qu'ils n'en ont pas besoin. Le primitif, habitué à supporter tous les rigueurs du climat, n'a pas besoin de se vêtir pour se réchauffer le dos et le ventre, et ce qu'il désire ce sont les babioles étincelantes qu'il se met dans les cheveux jamais peignés ; l'homme de la préhistoire n'a que faire d'un fusil, et ce qu'il cherche c'est un tomahawk ; l'éleveur de porcs, enfin, a besoin de maïs pour ses bêtes. Mais gare à ne pas tenir compte de la vertigineuse marche du progrès ! Dieu vous en garde de leur proposer aujourd'hui ce dont ils avaient besoin hier ! Maintenant le sauvage veut des chemises en soie, le chasseur un fusil dernier modèle et celui qui s'occupe des porcs des pierres précieuses⁵¹⁶. »

Caragiale rejette aussi le principe de l'innovation à tout prix, qui se croit suffisante en elle-même et capable de remplacer le talent. Les diatribes directes ou indirectes contre Alexandru Macedonski⁵¹⁷, de *Ghimpele* [*L'Épine*] (1874) ou de *Gazeta poporului* [*La Gazette du peuple*] (1895) le prouvent amplement. Caragiale semble refuser moins la modernité en soi qu'une modernité calquée plus ou moins d'après une formule étrangère – dans le cas de Macedonski celle du symbolisme européen. Il rejette les pastiches ridicules que l'on retrouve parfois dans l'œuvre du poète roumain si attiré par les expériences littéraires novatrices. Pour Caragiale, Macedonski est « un athlète du style et un révolutionnaire dans la République des lettres » qui porte « l'étendard d'une liberté littéraire sans limites⁵¹⁸ ». Les créations de Macedonski lui paraissent « des malheureuses futilités d'un jeune génie aux ailes estropiées, des produits sans sel d'une mauvaise cuisine, dont le discours est

⁵¹⁶ Ion Luca Caragiale, « Exigențe grele » [« Exigences lourdes »], publié dans *Epoca literară*, I, n° 3, 29 avril 1896, p. 2, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 98.

⁵¹⁷ Pour avoir une idée de la personnalité d'Alexandru Macedonski, une des figures de proue du symbolisme roumain, cf. *infra* le sous-chapitre « Baudelaire et les théoriciens du symbolisme roumain », notamment p. 364-368.

⁵¹⁸ Ion Luca Caragiale, « Cronică literară [Desigur, știți ce va să zică...] », [« Chronique littéraire /Vous savez certainement ce que veut dire... »], in *Ghimpele*, XV^e année, n° 22, 2 juin 1874, p. 1 et 2, signé *Car.*, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 148.

mesquin et la prosodie bancale⁵¹⁹. » Dans une autre note⁵²⁰ que l'on peut lire aussi comme une chronique littéraire délibérément absurde, Caragiale s'en prend indirectement au volume de Macedonski *Excelsior* dont il caricature les principes esthétiques en faisant semblant de décrypter les sens possibles de ce « comparatif qui est superlatif lorsqu'il irrite ma positive personne ». Abusé par le titre du volume, et sans s'apercevoir que le recueil de Macedonski n'a rien à voir avec l'idée de « toujours plus haut », Caragiale fait une critique du méliorisme en imaginant les scènes que le progrès forcé est à même de provoquer : « Cinq actes – un tantinet longs, reconnaissons-le – nous présentent l'image allégorique du triomphe, pas à pas, siècle après siècle, du génie de la Lumière : l'abolition de l'esclavage, l'utilisation de l'électricité dans le processus de fabrication des chaussettes et dans celui de la télégraphie sous-marine, le tunnel du Gothard et le canal de Suez et, enfin, la fraternité des pouvoirs garants sous la baguette miraculeuse de la déesse *Pax-Concordia ... Excelsior*⁵²¹ ! »

La littérature, qui n'obéit pas aux lois du progrès, ne se laisse pas non plus enrégimenter dans les carcans d'un courant littéraire. Caragiale y est indifférent, ce qui n'est pas étonnant dans le cas de quelqu'un qui trouve l'idée de système aberrante : « Comme j'ai déjà eu l'honneur de le dire par le passé, lorsqu'il est question de littérature, je m'en tape éperdument des intentions, tendances, messages ou principes moraux, je m'en tape aussi de cette *fin de siècle*^{*}, de l'abracadabrant, du mirobolant, de l'étrange et de tout le reste ; tout ce qui m'importe c'est si l'auteur est ou non transporté quand il me parle⁵²². » La même idée se retrouve plus loin : « Et voilà ce que l'on nomme le champ vaste de la littérature moderne où se manifeste légitimement la démocratisation de l'art littéraire. Tout le monde le cultive, s'en nourrit et le rumine. Ce qui a donné naissance à une infinité de styles, d'écoles et d'autorités littéraires, et à autant de courants, de modes et de

⁵¹⁹ Ion Luca Caragiale, « Cronică literară [Jursem că...] », [« Chronique littéraire /Je m'étais juré... »] in *Ghimpele*, XV^e année, n° 25, 23 juin 1874, p. 2 et 3, signé *Car.*, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 156.

⁵²⁰ Ion Luca Caragiale, «Notițe literare [Primim la redacție ...] » [« Notes littéraires / La Rédaction vient de recevoir... »], *Gazeta poporului*, [*La Gazette du peuple*] I^{ère} année, n° 228, 10/12 novembre 1895, p. 2, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 496-497.

⁵²¹ *Idem*, p. 497.

* En français dans le texte.

⁵²² Ion Luca Caragiale, « Un articol regretabil » [« Un article regretable »], *Epoca*, III^e année, n° 454, 17 mai 1897, p. 2, signé *Caragiale*, in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 715.

réputations⁵²³. » C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la position de Caragiale qui défie les idées reçues de son temps par esprit de fronde, certes, mais aussi poussé par sa confiance absolue dans la force de l'ineffable esthétique. La vraie littérature n'obéit pas aux modes. L'écrivain n'a pas à se plier au goût de son époque et il ne doit pas chercher l'innovation pour le simple plaisir de la nouveauté. Caragiale nous donne une sorte de profession de foi dans son article « Câteva păreri » [« Quelques avis »], repris en 1897 dans le volume *Note și fragmente literare* [*Notes et fragments littéraires*] : « Cette foi inébranlable en lui-même empêche l'écrivain véritable de se plier à une mode quelconque. Elle détermine la particularité de son style, elle lui fait mépriser le goût de ses contemporains et, par conséquent, elle lui fait rejeter aussi les *manières* littéraires qui rendent un auteur agréable au public du moment et lui assurent un succès facile ; voilà ce qui explique le dédain de ce genre d'auteur pour toute imitation d'un modèle antérieur ou contemporain⁵²⁴. » La confiance en lui-même du créateur se justifie par la conscience de son talent. Somme toute, pour Caragiale, le talent et lui seul donne la mesure de l'ineffable esthétique : « La condition essentielle de l'œuvre d'art est le souffle du talent. Indifféremment de son appartenance ou non à une école, et quel que fût son genre, sa dimension, ses proportions, qu'elle eût ou non un message, qu'elle portât ou non une thèse, l'œuvre qui est le fruit du talent existe pour de bon et peu importe si cette existence est d'un instant, d'un siècle ou de plusieurs : l'œuvre a vécu et c'est suffisant⁵²⁵. »

En cette année 1896 lorsqu'il publie « Câteva păreri », Caragiale pouvait encore se contenter d'un discours dont les enjeux restaient strictement littéraires.

III.2.5. Le dernier texte idéologique de Caragiale. La voix d'Eminescu

1907. Din primăvară până-n toamnă. Câteva note [1907. *Du printemps à l'automne. Quelques notes*] est un article de dimensions importantes, publié par la suite en brochure. L'auteur en est Ion Luca Caragiale. Il aurait pu être Mihai Eminescu – après avoir perdu la raison, celui-ci était mort dans des conditions

⁵²³ *Ibidem*.

⁵²⁴ Ion Luca Caragiale, « Câteva păreri » [« Quelques avis »], in *Opere*, éd. cit., v. III, p. 82.

⁵²⁵ *Idem*, p. 87.

tragiques une vingtaine d'années auparavant. La vitupération reste la dernière ressource de l'attitude antimoderne, même si son efficacité pratique est loin d'être évidente. Explose maintenant tout ce que Caragiale avait jusqu'à présent dissimulé sous l'ironie caustique, l'antiphrase assassine et un pessimisme dont le venin était dissout dans la verve satirique. En 1907, exilé à Berlin, Caragiale peut contempler dans toute son étendue le désastre à retardement de la révolution de 1848.

Dans son article Caragiale fait une analyse ample et minutieuse des causes des révoltes paysannes de 1907. Ce mouvement de révolte ample et violent est, à son avis, la preuve la plus flagrante de l'échec du système importé par les quarante-huitards et consolidé par ses héritiers à partir de 1866, l'année où la Roumanie devient un royaume et se dote d'une nouvelle Constitution libérale. Un des fils de l'écrivain rappelle les conditions particulières de la rédaction de ce texte : « Cet homme qui s'était depuis toujours moqué des élans patriotiques, s'est senti soudainement en proie à une énorme souffrance qui le faisait bouillonner. Il est resté plusieurs jours presque sans bouger, la tête entre les mains. Lorsqu'on lui parlait, il vous regardait comme si on le tirait d'un rêve et répondait d'une voix fatiguée. L'abattement se transforma en révolte. Il criait que les paysans avaient raison de s'en prendre aux nouveaux riches des campagnes. Il voulait rentrer au pays, voir de ses propres yeux ce qui s'y passait. Puis le désespoir reprenait le dessus. Enervé et fébrile il a écrit en une nuit 1907. *Din primăvară până-n toamnă*⁵²⁶. »

Pour Caragiale les révoltes paysannes de 1907 ne sont pas uniquement une conséquence ou un symptôme, mais le retour de bâton d'une réalité historique concrète et d'une tradition interrompue sans discernement en 1848 pour laisser la place aux formes copiées d'après un système abstrait, sans aucune racine dans l'espace roumain. Pour Caragiale, 1907 c'est la vengeance de l'Histoire sur une politique aberrante : « Car tout le mal provient uniquement d'une fausse organisation politique, qui n'est plus capable aujourd'hui de tenir debout, de notre déplorable système oligarchique, sans restriction de nombre, sans limitation de

⁵²⁶ Luca Ion Caragiale, « Amintiri despre Caragiale » [« Souvenirs concernant Caragiale »], in *Ideea europeană* [L'Idée européenne], I^{ère} année, n° 29-30, 4-11 janvier 1920, p. 2 ; repris in Ion Luca Caragiale, *Opere*, éd. cit., v. III, section « Note și comentarii » [Notes et commentaires], p. 1050-1051.

rangs, sans raison historique, sans traditions et sans possibilités de s'en créer à l'avenir⁵²⁷. »

Sous la coupe de Titu Maiorescu, le théoricien des formes sans fond, pour ce qui est de sa substance, le pamphlet de Caragiale est eminescien par son style. Les deux tempéraments antithétiques fusionnent maintenant – preuve, s'il en fallait, que les deux écrivains se rejoignent dans leur haine commune de la modernité, que chacun conteste *à sa manière*. Caragiale – comme l'aurait fait Eminescu aussi – explique les raisons politiques des révoltes paysannes en reprenant les arguments et les raisonnements de ses anciens articles. Pour ce qui est, en échange, des causes économiques, dont il ne s'était préoccupé que rarement jusqu'à présent, il s'en remet à l'analyse d'Eminescu. Sans s'y attarder, Caragiale reprend en gros et schématiquement la théorie d'Eminescu de la « couche alluvionnaire ». Eminescu croit que le paysan est la principale victime d'une dérive de la société roumaine qui avait commencé du temps des phanariotes⁵²⁸ et qui avait eu son apogée en 1848 lorsque l'équilibre entre le seigneur et le paysan qui durait depuis le Moyen Age avait été rompu par l'apparition, grâce au fermage, d'intermédiaires *allogènes* (la « couche alluvionnaire »). Les grands propriétaires terriens leur louent les terres et pour assurer leur profit, ces « intermédiaires » exploitent impitoyablement les paysans qui travaillent ces terres. Ces « intermédiaires » qui prospèrent dans le sillon de la révolution de 1848 et qui font la couche des « nouveaux riches » sont généralement des Juifs ou des Bulgares. La xénophobie et l'antisémitisme d'Eminescu trouvent en sus des motivations historiques (à son avis la Révolution de 1848 aurait été l'œuvre des étrangers) des justifications économiques. Comme si ce poids n'était pas suffisant, c'est toujours le paysan qui paye avec la sueur de son front le coût des formes sans fond importées après 1848. C'est d'ailleurs une des raisons pour lesquelles Eminescu rêve d'un nouveau Moyen Age, à même de renouer le fil d'une tradition économique, mais historique aussi, réunissant dans une

⁵²⁷ Ion Luca Caragiale, 1907. *Du printemps à l'automne. Quelques notes*, in *Œuvres* [1962], éd. cit., p. 767.

⁵²⁸ Habitants d'un quartier de Constantinople nommé Le Phanar, les phanariotes sont des membres de l'aristocratie grecque chargés par l'Empire Ottoman d'administrer les Principautés roumaines de 1711/1716 à 1821. Le règne des phanariotes et tout particulièrement celui de Caragea Voda est restée dans l'histoire roumaine comme une période d'abus et de corruption.

triade équilibrée le paysan, le seigneur et le voïévode. Caragiale qui se préoccupe pour la première fois de la paysannerie reprend de manière synthétique la théorie d'Eminescu dans ce qu'elle a de fondamental, le principe du fermage : « Faisons remarquer au passage que la grande majorité de ceux qui prennent les terres en fermage sont des étrangers : en Moldavie, des Juifs ; en Valachie des Grecs, des Bulgares, des Albanais et quelques Transylvains de nationalité hongroise ; sauf de très rares exceptions honorables, ils sont de basse extraction, âpres au gain, dépourvus de toute humanité et de la moindre éducation⁵²⁹. »

Caragiale détaille les causes politiques de la révolte, en reprenant, sur un ton nouveau, des affirmations plus anciennes. Son intention est de prouver par une analyse concrète et minutieuse les vices structurels du système mis en place par la révolution de 1848. 1907 serait la façon dont l'histoire désavoue cette malheureuse révolution. Dans la vision de Caragiale, le mal dont souffre la Roumanie est une suite de cercles concentriques de formes sans fond, ce qui représente, en dernière instance, un chaos entretenu par les deux principaux partis politiques roumains, les conservateurs et les libéraux. Chacun a ses oligarchies et son clientélisme. Et derrière chacun apparaît en transparence le milieu dont il est issu, avec ses intérêts spécifiques, et une idéologie transmise par un enseignement tendancieux. La description qu'en fait Caragiale est impitoyable : « Divisée en deux bandes, qui se nomment avec prétention „historiques” : libéraux et conservateurs – bandes plus sauvages que les peuplades barbares dans leurs invasions, sans respect de la loi, sans aucune humanité, sans crainte de Dieu – cette oligarchie légifère et administre, enfreint aujourd'hui les lois promulguées hier, qu'elle modifiera demain pour les bafouer le jour d'après, sans esprit de continuité et sans autre système que celui de la satisfaction immédiate de ses intérêts exclusifs, afin de perpétuer l'organisation sacrée que l'on nomme ici démocratique⁵³⁰. »

La clientèle de ces deux partis comprend quelques catégories de prédilection, apparues toutes en terre roumaine après 1848, des avocats aux journalistes et aux enseignants de province, qui sont, pour Caragiale « une plèbe

⁵²⁹ Dans la traduction publiée par les éditions Meridiane en 1962 des *Œuvres* de Caragiale ce passage a été supprimé par les autorités roumaines de l'époque pour des raisons idéologiques ; in *Opere* [2001], éd. cit., p. 125.

⁵³⁰ *Œuvres* [1962], p. 760.

incapable de travailler⁵³¹ », produit des « fabriques de fonctionnaires, de salariés publics et d'avocats⁵³² ».

Voilà donc un autre cercle infernal : celui de l'oligarchie : « Ce n'est même pas une oligarchie stable, à tradition historique, de bravoure militaire ou d'obligations morales, de noblesse ou de mérite ; c'est une oligarchie amovible, en perpétuel renouvellement, accessible à chacun par le fait du hasard, de la loterie ou de l'aventure. [...] Tout cela s'appelle très sérieusement, en Roumanie, système démocratique⁵³³. » Les solutions proposées sont radicales, parfois surprenantes de la part de quelqu'un comme Caragiale. D'une part, il faudrait que les révoltes paysannes deviennent une révolution, une vraie, et non une guignolade comme celle de 1848 dont la nouvelle devrait supprimer l'héritage. La « révolution aveugle », inconsciente des paysans doit être continuée par « une révolution éclairée et consciente venue d'en haut ». Le résultat serait que « serrée des deux côtés par deux révolutions tout aussi légitimes et puissantes, cette oligarchie alluvionnaire despotique, seule responsable du désastre du pays, pourrait facilement être abattue et à jamais abolie son système funeste⁵³⁴. » Des mesures radicales sont absolument nécessaires pour enrayer le mal qui, sinon, « sera toujours là, un abcès d'autant moins évident qu'il se couve en profondeur, pour éclater périodiquement avec des conséquences de plus en plus graves jusqu'à un complet rétablissement ou un complet désastre⁵³⁵. »

Une autre solution, tout aussi radicale et surprenante de la part de Caragiale qui jusqu'à présent s'était contenté de s'en moquer, est celle du suffrage universel. Néanmoins, telle qu'elle est formulée ici, cette solution semble souffrir, elle aussi, de cette maladie de la modernité qui rappelle les souffrances du malheureux Sisyphe : « Et après ? Après, le peuple tout entier, appelé à exercer son droit sacré, *farà da se...* A lui ensuite de veiller à ses besoins, comme il l'entend et sous la garde de Dieu ! Et si pour l'instant il ne s'y entend pas encore assez, eh bien ... qu'il apprenne à le faire ! Qu'il apprenne même au prix de peines et de sacrifices, comme

⁵³¹ *Idem*, p. 755.

⁵³² *Ibidem*.

⁵³³ *Idem*, p. 759.

⁵³⁴ *Opere*, éd. cit., v. III, p. 131. Cf. la note 529, p. 187.

⁵³⁵ *Idem*, p. 132. Cf. la note 529, p. 187.

l'a fait tout le monde civilisé ! Il a tout le temps devant lui : Dieu – son nom soit loué ! - n'a point fixé de limites à l'avenir⁵³⁶... »

⁵³⁶ I.L. Caragiale, *Œuvres* [1962], éd. cit., p. 768.

IV. Benjamin Fondane, un avant-gardiste atypique, confronté à la modernité et à la terreur du surréalisme. Le biais antimoderne du judaïsme. Le contre-pied de Julien Benda et de Charles Maurras

L'article de Benjamin Fondane « Léon Chestov à la recherche du judaïsme perdu »⁵³⁷, qui est une ébauche du portrait intellectuel du philosophe juif russe dans le monde moderne et de sa mission, est peut-être un autoportrait aussi. Cela d'autant plus que le poète et l'essayiste roumain avait souvent fait savoir que Chestov était pour lui un modèle philosophique et existentiel. Pour Fondane, Chestov est le représentant d'une tradition juidaïque « aliénée », hostile à « l'éthique *autonome*⁵³⁸ » qui, celle-ci, croit à la connaissance, à la toute-puissance de la raison et dont l'objet est de rendre meilleure une nature humaine considérée perfectible. Chestov, comme Fondane, ne revendique pas l'héritage de la tradition de Maïmonide, Spinoza, Bergson et Freud, qui serait celle du « *péché de savoir* », celle du « grand péché d'orgueil d'Israël dans l'Histoire⁵³⁹ ». La sienne, occultée et étouffée par celle-ci serait celle de Pascal à la recherche du Dieu d'Abraham et de Kierkegaard qui tourne le dos à Hegel. Chestov, comme Fondane, dressés contre Hegel et la pensée rationaliste, qui est, de l'avis des deux, le péché originel dont souffre, dès sa naissance, le monde moderne, seraient les représentants d'une tradition antimoderne d'une judaïté qui en général a été plutôt porteuse de la modernité : « Avec Pascal, Nietzsche et Dostoïevski, contre Hegel et Husserl (bien que Husserl soit Juif aussi) il [Chestov] est résolument *antimoderne*. Il fait une analyse meurtrière de notre progrès, de notre savoir, de notre morale. Il y voit les symboles et plus encore : les *moteurs* de notre malheur actuel⁵⁴⁰. » De l'avis de Fondane, qui est résolument antimoderne lui aussi, le progrès, la science et la morale sont responsables de la déchéance de l'homme moderne. Ils le sont en tant que manifestations de Lois

⁵³⁷ Benjamin Fondane, « Léon Chestov à la recherche du judaïsme perdu », publié dans la *Revue Juive de Genève*, IV, 1936, inclus in *Entre Jérusalem et Athènes. Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme*, textes réunis par Monique Jutrin, éd. Lethielleux/Parole et Silence, 2009, p. 195-198.

⁵³⁸ *Idem*, p. 195.

⁵³⁹ *Idem*, p. 196.

⁵⁴⁰ *Ibidem*.

abstraites qui, lorsqu'on les considère porteuses de « valeurs éternelles », de « vérités absolues », « contraignent l'homme et l'*asservissent*⁵⁴¹ ».

D'autre part, le terme d'« antimoderne » n'est pas utilisé par hasard. Dans un article ultérieur : « L'Humanisme intégral de Jacques Maritain »⁵⁴², Fondane se rapporte aussi à l'essai de celui-ci *L'Antimoderne*, pour nous avertir que cette démarche du philosophe français, qui est, en ce qui le concerne, un « retour en arrière » ne doit pas être comprise comme « une abdication au monde moderne, mais comme une réaction violente face au monde moderne⁵⁴³. »

Si l'antimodernisme de Maritain est un ultramodernisme, Fondane préfère presque toujours d'y voir un recul dont il fait état dans tous ses textes, non pas pour le tempérer – puisqu'il se considère lui-même un esprit « excessif⁵⁴⁴ » – mais, au contraire, pour en découvrir les ressources cachées et corriger ses malformations. Somme toute, la provocation que le judaïsme lance au monde moderne c'est toujours un « recul » : « Le même aveuglement qui le pousse dans les bras d'un modernisme corrompateur et qui l'a totalement *désaimanté*, le rend insensible aux *vieilles* de sa propre tradition – manquée, écartelée et reniée ! Mais est-il possible de revenir *en arrière*⁵⁴⁵ ? »

IV.1. Fondane à la recherche d'un autre classicisme

Entre Charles Maurras, Julien Benda et André Gide

Quels sont les reproches de Fondane à Charles Maurras qui, dans son ouvrage *Trois idées politiques*⁵⁴⁶, nous fait savoir, entre autres, qu'il déteste la

⁵⁴¹ *Ibidem*.

⁵⁴² Benjamin Fondane, « L'Humanisme intégral de Jacques Maritain », publié dans *Le Rouge et le Noir* (Bruxelles), n° 28, 1937, inclus in Benjamin Fondane, *Le voyageur n'a pas fini de voyager*, textes et documents présentés par Patrice Beray et Michel Carassou, éd. Paris-Méditerranée - L'Ether vague - Patrice Thierry, 1996, p. 147-150.

⁵⁴³ *Idem*, p. 147.

⁵⁴⁴ Ce mot le concernant se trouve dans son essai « Gide „suivant Montaigne” » du volume *La conscience malheureuse*, Denoël et Steele, 1936, p. 71.

⁵⁴⁵ *Idem*, p. 197.

⁵⁴⁶ Vraisemblablement Fondane se rapporte à ce volume paru en 1898 et non pas à *Romantisme et révolution* (qui inclut cet essai de même que celui de 1904 *L'Avenir de l'intelligence*), publié à Paris, éd. Nouvelle librairie nationale, 1922, année où sort aux éditions roumaines Socec *Imagini și cărți din Franța* [*Images et livres de France*], un recueil qui comprend aussi l'essai dont il est question ici.

Réforme, la Révolution et le romantisme, principaux maillons de la chaîne maudite de la modernité ? Pour commencer, la rigidité, cette obstination à vouloir imposer partout l'ordre et l'unité d'un classicisme abstrait sans tenir compte du devenir historique. Ensuite, sa sclérose qui le bloque dans un passé révolu et son immobilisme qui en font un esprit « positiviste », et même asservi à Auguste Comte⁵⁴⁷. En faisant fi du devenir historique de l'Histoire, Maurras élimine « la durée ». Son classicisme schématique est faux et ressemble à une partie d'échecs abstraite avec un seul et unique joueur, l'auteur : « D'abord, table rase ; ensuite la construction. Maurras regardera l'histoire comme une partie d'échecs, où l'adversaire, après avoir disposé avec réflexion ses pièces en ligne de bataille, s'est retiré du jeu. Maurras regardera donc l'histoire comme si l'adversaire n'existait pas. Il l'écarte⁵⁴⁸. » On entrevoit déjà l'horreur de Fondane pour la raison. Au lieu d'un essai « d'ordre, de statistique », il aurait préféré « une utopie, une monstrueuse utopie » ; hélas, « le positiviste a tué le poète ». Ce ne fut pas le cas de Chateaubriand que Maurras ne comprend pas : il lui reproche justement son romantisme et sa participation à la Révolution qui lui semblent des attitudes anarchiques, dignes d'un Barrès. Ainsi, loin de participer, à l'instar de ces deux auteurs, à l'édification d'une « France catholique décorative », Maurras s'avère incapable de « rêver jusqu'à créer la réalité ». Fondane aurait préféré « un *mythe social* » ou « un *mythe littéraire*⁵⁴⁹ ». Il s'en explique : « Les hommes veulent l'ivresse, non la logique. Ivre, je peux aimer davantage la monarchie. Que Maurras me procure le vin. Je le veux pour échanton. Mais Maurras me donne de la logique. À jeun, nous pouvons discuter. Tu as perdu la bataille, Maurras⁵⁵⁰. »

Maurras n'est pas le seul à qui Fondane reproche de n'avoir pas compris le romantisme. Il fait les mêmes remontrances à Julien Benda dans un article qui reprend le titre d'un des essais de celui-ci, « Belphégor »⁵⁵¹. Imbu de principes

⁵⁴⁷ Benjamin Fondane, « Une théorie du classicisme : Charles Maurras », *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, Éditions Paris-Méditerranée, 2002, p. 49.

⁵⁴⁸ *Idem*, p. 54.

⁵⁴⁹ *Idem*, p. 61.

⁵⁵⁰ *Idem*, p. 60-61.

⁵⁵¹ Julien Benda, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paul Frère Éditeurs, 1919.

classiques et de l'esprit du siècle des Lumières, Benda considérait lui aussi que le romantisme est un produit du judaïsme, plus exactement d'un judaïsme représenté par Belphégor. Benda distingue, d'une part, « les juifs sévères et moralistes », les « Hébreux » représentés, au niveau typologique, par Jahvé et, dans le concret, par Spinoza, et, d'une autre, les « Carthaginois », « des juifs avides de sensations » dont l'autorité tutélaire serait Belphégor, tel Bergson, qui est la brebis galeuse à dénoncer à tous les coups. A partir des positions d'un rationalisme classique, Benda dénonce « l'emportement des Carthaginois pour la littérature créatrice d'émotion, leur culte du théâtre, du comédien, leur soif (alexandrine) de l'indistinct, du non défini, du mystérieux, de la confusion du sujet et de l'objet⁵⁵² ». Ce qui veut dire, pour rester dans les termes utilisés par Benda lui-même dans son *Belphégor*, que Spinoza est la négation de Belphégor. Ce qui conduit Benda à considérer le romantisme responsable du mal moderne. Moins préoccupé d'une exégèse du courant en lui-même, il en cherche surtout les prolongements actuels, dont le principal serait la philosophie de Bergson, accusée de mettre à la base de la connaissance des arguments « faibles », telle l'intuition. En deux mots, le « pan-lyrisme » serait, de l'avis de Benda, le signe absolu de la décadence moderne. Pour Fondane, au contraire, « les signes avant-coureurs de l'agonie d'une société⁵⁵³ » sont justement ceux qu'exalte Benda, et en premier lieu « la pratique d'une intelligence excessive ». En prenant le contre-pied de Benda et de Maurras, Fondane défend les idées sociales et politiques du romantisme : « quelque ridicules que fussent du point de vue de la connaissance les idées de liberté, d'égalité et de progrès, [...] elles restent des stimuli puissants de la volonté collective⁵⁵⁴. » Pour faire pièce à Maurras, plutôt que d'évoquer Chateaubriand ou Barrès, Fondane préfère se rapporter à Gide, celui des *Nourritures terrestres* et du *Retour de l'enfant prodigue*, écrivain qu'il admirait dans sa jeunesse justement parce qu'il refusait de copier tel quel le classicisme qu'il s'emploie maintenant à ressusciter. Là où Maurras voit des virus mortels portés par la Révolution et le romantisme, Fondane distingue « trois phénomènes [qui] ont

⁵⁵² Idem, p. 156.

⁵⁵³ Benjamin Fondane, «Belphégor», *Sburătorul literar*, 10 decembre 1921, p. 310-313, in *Imagini și cărți [Images et livres]*, édition établie par Vasile Teodorescu, avant-propos de Mircea Martin, Bucarest, éd. Minerva, 1980, p. 169.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

renouvelé par trois fois, de trois façons, la sensibilité moderne⁵⁵⁵. » Ce sont des phénomènes salutaires ayant produit, entre autres, ce nouveau classicisme dont Gide est l'exemple typique, une réaction puissante qui est à la fois un retour et un surprenant pas en avant. Fondane fait l'éloge d'un romantisme qui est le creuset du modernisme dans la mesure où il constitue une étape importante dans l'effort d'imposer un classicisme réinventé, et qui l'est justement parce qu'il a été filtré par la modernité. Gide est invoqué pour faire pièce à Maurras : « Maurras contourne l'obstacle et l'obstacle reste debout. Gide le renverse, sans le rejeter comme un cadavre puant, mais en l'incorporant comme on incorpore un parfum⁵⁵⁶. »

Gide fait l'objet de deux articles de Fondane : « Le masque d'André Gide » et « André Gide ». Dans les deux il est question des rapports de celui-ci avec le classicisme. C'est surtout le premier qui intéresse ici. De l'avis de Fondane, le classicisme de Gide est nouveau, différent. Ce n'est pas un simple « néoclassicisme » mais un classicisme qui « présuppose la Réforme, la Révolution et le Romantisme⁵⁵⁷. » Son classicisme ne serait plus une imitation des modèles anciens mais une relecture créatrice : « N'imité pas Euripide ou Virgile ; incorpore-les, saute par-dessus⁵⁵⁸. » Ce plaidoyer pour un classicisme renouvelé, porteur d'un esprit nouveau et investi pratiquement avec tous les attributs de la modernité, est repris et renforcé dans un texte provocateur adressé symboliquement à La Bruyère, le représentant typique du classicisme standard, que Fondane considère atteint de sclérose en raison justement de son enfermement dans une boule dont il est incapable de sortir : « Il y avait encore beaucoup à dire, mon vieux La Bruyère ! Toute la beauté des blés nouveaux récoltés sur de nouvelles terres, tout l'arôme, que tu ne connaissais pas, de caféier, tout le poison extrait en écrasant les feuilles de tabac⁵⁵⁹. » Voilà l'obsession moderne du nouveau transformée en plaidoyer pour un autre classicisme, que Fondane n'hésite pas à rattacher à l'apparition d'un homme nouveau : « Les ressources seules ont-elles changé pour le même homme, ou bien

⁵⁵⁵ Benjamin Fondane, «Une théorie du classicisme: Charles Maurras», in *Images et livres de France*, éd. cit., p. 57.

⁵⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁵⁷ Benjamin Fondane, «Le masque d'André Gide», in *Images et livres de France*, éd. cit., p. 115.

⁵⁵⁸ *Idem*, p. 122.

⁵⁵⁹ *Idem*, p. 117.

des hommes, devenus (après quel événement ?) nouveaux, ont-ils inventé les ressources qui leur étaient nécessaires et naturelles⁵⁶⁰? » La notion de « tradition » est, elle aussi, définie d'une manière tout aussi ambiguë. Fondane distingue la tradition sèche, rigide « comme une mare trop stagnante » et l'autre tradition, puissante et tenace dont l'écrivain doit profiter comme d'un « obstacle choisi à dessein, haie d'épines ou précipice⁵⁶¹. »

Gide séduit aussi Fondane par sa façon de considérer que l'art reste une forme d'aristocratie, ce qui peut le sauver au moment où il est en danger de démocratisation : « Que d'art et intuition sont nécessaires pour flatter Prospero ! Et si peu pour Caliban⁵⁶². »

Cette façon de Maurras d'imaginer le classique comme un ordre rigide n'est pas la seule idée à même d'inquiéter. De manière plus significative, dans un article intitulé « L'Internationale des intellectuels », Fondane compare Maurras à Romain Rolland, Henri Barbusse et Georges Duhamel. Si le premier, « le latin chauvin », milite pour un « nationalisme monarchique », les autres lui opposent l'idée d'une internationale – mais derrière ces deux discours Fondane a la sensation de découvrir un même appel inquiétant à l'engagement social et idéologique de l'écrivain, contraint de limiter ses ambitions pour ne s'occuper que de « la vie de la fourmilière⁵⁶³ ». Un autre symptôme de ce mal du monde moderne serait son incapacité de ressentir le besoin de « purs penseurs » et, plus généralement, de « sceptiques ». Les conséquences sont désastreuses : « Le pragmatisme, c'est-à-dire la déformation volontaire de la vérité pour les besoins de l'utile, vaincra. L'idée pure sera jetée comme inutile. A profit peut-être. Il nous faudra de nouveau croire au libre arbitre, à l'égalité et à la fraternité des hommes, à la vérité, à la liberté – ou, selon l'expression de Jules de Gaultier, croire à l'idole-vérité, à l'idole-liberté⁵⁶⁴. » Fondane voit « l'élément idée-force » dans l'exaltation de l'économique, du social, de l'idéologique ou du national : « Car l'activité sociale obéit exclusivement à

⁵⁶⁰ *Idem*, p. 118.

⁵⁶¹ *Idem*, p. 122.

⁵⁶² *Idem*, p. 114.

⁵⁶³ Benjamin Fondane, « L'Internationale des intellectuels », *Rampa*, 22 juillet 1921, p. 3, in *Imagini și cărți [Images et livres]*, éd. cit., p. 370.

⁵⁶⁴ *Ibidem*.

l'idée-force, qu'elle s'appelât patrie, honneur, bravoure, civilisation, ou qu'elle s'appelât internationalisme, égalité, fraternité, justice⁵⁶⁵. » Plus tard, dans son essai *Rimbaud le Voyou* Fondane prendra ses distances avec les concepts de la modernité, mais aussi avec ceux de l'antimodernité ou de la contre-modernité qui servent tous à dissimuler « l'Idée », c'est-à-dire la raison : « Qu'on se tourne à droite : l'Idée ! Qu'on se tourne à gauche : l'Idée ! L'Idée hégélienne, anti hégélienne, l'Idée monarchiste, réactionnaire, anarchiste, socialiste, révolutionnaire, l'Idée de l'Ordre, du Désordre, de l'Autorité, de la Hiérarchie, de la Force, de la Liberté, de l'Égalité, du Bonheur, l'Idée chrétienne, païenne, l'Idée partout, toujours⁵⁶⁶ ! »

Un équivalent inattendu du symbolisme

Son article « Spre clasicismul cel nou » [« Vers le tout nouveau classicisme »] précise la position de Fondane par rapport au symbolisme et la place particulière de ce courant à l'intérieur de l'avant-garde. Son discours concernant le symbolisme n'est pas sans rappeler la façon dont celui-ci s'était imposé en Roumanie en tant que mystique de la nouveauté. Ce n'est pas l'avis de Fondane : « malgré sa quête de l'originalité et sa façon impérative de solliciter la nouveauté, le symbolisme nouveau n'a apporté rien de très nouveau. [...] Il n'a fait que rétablir les frontières de sa propre poésie et amplifier jusqu'à l'exagération ce qui est primordial dans le contenu affectif⁵⁶⁷. » De l'avis de l'auteur, la seule source d'une quelconque originalité ce n'est pas « la nouveauté » mais plutôt le recours à l'excessif, pratiqué autant par le classicisme que par le romantisme, ce qui d'ailleurs les a tués : « Le classicisme est mort d'un excès d'ordre, le romantisme de trop de liberté. Le symbolisme meurt d'une anarchie excessive⁵⁶⁸. » Le seul secours pour échapper à l'« anarchie » du symbolisme, sujet qui revient dans les écrits de Fondane à plusieurs reprises, c'est le recul : « il faut revenir en arrière », écrit-il. Ce qui ne signifie pas un retour à la littérature parnassienne ou naturaliste mais au classicisme

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Benjamin Fondane, *Rimbaud le Voyou et l'expérience poétique*, Denoël et Steele, 1933 ; l'édition à laquelle nous nous rapportons est celle présentée par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1979, p. 113.

⁵⁶⁷ B. Fundoianu, « Spre clasicismul cel nou » [« Vers le tout nouveau classicisme »], *Rampa*, 28 août 1921, p. 1, inclus in Benjamin Fundoianu, *Imagini și cărți [Images et livres]*, éd. cit., p. 155.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

qui exalte à la fois « la discrétion en ce qui concerne la passion et le pittoresque » et « l'importance du métier, la discipline d'une tradition et le besoin immédiat d'une limite⁵⁶⁹. »

Or le retour en arrière n'est pas une stratégie du modernisme qui s'acharne à aller de l'avant. D'ailleurs le rééquilibrage du symbolisme par un nouveau classicisme n'en est pas une non plus. Pour Fondane, Mallarmé et Valéry, les représentants de ce nouveau classicisme, peuvent être comparés à Boileau ou à Malherbes, « le puriste et l'eunuque du parler clair de la littérature française⁵⁷⁰ » Il faut ajouter que si le symbolisme a délivré la poésie de la pression du mimésis en lui permettant d'être « obscure et profonde, isolée et singulière, précieuse et irréelle⁵⁷¹ », il lui ont manqué ces personnalités à même de lui imposer des lois classiques. Du coup, il a été laissé à la merci des esprits portés vers la destruction. C'est la raison pour laquelle le symbolisme est dépourvu de cette épaisseur qu'apporte la tradition, l'esprit classicisant : « L'erreur du symbolisme est qu'il n'a pas été capable de préserver ces vérités ; son esthétique devait être défendue avec des forteresses comme au temps des féodaux. Il lui a manqué un Boileau. On a cru que Verlaine pouvait en être un mais au lieu d'imposer de nouvelles lois dans l'art, celui-ci s'est employé à démolir les anciennes⁵⁷². » La destruction de l'ancien n'a pas apporté automatiquement le nouveau : le symbolisme « s'est octroyé le droit de défaire les règles et les obstacles anciens, faciles à surmonter [...] sans exiger en échange la liberté de se choisir d'autres règles⁵⁷³. »

Bref, pour Fondane, cette reculade salutaire, ce retour en arrière doit prendre pour repère l'essentiel du classicisme, cet esprit classique qu'il nomme « l'art apollonien » : « Au risque de le rendre trop accessible – en tant que lecture et non pas en tant qu'art – il nous faut un art plus large. Nous avons le Sphinx ; il nous faut trouver le sourire à même de le rendre obscur. En attendant, cessons de nommer „classique” l'art que nous sommes en train de chercher ; cela pourrait nous valoir des acclamations que nous haïssons ; on pourrait nous croire amis avec trop de gens,

⁵⁶⁹ *Idem*, p. 156.

⁵⁷⁰ *Ibidem*.

⁵⁷¹ *Idem*, p. 157.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *Idem*, p. 156.

et nous haïssons les amitiés avec la tourbe. [...] Nous pourrions peut-être appeler cet art que nous appelons de nos vœux „art appolonien⁵⁷⁴” ! »

« Spre clasicismul cel nou » n'est pas le seul article à même de mieux faire comprendre la manière paradoxale, inattendue de Fondane d'appréhender le symbolisme et, plus généralement, la modernité.

Il s'occupe du symbolisme et de Mallarmé dans un autre article : « Probleme de poetică : decadența » [« Problèmes de poétique : la décadence »] où, d'une part, il rejette la poétique de Mallarmé dont il considère que l'excessive rigidité rationnelle conduit à la stérilité : « D'un point de vue théorique je trouve dans cet art un raisonnement sûr et une logique excessive. De celui de la valeur pratique – ce qui veut dire appliquée – il me semble que la théorie féconde une œuvre stérile, qu'elle fausse l'instinct esthétique, qu'elle vous met dans la situation aberrante de ne plus pouvoir faire fonctionner, de quelque manière que ce fût, aucune autre sensibilité que celle de l'artiste qui la crée⁵⁷⁵. » Néanmoins, continue Fondane, chez Mallarmé « cette théorie ingénieuse et absurde » est encore « créatrice⁵⁷⁶ ». D'autre part, la volonté des symbolistes de tout révolutionner, leur obsession de la nouveauté, le préjugé selon lequel « un contenu d'une extrême nouveauté exige de manière impérative une forme d'une extrême nouveauté⁵⁷⁷ », les auraient empêchés de prendre en compte la « leçon » de Mallarmé : « Sur des pensées nouveaux faisons des vers antiques ». Fondane voudrait, semble-t-il, un symbolisme calibré par les alexandrins. Si, en soi, l'excès est une force paradoxale, un secours destructeur, associé à la « nouveauté » il devient mortel, cela d'autant plus qu'il s'exerce à la fois sur le contenu et sur la forme. Loin du « vers antique », les symbolistes pratiquent volontiers le vers libre, devenu « un danger » surtout lorsqu'il est utilisé par des « croisés » zélés : « Le vers libre a vite trouvé de nombreux croisés prêts à l'imposer. Mais combien de ceux partis en guerre sont morts en chemin tués par leur faiblesse, par la lèpre, et combien d'autres voudraient rejeter le mirage de la

⁵⁷⁴ *Idem*, p. 158.

⁵⁷⁵ Benjamin Fundoianu, « Probleme de poetică : decadența » [« Problèmes de poétique : la décadence »], *Sburătorul literar*, nr. 13, 10 iunie 1922, p. 253-255, in *Imagini și cărți [Images et livres]*, éd. cit., p. 192.

⁵⁷⁶ *Ibidem*.

⁵⁷⁷ *Idem*, p. 193.

Jérusalem céleste pour retrouver leur château simple, une existence paisible et un train de vie normal⁵⁷⁸ ? » Pourtant ce n'est pas Valéry qui apporte une solution à cette anarchie de la versification dont il n'a pas été un des « croisés », loin de là. Fondane souhaite que le geste susceptible de légitimer une nouvelle tradition poétique soit le « retour » du croisé et non « la continuation » que propose celui qui, tel Valéry, se contente de faire du sur place : « Si quelque pénitent repenté était de retour pour rafler aujourd'hui nos suffrages, nous le préférerions volontiers à Valéry, au moins pour l'expérience ainsi acquise⁵⁷⁹. » Ce qui veut dire que seul celui qui est allé jusqu'au bout peut revenir et sauver le symbolisme de l'anarchie du vers libre en lui imposant aussi des limites à ne pas franchir. La mode serait ainsi contestée de l'intérieur et d'une manière plus forte par ce que Fondane nomme « l'ancien ». Le véritable symboliste, celui qui aurait traversé « le tout nouveau classicisme », serait donc un symboliste « retourné » pour reprendre le mot employé autrefois par Thibaudet à propos de Sainte-Beuve. Ce « croisé » qui revient de loin pourrait éclairer d'un jour nouveau l'enseignement de Mallarmé et faire comprendre à ceux qui en auraient besoin « la valeur logique et vitale du vers ancien⁵⁸⁰ ». Ce n'est pas chez Mallarmé qu'il faut chercher la « véritable décadence » de la poésie, mais chez ces symbolistes-croisés qui ne trouvent plus – ou ne veulent pas trouver – le chemin du retour.

Cette position très particulière de la poésie de Mallarmé dans le cadre du symbolisme fait aussi l'objet d'une autre analyse paradoxale, tout aussi séduisante, de Fondane, auteur de l'article « Stéphane Mallarmé », inclus dans *Imagini și cărți din Franța* [*Images et livres de France*]. Puisque, pour lui, le véritable révolutionnaire serait celui qui retrouve l'esprit classique, Fondane imagine un 1789 des lettres avec, à sa tête, Mallarmé, le défenseur du « vers antique ». En retournant la dialectique, Fondane considère que le vrai révolutionnaire est celui qui contredit la révolution. L'analogie de Fondane est spectaculaire : « Tandis que la révolution renversait, renovait et décapitait, nous découvrons Mallarmé au beau milieu, installant, à l'encontre des principes de la nouvelle école, mais avec son assentiment,

⁵⁷⁸ *Idem*, p. 193-194.

⁵⁷⁹ *Idem*, p. 194.

⁵⁸⁰ *Ibidem*.

la courbe d'un vers restreint, comme une sculpture. Mallarmé représentait justement la technique que voulaient abattre les révolutionnaires [...]. Comme si les révolutionnaires de 89, au lieu de guillotiner Louis XVI, l'avaient mis à la tête de la Terreur et lui avaient demandé de leur donner, à la place de Rousseau, le nouveau contrat social. Mallarmé, au lieu d'être guillotiné le premier, fut le monarque de la nouvelle révolution et son théoricien⁵⁸¹. » Il voudrait implanter le classicisme au cœur même du symbolisme, qui en serait transformé en profondeur : « Mallarmé voulait sélectionner les mots, le mot propre : le moyen de tout art classique. Le symbolisme évite l'ambiguïté de la polysémie et le mot propre, qui est un procédé de sculpture⁵⁸². » Très loin de « la décadence-imitation », il existerait une « décadence-vieillesse » qui ne serait pas un « ramollissement » mais, au contraire, « la maturité [...] d'un organisme trop compliqué pour ne pas mourir⁵⁸³. » Ce serait le cas de Mallarmé, seul décadent parmi les symbolistes, l'école littéraire « des primitifs et des nouveau-nés⁵⁸⁴. »

IV.2. Le procès du modernisme

Un écrivain d'avant-garde confronté aux avant-gardes. Du Dada au surréalisme. Un volume de vers déroutant

Fondane consacre plusieurs articles au mouvement dadaïste. Un des plus importants, vraisemblablement un fragment d'une étude plus ample jamais achevée, est intitulé « Signification de Dada »⁵⁸⁵. Le dadaïsme est confronté aux autres courants d'avant-garde : le cubisme, le futurisme et le surréalisme. Ces deux derniers prennent naissance par la trahison de leur projet poétique de départ. Le futurisme aurait renoncé aux valeurs spirituelles pour les remplacer par « les changements mécaniques du monde contemporain⁵⁸⁶ », amplifiant ainsi l'image et la

⁵⁸¹ Benjamin Fondane, *Images et livres de France*, ed. cit., p. 65.

⁵⁸² *Idem*, p. 66.

⁵⁸³ *Idem*, p. 71.

⁵⁸⁴ *Ibidem*.

⁵⁸⁵ Benjamin Fondane, « Signification de Dada », inclus in Petre Răileanu et Michel Carassou, *Fundoianu / Fondane et l'avant-garde*, Fondation Culturelle Roumaine/Paris Méditerranée, 1999, p. 76-82.

⁵⁸⁶ *Idem*, p. 76.

signification de l'*homo faber*. Quant au surréalisme, « il a tout fait pour étouffer, issue de Dada, la part de l'esprit dada qu'elle charriait dans ses veines, qui était ce qu'elle avait de meilleur⁵⁸⁷ ». L'un et l'autre font de l'artiste « une machine à calculer ». Ce n'est pas le cas du mouvement dadaïste qui se tient à distance autant du mécanisme futuriste que du rationalisme dissimulé derrière l'écriture automatique du surréalisme. Pris entre « un vieux monde écroulé, pourri à leurs pieds » et un futur qui risque d'être « la répétition d'une farce grotesque⁵⁸⁸ », les jeunes préfèrent l'exil dans une poétique dadaïste et militent pour une destruction pure, seul moyen de contester la primauté de la logique et de la raison. Le Dada serait donc « la réalité de la joie, de la souffrance », deux états antérieurs au « fameux *cogito ergo sum* », expression achevée du « mensonge logique⁵⁸⁹ ».

Pour mesurer la distance qui sépare Breton de Tzara, soit le surréalisme du dadaïsme, Fondane évoque leur attitude au « Congrès pour l'établissement et les directives de l'esprit moderne » de 1921. Le premier souhaitait réunir des représentants de tous les courants modernistes pour discuter des nouvelles tendances, tandis que le seul souci, mais absolu, du deuxième était « de se rendre ridicule⁵⁹⁰ ». Fondane croit distinguer chez le premier les armes rationnelles du théoricien, qu'il se fera un devoir de dénoncer par la suite dans son *Faux traité d'esthétique*. Tzara, lui, est la manifestation même de la liberté. D'ailleurs en 1922 Breton quitte Tzara et le mouvement dadaïste, auxquels Fondane reste attaché.

D'autre part, un texte posthume, « Refus d'être jeune », marque clairement le refus de Fondane d'accepter, à l'instar de certains artistes d'avant-garde, la mystique de la jeunesse comme argument d'une hégémonie littéraire : « Heureux temps! heureuses mœurs ! Il n'y a plus de Dieu, ni d'État, ni de génie, ni d'individu : il n'y a que le jeune. L'esthétique du jeune, la religion du jeune, les mœurs du jeune⁵⁹¹. » Quatre phrases au conditionnel contestent cette mystique de la nouveauté, dont se targue l'art moderne : « *Si c'est ça la jeunesse, je refuse d'être jeune. / Si c'est ça la*

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 77.

⁵⁸⁸ *Ibidem*.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ *Idem*, p. 82.

⁵⁹¹ Benjamin Fondane, « Refus d'être jeune », in *Fundoianu/Fondane et l'avant-garde*, éd. cit., p. 27.

pensée, je refuse de penser. / Si c'est ça l'esprit moderne, je lui tourne le dos. / Si c'est ça l'art nouveau, il me fait rire⁵⁹². »

Le moment est peut-être venu de faire quelques observations concernant l'œuvre poétique de Fundoianu/Fondane. Rattaché au groupe d'avant-garde de la revue *Integral* [*Intégréral*], il publie en 1927 un volume de vers surprenant : *Priveliști* [*Paysages*]. Faussement descriptifs, ses poèmes expriment une sorte de lyrisme bucolique qui évoque l'expressionnisme par sa vision, par la force des images et par sa réalisation. La critique roumaine de l'époque en a été déconcertée. Dans son *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine 1900-1937*] Eugen Lovinescu le range dans le chapitre où il s'occupe de *La Poésie extrémiste*. Pour donner une meilleure idée de la personnalité de cet auteur si particulier et de sa poésie lyrique, Eugen Lovinescu fait quelques précisions significatives : « le théoricien franco-roumain des nouveaux courants, dont il fait l'apologie dans les revues d'avant-garde, est aussi un poète roumain, sans aucun rapport avec le surréalisme par exemple ; au contraire, son inspiration est traditionaliste, je dirais même rurale, avec évocation des paysages de la province moldave. On ne peut qualifier de modernistes que son accent particulier et ses notations aux sonorités d'ailleurs argheziennes⁵⁹³. » Dans son *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui*] George Călinescu inclut, pour des raisons polémiques, Fundoianu dans le chapitre intitulé « Les traditionalistes. Le moment 1923. Vers un symbolisme autochtone. La poésie des moissons », ce qui lui permet de l'exclure définitivement du groupe des auteurs d'avant-garde. Les remarques de Călinescu, réussissent, mieux que celle de Lovinescu, à surprendre l'identité d'un auteur que l'on peut ranger aussi parmi les traditionalistes. En fait, précise Călinescu, filtré par la sensibilité moderne, le véritable traditionalisme est un autre visage du modernisme, un modernisme où Fondane a légitimement sa place : « puisqu'il était question, dans ses poèmes, de sorciers et d'images provinciales, il a été considéré un poète traditionaliste, sans rapport avec le modernisme. Mais le

⁵⁹² *Idem*, p. 29.

⁵⁹³ Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine 1900-1937*], éd. cit., p. 178.

traditionalisme est une autre forme de modernisme. Pourtant, lorsque, portée par un élan bucolique, la poésie ancienne faisait la part belle aux vaches et à la province, elle considérait les champs à travers le concept de nature et n'en percevait que des tableaux. Les traditionalistes sont presque sans exception d'anciens symbolistes⁵⁹⁴. »

La préface de ce volume si particulier l'est aussi. Intitulée « Cuvinte pădurețe » [« Mots sauvages »] elle est dédiée à Claude Sernet (nom français du poète d'avant-garde roumain Mihail Cosma). Fundoianu évoque la genèse particulière du volume et sa théorie poétique. Il y fait aussi quelques confidences concernant la crise, de nature presque rimbaldienne, dont il a été victime après avoir fini le volume. D'une certaine manière, ce recueil publié en 1930 est celui « d'un poète mort vers 1923 à l'âge de vingt-quatre ans⁵⁹⁵ ». Les remarques ultérieures de l'essai *Rimbaud le Voyou*, où il est question de l'évolution dramatique d'un poète représentatif de la modernité, s'appuient donc sur des expériences personnelles. Le volume dont l'élaboration débute en 1917, cultive l'image d'une province imaginaire anéantie par la guerre et reconstituée de mémoire : « Rien de ce qui constitue la *matière première* de ce lyrisme n'existait plus dans la réalité. [...] Sa poésie descriptive se justifie avant tout par le fait que cette description n'avait pas un modèle réel, mais naissait des ténèbres de l'esprit, comme une protestation intime contre le paysage mécanique des balles, des barbelés, des tanks⁵⁹⁶. » Cette poésie singulière qui prenait naissance au moment où, ailleurs, « Dada explosait⁵⁹⁷ », aurait profité d'une série de stratégies destinées à ressusciter un « *paradis perdu* ». Une majorité de poèmes épaissit le caractère « traditionaliste » de cette formule poétique, mais la vocation de ce « traditionalisme » est justement d'amplifier le caractère dramatique de la vision qui se trouve à l'origine du volume. Ainsi, pour rendre encore plus poignant le caractère presque irréel de ces pseudo-peintures au pastel conçues selon une formule personnelle des « correspondances » baudelairiennes, Fondane utilise, à l'instar de ses collègues symbolistes, l'alexandrin mais acclimaté :

⁵⁹⁴ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui], éd. cit., p. 864.

⁵⁹⁵ Benjamin Fondane, *Le mal des fantômes* précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, présentation de Patrice Beray, Paris-Méditerranée, L'EtherVague-Patrice Thierry, 1996, p. 19.

⁵⁹⁶ *Idem*, p. 19.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 20.

« pour la première fois, l'alexandrin allait être naturalisé roumain ; bien sûr, l'alexandrin, trop rhétorique, devait être décousu, cassé, libéré de sa musique purement formelle, ses rimes masculines et féminines, son souffle, sa puissance respiratoire, seuls, devait être conservés⁵⁹⁸. » Transformés par des moyens livresques, les « paysages » de Fondane se doivent d'évoquer aussi, indirectement, la guerre dont ils étaient délibérément la négation.

D'autre part, au moment même où il choisit l'alexandrin, Fondane opte pour un « vocabulaire slave », c'est-à-dire pour le fonds plus ancien de la langue roumaine, en ignorant volontairement le fonds latin « inapte pour la poésie⁵⁹⁹. » Ce qui laisse croire que, pour Fondane, ce « fonds latin » ne se rapporte pas aux mots hérités du latin, qui appartiennent, eux aussi, à la couche la plus ancienne de la langue roumaine, mais plutôt à ce que l'on pourrait nommer « le vocabulaire de la modernité » : en effet, lorsqu'au XIX^e siècle la Roumanie choisissait la France comme modèle social, politique et culturel, la langue roumaine adoptait une série de néologismes frappés du sceau de cette modernité. En privilégiant les mots d'origine slave, Fondane marque, une fois de plus, son rejet de la modernité.

Il espère pouvoir cerner ainsi, par la raison et de manière stratégique, le « paradis perdu ». Ce faisant, il commet la même erreur que Rimbaud, celle qu'il dénoncera diligemment par la suite, et se condamne à revivre la même crise dont les ravages sont tels qu'ils l'autorisent de parler de lui comme d'« un poète mort [...] à l'âge de vingt-quatre ans » : « J'ai mangé du fruit de l'arbre défendu, et j'ai immédiatement su que j'étais nu, que le Beau n'était pas moins douteux que la Vérité, le Bien, la Civilisation. Les mots se sont débarrassés de moi ; dans la nuit, j'ai commencé à crier sans mots. J'étais devenu aveugle avec une lampe à la main. J'ai brusquement compris que mon paradis terrestre avec bœufs, abondance, bouse, était mensonge, et mensonge le poème où il se trouvait⁵⁶⁰. »

Le poème *Herța* [I] est un exemple de cette poésie singulière, quasi expressionniste, mais qui utilise à bon escient la rhétorique et l'apparat du traditionalisme : « Le bourg sent la pluie, l'automne et le foin./ Le vent apporte du

⁵⁹⁸ *Ibidem*.

⁵⁹⁹ *Idem*, p. 20.

⁵⁶⁰ *Idem*, p. 21.

sable, bouillant, dans le poumon,/ et les filles attendent dans la ruelle sale/ le silence qui tombe sur chaque soir,/ et le facteur encapuchonné, lourd et indifférent./ Des chariots pourchassés par la pluie sont passés,/ et le silence sur toute chose depuis longtemps moisit./ Dans les maisons, des hommes simples parlent le yiddish./ Des oies, chaussées de jaune, longent d'un pas lent une palissade ;/ écoute la pluie étouffer les réverbères à gaz,/ et la feuille vieillir dans les cloches de cuivre./ Ecoute le long silence gris de l'automne/ et la diligence de Dorohoi qui s'approche./ De la plaine, montent, désolés, les troupeaux de bœufs ;/ et parce qu'ils mugissent, le cou tendu, comme s'il étaient -/ les yeux rouges, le bourg, saisi d'effroi, mugit⁵⁶⁶.»

« *Faux traité d'esthétique* » à l'usage du surréalisme. La « Terreur » selon Fondane et Paulhan.

En 1939, dans son *Faux traité d'esthétique*⁵⁶⁷, Fondane reprend le procès du surréalisme, échoué, à son avis, dans une sombre et acharnée poursuite du rationnel, pris aussi dans les filets de la dialectique révolutionnaire. Cette « mise en jugement » qui n'est pas dépourvue d'arrière-pensées polémiques, se propose de ressusciter un autre type de poésie, que l'auteur nomme « existentielle ». Il s'agit plus exactement de définir un nouveau mode de structurer le contenu poétique appelé à porter les valeurs de la vie et celles d'un irrationnel dont il serait inapproprié de vouloir contrôler le jaillissement. De l'avis de Dominique Guedj qui consacre un très intéressant article à cet essai⁵⁶⁸, il y aurait du Baudelaire dans la façon de Fondane de comprendre la véritable poésie moderne - qui n'est pas celle dénaturée par les surréalistes - et aussi dans sa conception esthétique de la modernité, une modernité pas encore contaminée par les conceptions modernistes. Dominique Guedj remarque que certains passages de l'avant-propos à ce *Faux traité d'esthétique* s'empilent en se superposant, telles les pages d'un palimpseste, sur la célèbre définition baudelairienne de la modernité en tant que mariage du « transitoire » et de « l'éternel » ; à ce propos, il est utile peut-être de citer une fois

⁵⁶⁶ *Idem*, p. 28.

⁵⁶⁷ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, Paris, éd. Denoël, 1939.

⁵⁶⁸ Dominique Guejd, « Le romantisme et la „modernité” à contre-courant de Fondane poète », in *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 7/2004, p. 8-17.

de plus Fondane dont un passage semble particulièrement significatif : « Sans doute arrête-t-il cet instant dans son vol et le rend-il éternel, mais c'est *en tant qu'instant*, non en tant que temps; et c'est *en tant qu'objet singulier*, non en tant qu'essence. Il rend éternelles – si l'on veut – les choses fuyantes, mais en tant que choses fuyantes justement ; il n'enlève pas l'historique à l'éternel, il prête *l'éternité à l'historique*⁵⁶⁹. »

A en juger d'après une première version, de 1926, de cet essai⁵⁷⁰, abandonnée et qui n'aurait été, vraisemblablement, qu'une somme de notations disparates, Fondane se proposait de faire les mêmes reproches à la poésie moderne. Les titres de certains chapitres ne laissent aucun doute quant à la nature antimoderne de sa démarche. Le deuxième s'intitulait : « Erreur de l'art moderne en tant que progrès », le suivant « L'idée d'originalité », le sixième enfin « Règne de l'homme théorique ». Le titre du huitième chapitre, « Du Dada au surréalisme », prouve amplement qu'une fois de plus la cible de Fondane, attaché au mouvement de Tzara, était le surréalisme. Des différentes « maladies » de la modernité dont surtout l'obsession de la modernité et de l'originalité, imposée par un terrorisme théorique, Fondane ne retient pour la version finale de son essai que l'hégémonie de la raison. De l'avis de l'auteur, que l'on retrouve par la suite dans ses essais sur Rimbaud ou Baudelaire, le malheur de la poésie moderne vient de son goût pour la raison, magnifiée justement par le courant qui s'était proposé de l'abolir, le surréalisme. Cette façon de situer le poétique dans le champ de la logique lui serait mortelle : « Cédant à l'Esprit du Temps, à la dialectique historique, à l'éthique qui nous est revenue plus virulente que jamais par le détour de la pensée révolutionnaire, la poésie de nos jours rompit avec son non-savoir existentiel, ambitionna le titre de connaissance, prétendit au „document” mental, se donna des airs scientifiques et pondit le plus bizarre des œufs que l'on puisse imaginer : le miracle *naturel*, le mystère *mécanique*, l'inspiration *automatique*. Le poète se mit *sous la protection* de son vieil ennemi : la pensée éthique⁵⁷¹. »

⁵⁶⁹ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, éd. cit., p. 29.

⁵⁷⁰ Monique Jutrin offre des informations utiles concernant ce manuscrit dont elle publie le sommaire et certaines notes de l'auteur dans son article « Une découverte: le manuscrit du *Faux traité d'esthétique* de 1925 », *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 5/2001-2002, p. 56-64.

⁵⁷¹ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, éd. cit., p. 38.

Les allusions à la poésie surréaliste sont évidentes. Fondane lui reproche d'avoir instauré paradoxalement une domination de la logique sous couvert d'une poétique du rêve, une forme qui, initialement, lui serait contraire, soumise finalement à « *l'exploitation rationnelle de l'irrationnel* ». Il lui reproche aussi de politiser la littérature. Les surréalistes voudraient « être des penseurs strictement rationnels, dont la tâche suprême est de purger la nature du moindre irrationnel et, en même temps et au même degré, des poètes irrationnels qui tentent de promouvoir non seulement à la dignité de la poésie, mais aussi et surtout à la dignité de *nature*, des troublantes puissances du rêve et de la libido⁵⁷². » (*sic*) Ainsi, Breton lui-même ne serait qu'un « *cartésien de miracle* » qui, avec l'aide de Freud, par la manipulation de l'écriture automatique – qui n'est, de l'avis de Fondane, qu'une autre façon de dissimuler perfidement la raison –, aurait transformé l'activité onirique en « une matière privée de transcendance, de mystère, réduite à ses composantes intelligibles et mécaniques⁵⁷³. »

Par ailleurs, comme Jean Paulhan qui en parle dans son essai de 1941 *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Fondane considère que la poésie moderne, c'est-à-dire celle qui commence principalement avec les surréalistes, pratique une politique de la Terreur. Il s'agit, à son avis, d'une insidieuse Terreur de la logique qui recourt à différentes stratégies et à de nombreux interdits. Paulhan y voit une hypertrophie des particularités du langage au détriment de l'idée, assignée dans un langage primitif, étouffée par l'obsession du concret. Il existe d'ailleurs une correspondance entre Paulhan et Fondane au sujet de cette Terreur. Ainsi, dans une lettre de juillet 1942⁵⁷⁴, Fondane considère que Paulhan est « un philosophe de jeu des échecs » et que l'enjeu de son livre est « astucieux ». Il est d'avis que la Terreur dans les lettres n'est pas uniquement une déviance de langage mais le produit de causes lointaines, tels « la révolution, l'idéalisme absolu, la pensée scientifique, la démocratie ». Il voit derrière tout ça le même démon de la logique et de la raison – d'ailleurs, note-t-il, « „Robespierre ou le logique” c'est un article à faire ». Et il ne

⁵⁷² *Idem*, p. 88.

⁵⁷³ *Idem*, p. 87.

⁵⁷⁴ «Correspondance entre Fondane et Paulhan», in *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 7/2004, p. 55-61. Il s'agit de trois lettres envoyées par Fondane le 2.11. [19]34, en juillet 1942 et le 18.VII. [19]42, auxquelles s'ajoute le brouillon d'une lettre de Paulhan datée : « Juillet, vendredi » [1942].

fait semblant d'accepter « la Maintenance » - dont l'antimoderne Paulhan, qui y voyait un retour à la rhétorique, se servait pour faire pièce à la Terreur - qu'en tant que stratégie de la fatigue. Il en perçoit bien les véritables principes de fonctionnement : « Il [le poète moderne] est fatigué du désordre, bien entendu, et l'anarchie ne le satisfait plus ; il cherche, comme vous, à travers la rhétorique – non la rhétorique elle-même, mais une espèce d'ORDRE ; cependant le mot de „rhétorique” lui fait peur, sinon la chose ; Bonaparte a compris qu'il fallait devenir consul, empereur – n'importe quoi, mais pas un roi⁵⁷⁵. » En fait, la solution, pour Fondane, ne se trouve pas du côté de la « rhétorique » ou de « l'ordre » – cela d'autant plus qu'il perçoit la rhétorique comme un autre type de terreur. Elle lui évoque « le cas de Boileau refusant à Racine de se servir du mot „misérable” et le forçant à employer „infortuné⁵⁷⁶” ». Or Fondane rêve d'un Racine « non pas libre, mais „libéré” de ces entraves, un Racine né en Angleterre, à l'époque élisabéthaine⁵⁷⁷ ! »

La réponse de Jean Paulhan est significative : « Bien sûr la révolution, la doctrine de l'idéalisme absolu, la démocratie ont leur mot à dire là-dedans » mais ce n'est pas « le mot *essentiel* » ; peut-être qu'au moment où Socrate estimait qu'« il n'est pas pour un homme de plus grand malheur que d'être misologue » il pensait justement « à la démocratie, à l'idéalisme absolu, aux révolutions de son temps⁵⁷⁸ ». De son propre aveu, Paulhan n'est pas « tout à fait de l'avis de Socrate ». D'autre part Paulhan trouve que l'exemple de Fondane qui évoque Boileau et Racine contient lui aussi « des arguments terroristes et misologiques », cela pour deux raisons : d'une part, il n'est pas évident que le mot « infortuné » soit un obstacle, et qu'en échange « misérable » le soit ; d'autre part « tout le problème est de savoir si ce n'est pas Shakespeare qui est entravé et Racine libre⁵⁷⁹ ». Comme c'était le cas dans l'essai de Paulhan, ici aussi la source de la liberté est la « rhétorique », la « Maintenance », et ce qui lui fait obstacle c'est l'irrationnel. Somme toute, chez Paulhan, la Terreur est misologie et la « Maintenance » suppose la rhétorique ;

⁵⁷⁵ Lettre de Fondane à Paulhan de juillet 1942, *loc. cit.*, p. 57.

⁵⁷⁶ *Idem*, p. 58.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ Brouillon d'une réponse de Paulhan à Fondane, «Juillet [1942], Vendredi», *loc. cit.*, p. 59.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

chez Fondane, elle est le résultat du règne de la logique, sa seule chance de salut étant la reconnaissance du droit de la poésie d'être ridicule, de refuser la connaissance et de se réfugier dans l'enfance. Ce qui interrompt la communication.

Dans son essai, Fondane dénonce avec un acharnement obsessionnel les manœuvres de la raison qui lui paraît être le fatum et l'hybris du monde moderne. Ainsi, à une époque d'hégémonie de la science, la poésie « s'efforcera d'être une connaissance », elle « sacrifiera à la morale, à la politique », elle « mettra le holà sur le transcendant, l'embargo sur le rêve », mais surtout elle « promulguera un système pénal de sanctions immédiates contre „les taches de sang intellectuelles⁵⁸⁰” ». Cette façon d'envisager les choses a pour résultat une confusion entre la poésie moderne et la décadence, que Fondane entend au sens nietzschéen du terme, ce qui veut dire qu'elle est primauté de la raison, triomphe de l'homme théorique et de ses différents masques, celui du « physicien », du « poète moderne » ou de « socialiste ». Ce sont là les symptômes d'une « conscience honteuse » du poète, que l'on reconnaît autant chez les surréalistes que chez les premiers modernes : Poe, Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé. Ces quatre personnalités incarnent de façon presque identique le péché originel du modernisme puisqu'ils ont été les premiers dont le projet était de devenir « les *maîtres* de leur démon intérieur⁵⁸¹ ». D'ailleurs les trois premiers, Poe, Baudelaire et Rimbaud se dupaient eux-mêmes et trichaient avec leur propre conscience puisqu'ils étaient, en fait, « des incurables *possédés* que leur intelligence n'a jamais pu exorciser ». Quant à Mallarmé, il se trouvait « dans l'attente éperdue de quelque trop rare *visitation* qui l'arracherait à son impuissance *personnelle*⁵⁸². »

Pour Fondane cette maîtrise de l'acte de création signifie reléguer la poésie dans le rationnel et entraver sa liberté. D'autre part, de l'avis de Fondane, il faut aussi chercher les origines de cette crise de la poésie moderne dans certaines attitudes confuses du romantisme allemand qui aurait contesté d'une manière maladroite, plutôt compensatoire, l'événement majeur de la modernité, la révolution française de 1789. L'auteur fait une distinction entre le romantisme français, qui « marqua bien le déchirement philosophique et social produit par la grande

⁵⁸⁰ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, éd. cit., p. 52.

⁵⁸¹ *Idem*, p. 10.

⁵⁸² *Ibidem*.

révolution⁵⁸³ », et le romantisme allemand dont « la tâche » aurait été « de prendre conscience de la rupture métaphysique qu'elle avait suscitée⁵⁸⁴ ». « Blessé par la philosophie des lumières, par le cartésianisme destructeur brutal du passé », le romantisme allemand aurait réagi en cherchant secours du côté d'une « philosophie issue d'un second cartésianisme, idéaliste cette fois-ci, berkeleyen, kantien, fichtéen et hégélien⁵⁸⁵ ». Pour élever la poésie « à la *dignité* de la philosophie⁵⁸⁶ », le romantisme allemand aurait introduit dans la bergerie le préjugé de la rationalité et, du même coup, il aurait entravé « son *mode propre d'appréhension du réel*⁵⁸⁷ ». Prenant comme point de départ ces distinctions de Fondane, Dominique Guedj, dans l'article cité, parle de « l'atypisme de Fondane ». « Héritées pour une bonne part d'un Baudelaire lui-même nourri de Joseph de Maistre » les exigences poétiques de Fondane devraient être analysées surtout « à la lumière des ruptures opérées par ce terreau intellectuel à l'extrême fin du XVIII^{ème} siècle, en réaction à l'esthétique et à la philosophie des Lumières⁵⁸⁸. » L'auteur de l'article cité fait référence au courant contre-révolutionnaire qui avait suscité la réaction idéologique de Fondane : pour Dominique Guedj l'attitude de celui-ci est « à la fois moderne et antimoderne⁵⁸⁹ », l'antimoderne faisant « figure de trouble-fête, ramenant en pleine lumière d'obscures inquiétudes ancestrales⁵⁹⁰ ».

Sous le poids de ce lourd héritage, la première réaction de la poésie moderne aurait été de fuir le réel – sachant que pour Fondane « le réel » c'est le concret ontologique, tout ce qui enferme l'individu dans la condition d'un paria : « *dans leur art, les modernes semblent fuir l'être véritable de leur réel (adéquation de la pensée à la chose, causalité naturelle, principe d'identité, intelligibilité absolue des choses), alors qu'ils font leur dilection d'un art qui assure la primauté aux non-être (fictions, images, „correspondances”, songes, hallucinations subjectives)*⁵⁹¹. » Or

⁵⁸³ *Idem*, p. 45.

⁵⁸⁴ *Idem*, p. 46.

⁵⁸⁵ *Ibidem*.

⁵⁸⁶ *Idem*, p. 84.

⁵⁸⁷ *Idem*, p. 46.

⁵⁸⁸ Dominique Guedj, art. cit., p. 12.

⁵⁸⁹ *Idem*, p. 14.

⁵⁹⁰ *Ibidem*.

⁵⁹¹ Benjamin Fondane, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de réalité*, éd. cit., p. 79.

Fondane reprend ici, comme il le fera plus tard dans son essai sur Baudelaire, la théorie de la pensée primitive de Lévy-Bruhl lequel considère que ce que les modernes situent dans le non-être, et qui constitue pour eux une référence, était, pour les primitifs, de l'être à part entière. Ce qui fait croire que l'option de la poésie moderne serait celle du « réalisme », mais d'un réalisme au « second degré », faussement conscient et en même temps trop conscient de lui-même, ce qui explique pourquoi il est « honteux ». C'est ce qui explique aussi l'inassouvie aspiration de la poésie moderne vers le réel et son « *desideratum* angoissant » : « de la réalité, encore de la réalité, toujours de la réalité⁵⁹² ». Fondane a en ligne de mire, entre autres, le *Discours sur le peu de réalité* de Breton. Le crime de la poésie moderne serait, en fait, celui des modernes. Comme l'avait fait remarquer Chestov, leur péché originel serait de confondre l'Arbre de la Science et celui de Vie. Le salut serait forcément de revenir à ce dernier qui permet de se remémorer le Paradis perdu parce qu'il porte encore les traces de la chute : « la poésie était le lieu de la rupture, de l'effondrement et aussi du remords, de la nostalgie, de *ce qui fut avant*⁵⁹³. »

Le Surréalisme et la politisation de la littérature. L'écrivain ne peut être que contre-révolutionnaire.

Un autre reproche important que l'on peut faire aux surréalistes c'est de permettre l'immixtion du politique dans le message poétique. Fondane trouve « la rencontre en Breton de Platon et de Marx [...] plus surprenante que celle, sur une table d'opération, d'une machine à coudre et d'un parapluie⁵⁹⁴ ! » La poésie, croit-il, ne peut être que contre-révolutionnaire, le poète n'ayant pas droit à un passeport de citoyen : « Le poète sait que chaque fois que s'édifie une République fondée en raison, qu'elle soit aristocratique, hiérarchique et guerrière comme celle de Platon et du III^e Reich – ou socialiste comme celle des Soviets, le poète se verra refuser le passeport de citoyen⁵⁹⁵. »

⁵⁹² *Idem*, p. 83.

⁵⁹³ *Idem*, p. 113.

⁵⁹⁴ *Idem*, p. 44.

⁵⁹⁵ *Idem*, p. 36.

Dès 1927 Fondane considère que le rapprochement des surréalistes des communistes est une anomalie. Il l'affirme explicitement dans son article « Les surréalistes et la révolution ». La poétique du surréalisme voudrait, d'une part, imposer la hégémonie du rêve et surprendre le miraculeux du quotidien par le mécanisme de l'écriture automatique, ce qui est une façon de croire au règne de l'irrationnel et de l'alogique ; de l'autre, elle se réclame d'une idéologie communiste qui transporte la révolution dans le social, revendique une société des classes, affirme la primauté du prolétariat et se met sous l'autorité des lois du matérialisme dialectique. Fondane souligne d'un trait appuyé cette antinomie entre les révolutions surréaliste et communiste : « Dictature du prolétariat par la raison, obligée de vaincre à chaque pas l'arbitraire, le ballet de l'homme et ses désirs, l'homme et ses mythes, l'homme et sa propre liberté, comment acceptera-t-elle l'irrationnel que nous proposons en exemple à la vie⁵⁹⁶ ? »

L'emploi du « nous » prouve bien que Fondane se sent encore appartenir au groupe. En même temps, il perçoit déjà derrière la doctrine communiste le démon de la terreur et de la raison qui en fait une « machine d'ordre [...] d'une logique plus extrême, rêvée par les mathématiciens de l'esprit bourgeois⁵⁹⁷ ! » Derrière la révolution bolchévique Fondane flaire l'odeur de l'autre révolution, celle de 1789, celle de « la chute de Dieu, des dieux », celle qui a instauré « la morale laïque ». A son avis, ce n'est pas le surréalisme qui devrait se mettre au service du communisme mais le futurisme qui, celui-ci, incarne « vraiment l'Europe prenant conscience d'elle-même en tant que productrice d'un nouveau monde habité par la religion du Progrès, la morale de la Vitesse, la politique du confort matériel⁵⁹⁸. » A quoi s'ajoute le fait que le futurisme, pour lequel rien n'existe en dehors du « mouvement », n'a pas à prendre en compte l'angoisse et le rêve.

Le surréalisme au service de l'idéologie communiste avait de quoi inquiéter Fondane qui établissait des diagnostics variés pour augurer de la mort du poète et de la poésie dans le monde moderne. Il avait bien eu l'intention de participer, en juin

⁵⁹⁶ Benjamin Fondane, « Les surréalistes et la révolution » in *Fundoianu/Fondane et l'avant-garde*, éd. cit., p. 49.

⁵⁹⁷ *Idem*, p. 50.

⁵⁹⁸ *Idem*, p. 51.

1935, à Paris, au Congrès international des écrivains et de présenter une intervention atypique intitulée « L'écrivain devant la Révolution »⁵⁹⁹. Ayant finalement compris à temps qu'il s'agissait plutôt d'un « meeting politique », comme le prouvent bien les premiers discours, il préfère ne pas prononcer celui qu'il avait préparé. Le but du Congrès, où les surréalistes et surtout Louis Aragon avaient un rôle politique prépondérant, était d'asservir la poésie et en général la littérature au matérialisme dialectique et à l'idéologie de la révolution bolchévique. Dans son discours du 25 juin 1935, intitulé « Le retour à la réalité », Louis Aragon affirmait : « Je réclame le retour à la réalité, et c'est la leçon de Maïakovski dont toute la poésie est partie des conditions réelles de la Révolution. [...] Nous autres, les alliés du prolétariat révolutionnaire, ses frères de combat, [...] nous accueillons comme une parole joyeuse le mot d'ordre de la littérature soviétique, le réalisme socialiste⁶⁰⁰. » Dans le discours qu'il préfère ne pas prononcer, Fondane est d'un avis exactement contraire : « il y a tout à craindre que la culture ne soit, elle aussi, qu'un concept contre-révolutionnaire ; la pensée contre-révolutionnaire aussi ; et dans la mesure où chacun de nous, et fût-il un militant passionné, connaît l'angoisse, l'insomnie, le découragement, l'ennui, chacun de nous et fût-il Lénine, Staline ou Maïakovski, abrite en lui un contre-révolutionnaire⁶⁰¹. » L'ennui, l'angoisse, le suicide – c'est-à-dire toute la partie vulnérable de l'homme, la partie « paria » de l'être –, seraient, de l'avis de Fondane, plus importants que la raison du point de vue de l'humain, expression de ce qui est illogique et irrationnel, c'est-à-dire de la vie elle-même – rappelons que Fondane, qui qualifiait sa philosophie d'« existentielle », est obsédé par « la vie ». Or la révolution s'est édifiée sur des structures théoriques, c'est-à-dire validées par la raison, et sur une logique éminemment optimiste. Naturellement Fondane se méfie d'une révolution qui milite pour « la primauté de l'économique⁶⁰² », et qui prétend que l'esprit lui-même en est le « „reflet” ». On ne

⁵⁹⁹ Benjamin Fondane, *L'écrivain devant la Révolution*, discours non prononcé au Congrès International des Ecrivains de Paris (1935), préface de Louis Janover, éd. Paris-Méditerranée, 1997.

⁶⁰⁰ Louis Aragon, « Le retour à la réalité », in *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935*, textes réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, Editions Universitaires de Dijon, coll. „Sources”, Dijon, 2005, p. 470.

⁶⁰¹ Benjamin Fondane, *L'écrivain devant la Révolution*, éd.cit., p. 101.

⁶⁰² *Idem*, p. 70.

peut y voir qu'une volonté d'imposer à l'activité artistique une direction précise : « „Voici les bonnes idées, nous dit-on ; voici la matière humaine honorable ; voici les valeurs respectables et les valeurs odieuses ; mettez-vous au travail ; rendez-nous séduisantes les valeurs de la cité et rendez-nous odieuses les non-valeurs établies⁶⁰³» ».

Par ailleurs, Fondane nous propose une lecture édifiante de la doctrine marxiste qui prétend « établir un lien d'interdépendance entre ces révoltes spirituelles isolées et le mouvement révolutionnaire des classes montantes ou descendantes, et n'y voir que de purs reflets passifs des luttes économiques des classes⁶⁰⁴. » Or la pénétration de l'esthétique par l'éthique qui, celui-ci, dans l'esprit de Fondane, réunit toutes les potentialités de la raison militante, c'est-à-dire celles du monde moderne, serait « l'autopsie de la culture ». Quelques années auparavant, dans son essai *Rimbaud le voyou*⁶⁰⁵, Fondane évoquait à l'intention d'André Breton le cas exemplaire de Vladimir Maïakovski. Celui-ci « trouv[ait] bon, au milieu de cette révolution [...], de se pencher sur sa propre souffrance, de se sentir seul et vide, de bâiller d'ennui, d'appeler au secours, de crier et, finalement, de se suicider⁶⁰⁶. »

Quel pourrait être le rapport entre l'écrivain et la révolution ? Fondane énumère une série de cas possibles : celui de l'écrivain qui est « à la fois un révolté et un révolutionnaire », comme l'avaient été Voltaire, Rousseau, Nietzsche ou Rimbaud ; celui de l'écrivain « parfaitement conformiste sur le plan social » mais « révolté sur le plan spirituel », tels Pascal, Baudelaire, Mallarmé ou Lautréamont ; il finit par évoquer Zola, Barbusse et les écrivains socialistes, un type d'auteur « parfaitement conformiste du point de vue spirituel » mais « révolutionnaire sur le plan social ». Sa préférence va vers les écrivains de la deuxième catégorie parce que, dans son opinion, l'écrivain véritable « n'aime guère l'action, la révolution, n'aime guère mourir sur les barricades⁶⁰⁷ ». Pour convaincre son lecteur, Fondane oppose Hugo à Baudelaire : « Cela [le fait que l'écrivain véritable est

⁶⁰³ *Idem*, p. 71.

⁶⁰⁴ *Idem*, p. 79.

⁶⁰⁵ Benjamin Fondane, *Rimbaud le Voyou et l'expérience poétique*, Denoël et Steele, 1933 ; l'édition à laquelle nous nous rapportons est celle présentée par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1979.

⁶⁰⁶ *Idem*, p. 135.

⁶⁰⁷ *Idem*, p. 81.

nécessairement contre-révolutionnaire] explique pourquoi ce fut Baudelaire, le sadique, le nécrophile, le fumiste invétéré, le dandy, l'opiomane, qui fut et est notre maître, et non Hugo, l'apôtre, l'exilé, le chantre du progrès et de la foule⁶⁰⁸. »

Fondane saisit l'occasion pour marquer aussi ses distances avec ceux qui opposent la pensée occidentale et celle de l'Orient, dans laquelle ils incluent entre autres la doctrine socialiste, comme l'avait fait Julien Benda dans son discours au Congrès des écrivains dont il a été question plus haut. En fait, Benda disait à sa façon et avec d'autres mots ce que Fondane lui-même avait l'intention de dire, et leur désaccord porte sur un sujet plutôt marginal de l'intervention de l'essayiste français. De l'avis de Benda la littérature occidentale s'adresse à des « gens qui croient aux activités de luxe⁶⁰⁹ ». La littérature socialiste procède d'une « conception *entièrement nouvelle* ». Elle est « une littérature *entièrement nouvelle et par ses sujets, et par son ton, et par le public auquel elle s'adresse*⁶¹⁰. » Cette « littérature socialiste » serait « la négation » de l'autre. A son tour, en refusant de laisser l'idéologie embrigader la littérature, Julien Benda, se situait en porte à faux par rapport aux consignes du Congrès. Fondane s'arrête à un aspect marginal de cette intervention. Il ne voit pas, quant à lui, une quelconque différence entre la pensée occidentale et celle du socialisme. Il s'agissait, au contraire, d'une filiation directe. Le socialisme serait un des mots clé de la modernité, préparé dès le XIX^e siècle, légitimé ensuite par Marx « issu lui-même de Hegel ». Le socialisme est l'œuvre « d'un Allemand et d'un juif⁶¹¹ » - le juif Fondane reprend, pour la confirmer, une idée chère aux antimodernes lesquels estiment que la modernité est le produit d'un germe sémite, idée qu'il préfère, lui, et cela ne manque pas de signification, énoncer en se rapportant à Nietzsche : « Mais déjà Nietzsche a répondu victorieusement à Benda : car il a vu avec raison, dans le mouvement socialiste, un renouvellement du christianisme [...] qui [...] a déplacé seulement le terme métaphysique et remplacé le ciel par la terre⁶¹². » Mais si, effectivement, le composant judaïque est le germe

⁶⁰⁸ *Idem*, p. 90.

⁶⁰⁹ *Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains*, Paris, juin 1935, éd. cit., p. 82.

⁶¹⁰ *Idem*, p. 83.

⁶¹¹ Benjamin Fondane, *L'écrivain devant la Révolution*, éd. cit., p. 106.

⁶¹² *Ibidem*.

d'une nouvelle révolution faussement chrétienne, quel doit être le comportement de ceux qui représentent le revers de cette communauté ethnique, sa face cachée et « aliénée », incarnée par Léon Chestov ? Fondane répond à cette question dans deux de ses derniers textes.

Rimbaud personnage exemplaire de la crise de la poésie moderne

Rimbaud semble, à son tour, un personnage conceptuel à même d'illustrer de manière éloquente ce qui est, pour Fondane, le drame de la poésie moderne. Son essai *Rimbaud le Voyou et l'expérience poétique* propose d'emblée un éclairage différent du cas de ce poète qui, avant de s'exiler comme créateur dans un silence définitif, a détruit dans son recueil *Une Saison en enfer* toute sa théorie du voyant par une antiphrase sardonique : « il faut être absolument moderne ». De l'avis de Fondane, c'est dans ce dernier volume qu'il convient de chercher le vrai Rimbaud, qui a enfermé ici tout le drame de celui qui renie la poésie. Il paye ainsi, symboliquement, le fait d'avoir triché lorsqu'il avait esquissé sa théorie poétique dans sa célèbre « Lettre du voyant », sa « tour de Babel ⁶¹³ ». Cette interprétation subjective, qui se retrouve dans un autre essai de Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, est parfaitement conforme à l'idée qu'il se fait du rôle du biographe, celui de « faire les problèmes *siens*, d'en entreprendre l'expérience personnelle, de sorte qu'il ne résolve point *pour les autres* les difficultés qu'il rencontre, mais pour lui-même et en tant que lui-même ⁶¹⁴. »

Selon Fondane, la carrière de Rimbaud se déroule entre deux bornes symboliques et parfaitement contraires. La lettre citée serait celle du « refus total de l'Ananké » et *Une saison en enfer* celle de « l'acceptation totale de l'Ananké ». L'Ananké représente pour Fondane la figure centrale de l'esprit occidental, qui est toujours « Nécessité » ou « Autorité ⁶¹⁵ ». Il n'en reste pas moins qu'en ce qui le concerne, Fondane reste assez ambigu quant au concept d'*Amor Fati*. D'une part il découvre une même adoration des idoles de la raison dans « ce retour de Nietzsche,

⁶¹³ Benjamin Fondane, *Rimbaud le Voyou et l'expérience poétique*, éd. cit., p. 46.

⁶¹⁴ *Idem*, p. 16.

⁶¹⁵ *Idem*, p. 68.

vaincu au veau gras de la philosophie traditionnelle⁶¹⁶ ». D'autre part il remarque que le philosophe allemand « a donné à cette résignation sa meilleure expression, [...] en exigeant de nous non seulement d'accepter la nécessité, mais encore de l'*aimer*⁶¹⁷. » Ce qui laisse supposer que pour Fondane, qui essaiera par la suite d'annuler ce concept par le recours aux valeurs et aux potentialités de la philosophie « existentielle » et de la religion aussi, l'*Amor Fati* de Nietzsche, comme celui de Rimbaud, représente la conscience de soi en tant que personne douée de raison, donc moderne. Dans son essai consacré à Rimbaud, Fondane se pose cette question rhétorique : « Devrons-nous, les yeux fermés, souscrire à l'*Amor fati* de Nietzsche ? [...] à la Nécessité, à l'Autorité, à la Loi [...]»⁶¹⁸ ? »

Le drame de Rimbaud serait aussi celui de la poésie moderne qui « avec le progrès des Lumières et l'avènement décisif de la Science » semble avoir perdu sa spécificité et ses ressources propres pour devenir chaque jour davantage « un non-sens, un anachronisme⁶¹⁹ ». L'idéologie de la modernité serait le principal ennemi de la poésie moderne qui, selon Fondane, aurait un comportement de « victime innocente » ; sa principale stratégie de défense ne serait pas de s'accrocher, avec désespoir mais sans l'avouer, à la raison (comme le fait le surréalisme), mais le retour vers cet âge presque naïf du poétique qui avait été, pour le Fondane du *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, celui des poètes de la Pléiade. Par la suite, pour résister dans le monde moderne, la poésie se serait obstinée à s'approprier les armes de celui-ci et de revendiquer une autorité ontologique et cognitive, c'est-à-dire rationnelle – piège auquel aucun des poètes modernes n'aurait échappé, de Mallarmé à Valéry: „De Mallarmé à Valéry, aux surréalistes, la poésie fait des efforts désespérés pour ne plus se retrouver, pour se perdre, happée par une raison obscure qui s'égare à volonté. [...] Elle veut n'être qu'une connaissance; à la liberté sans conditions, qui s'ignore, elle préfère l'esclavage doré, du connaître. [...] De Mallarmé aux surréalistes, lentement le néant envahit le poème, il n'a plus de chair que son propre vide⁶²⁰. Rimbaud se serait trouvé d'emblée du côté de la modernité :

⁶¹⁶ Benjamin Fondane, *La conscience malheureuse*, Paris, Les Éditions Denoël et Steele, 1936, p. 17.

⁶¹⁷ *Idem*, p. 17.

⁶¹⁸ Benjamin Fondane, *Rimbaud le Voyou*, éd. cit., p. 149.

⁶¹⁹ *Idem*, p. 59.

⁶²⁰ *Idem*, p. 61.

« Comme tous les enfants du XIX^e siècle, sceptiques et scientifiques, Rimbaud sait parfaitement et d'*avance* de quel côté se trouve la „vérité”. Naturellement, la vérité ne peut être que du côté de la science, cette hideuse science a dit son mot une fois pour toutes, et ce sont, à n'en pas douter, ceux qui croient en Dieu qui ont tort⁶²¹. » Rimbaud fait d'autant plus figure d'esprit moderne qu'il a exprimé dans sa « Lettre du voyant » toute une série d'idées qui vont dans le sens des préjugés modernes : persuadé que l'avenir sera « matérialiste », le poète doit être dit-il, un « multiplicateur de Progrès », un « citoyen ». Dans une variante de ce chapitre⁶²², Fondane s'en indigne : « Rien de plus hégélien que cette marche au progrès, ce langage universel, cet avenir matérialiste⁶²³ ». Il ajoute avec ironie : « On peut dire de lui, comme de Pascal *inventant* la géométrie euclidienne, qu'il avait inventé la pensée idéaliste et socialiste⁶²⁴ ! » Fondane est persuadé que dans cette célèbre lettre Rimbaud triche : il aurait utilisé les armes de la raison pour faire figure de visionnaire et aurait renforcé les vertus de la poésie en leur ajoutant les avantages de la connaissance conceptuelle. Comme pour Chestov, pour lui aussi la raison représente le péché originel qui change l'arbre de la vie en arbre de mort : « en mangeant le fruit de l'arbre de la science, il [l'homme] a voulu faire croire à Dieu qu'il n'a mangé que le fruit de l'arbre de la vie », ce qui constitue « le grand péché métaphysique, celui qui ôte toute possibilité de retour au miracle, qui ne nous place désormais, et quoi que l'on fasse, que devant l'arbre de la mort⁶²⁵. » Dans son désir d'être un visionnaire, Rimbaud se heurte aux limites mêmes du travail poétique : « il met la poésie sur ses genoux et la trouve amère⁶²⁶ ».

Le drame de Rimbaud, et implicitement de la poésie moderne, a aussi une autre source : il s'agit de son rapport erroné à l'esthétique de Baudelaire qu'il voudrait « dépasser » par l'esthétique de la voyance. Si la modernité de Baudelaire était sauvée parce qu'elle trouvait un contrepoids dans « le sacrifice de ses ennemis :

⁶²¹ *Idem*, p. 93.

⁶²² L'édition de 1979 de *Rimbaud le Voyou* comprend les nouvelles versions des chapitres IV-VIII que Fondane avait probablement l'intention d'utiliser pour une nouvelle publication de son essai.

⁶²³ *Idem*, p. 200.

⁶²⁴ *Idem*, p. 201.

⁶²⁵ *Idem*, p. 72.

⁶²⁶ *Idem*, p. 57.

la patrie, la civilisation, la démocratie », celle de Rimbaud se tourne contre elle-même et s'autodévore : « l'art déjà s'y trouve sacrifié ; et la vie; et pourquoi pas Dieu⁶²⁷ ? » Ce qui explique la crise dont il est question dans *Une saison en enfer* : « Ce n'est que le lendemain de sa tentative manquée que Rimbaud sombra à nouveau, et cette fois pour longtemps, dans la folie scientifique qui lui démontra parfaitement qu'il n'était nullement un fils du soleil, mais simplement un paysan de l'Occident, l'héritier d'une longue génération d'idiots issus des Droits de l'Homme et du Citoyen⁶²⁸. » Par *Une saison en enfer* et ensuite par son retrait dans le silence, en faisant taire son esprit créateur, Rimbaud quitte la modernité pour devenir un « voyou », c'est-à-dire le contraire d'un esprit qui accepte les contraintes d'une quelconque « loi ». Il se range ainsi dans la catégorie « des piétineurs de la Loi, des martyrs de la raison, des nonconformistes de l'Être⁶²⁹. »

Persuadé que le véritable Rimbaud est celui d'*Une saison en enfer* et pas du tout l'auteur de la « Lettre du voyant », Fondane fait une lecture de la carrière du poète français à l'opposé de celle des avant-gardistes, tous séduits par le ton prophétique et par l'air de visionnaire que se donne Rimbaud, apôtre de ceux qui cherchent toujours la nouveauté. Justement, dans leur quête obsessionnelle de la nouveauté, les avant-gardes avaient laissé de côté *Une saison en enfer* « dont l'impitoyable analyse mettait en pièces les idées premières de la lettre du Voyant et retournait contre Rimbaud lui-même ses propres armes⁶³⁰. » Pire, elles avaient amplifié le ton agressif de la célèbre lettre et avaient instauré, à partir des principes qui s'y trouvaient esquissés, « une „dictature de l'esprit⁶³¹” », et même « un fascisme ». Elles semblaient ainsi non seulement dans le théorique et dans une terreur de l'esprit, mais aussi dans le « réel économique », c'est-à-dire dans le marxisme.

Fondane prend aussi le contrepied de Claudel qui invoquait la conversion tardive de Rimbaud au catholicisme pour le considérer « un mystique à l'état sauvage ». Pour Fondane il en est un, en effet, mais « à l'état aigu de civilisé, un

⁶²⁷ *Idem*, p. 52.

⁶²⁸ *Idem*, p. 72.

⁶²⁹ *Idem*, p. 15.

⁶³⁰ *Idem*, p. 43.

⁶³¹ *Ibidem*.

mystique dévoré par les „souffrances modernes”, situé uniquement dans les cadres de la Raison⁶³². » Rimbaud, ajoute-t-il, est « le premier homme de notre époque à avoir profondément éprouvé la crise de l’humanisme⁶³³ ». La conversion est, de l’avis de Fondane, un geste soit de résignation soit d’abandon. La seule solution qui s’offrait à Rimbaud pour sauver ses visions ne pouvait être qu’extrême : devenir fou.

IV.3. La philosophie existentialiste ; une solution pour échapper à la terreur de l’Histoire

L’Histoire, clé de voûte du monde moderne

L’essai « L’homme devant l’histoire ou le bruit et la fureur »⁶³⁴ est à nouveau un réquisitoire de la philosophie moderne, c’est-à-dire de la philosophie dominée par la raison que l’on rend responsable de toutes les horreurs de l’Histoire, et en premier de celles de l’Histoire contemporaine. Façon de dire que l’aventure de la philosophie qui a fini par faire de la raison son principe d’existence serait responsable de la barbarie nazie. Loin d’être « l’ennemi de la raison et de la pensée claire⁶³⁵ », Hitler serait l’incarnation « de la Raison même *enfin sincère*⁶³⁶ », et l’apocalypse nazie « une glace déformante qui nous renvoie, grossis, les traits mêmes de notre culture⁶³⁷ ». A la différence de toute une série de philosophes et d’essayistes qui trouvaient que l’horreur du nationalisme allemand prenait ses racines dans l’irrationalisme d’un Kierkegaard ou d’un Nietzsche, pour Fondane le vrai coupable était l’humanisme qui avait fait preuve d’un optimisme excessif concernant la nature humaine. Ce n’est pas « l’immoralité » du Caliban national-socialiste qu’il convient de mettre en accusation mais « la présomption du Prospero humaniste » qui s’efforce avec un optimisme et un acharnement évidents d’introduire la raison dans l’Histoire : « Si quatre siècles d’humanisme et

⁶³² Benjamin Fondane, *Rimbaud le Voyou*, éd. cit., p. 78.

⁶³³ *Ibidem*.

⁶³⁴ Benjamin Fondane, *L’homme devant l’histoire ou le bruit et la fureur*, *Cahiers du Sud*, XVIII, 1939, p. 441-454, inclus in *Le lundi existentiel et le dimanche de l’histoire*, suivi de *La philosophie vivante*, Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1990, p. 123-148.

⁶³⁵ *Idem*, p. 127.

⁶³⁶ *Idem*, p. 143.

⁶³⁷ *Idem*, p. 141.

d'apothéose de la science n'ont abouti qu'au retour des pires horreurs que l'on croyant à jamais révolues [...] la faute est peut-être à cet humanisme même, qui avait trop manqué de pessimisme, qui avait trop misé sur l'intelligence séparée et divine, et négligé plus qu'il ne fallait l'homme *réel* que l'on avait traité en ange pour finalement et le ravalé au-dessous de la bête...⁶³⁸» Fondane doute de toute la philosophie moderne qui accrédite l'individu abstrait transformé *ad hoc* en « ange », ce personnage supposé vivre dans le meilleur des mondes possibles qu'appellent de leurs vœux Platon dans sa *République*, le Rousseau du *Contrat social*, Kant, auteur du *Traité de paix perpétuelle*, et finalement Marx et son *Capital*⁶³⁹. Auxquels on peut ajouter toutes les idéologies révolutionnaires. L'archétype de cet « homme-ange » n'est autre que « l'homme kantien [...] promu „législateur universel⁶⁴⁰” » hissé au-dessus de l'Histoire qu'il domine et transforme, porté par la philosophie du « meilleur », c'est-à-dire par ce que Fondane nomme « l'Ethique autonome », un système de devoirs qui constitue le bagage spécifique de cet individu abstrait. Hélas, pour l'heure l'homme-ange, l'homme de l'Ethique autonome ne vit pas encore dans un paradis édifié pour lui par les utopies rationnelles de la modernité, mais « au plein milieu de l'Apocalypse de Jean », dans une colonie pénitentiaire où il se voit réduit à un rôle de tortue. L'analogie est saisissante, singulière chez quelqu'un qui aime les images abstraites, l'argumentation serrée et dont l'imagination, ayant bénéficié d'une bonne éducation philosophique, ne se laisse pas facilement séduire par le concret : « [...] pour quelques tortues savants parvenus à une généralité telle qu'elles deviennent indifférentes si elles existent ou non, ou encore pour quelques tortues mystiques qui, par amour de l'intelligible, se jetteront exprès sous les pas des danseurs afin de goûter les délicies d'être foulées par les pieds si parfaits – que de tortues bêtes, laides, maladroites, ignorantes – des millions! – nées sans le moindre instinct du rythme et qui seront impitoyablement écrasées, sans même savoir pourquoi⁶⁴¹. » La lamentation continue, doublée d'imprécations qui laissent deviner l'ampleur du désespoir : « *Sound and fury* ! Un immense hurlement de terreur monte

⁶³⁸ *Idem*, p. 139-140.

⁶³⁹ *Cf. idem*, p. 133.

⁶⁴⁰ *Idem*, p. 138.

⁶⁴¹ *Idem*, p. 130.

de notre misérable terre, et nous-mêmes sommes moitié écrasés⁶⁴² ». Ce texte est d'ailleurs un des rares de Fondane où celui-ci semble accepter « l'inévitable (*Amor fati* !) ». En règle générale, Fondane rejette cette résignation nietzschéenne qu'il considère induite par la raison. Mais même en l'acceptant, comme il le fait ici à contrecœur, Fondane refuse de « se boucher les oreilles pour ne pas entendre les hurlements humains » et il refuse aussi de « crier comme des sourds que l'Idée seule existe, que seuls existent l'ordre universel et le triangle, ce qui ne peut être ni bombardé ni tué⁶⁴³. »

Il laisse lui échapper un aveu troublant – ce qui est tout aussi rare dans son œuvre qui préfère en général prendre les déguisements de personnages conceptuels : « Je suis de ceux que les événements des dernières années ont profondément marqués ; de ceux qui ne se consolent pas d'avoir perdu tout ce qu'on a perdu, de ceux qui n'auraient pas oublié, même au milieu de la victoire, les morts, les blessés et les gosses mourant de faim. [Impossible de] me contenter de plastronner sur la „valeur de l'exemple”, sur les „revanches” de l'avenir⁶⁴⁴. »

Fondane voudrait remplacer cette philosophie moderne, éminemment optimiste, par une autre, plus à même de prendre en compte le péché originel, « la misère de l'homme », la partie vulnérable de celui-ci, celle de « paria ». A la différence de la philosophie moderne optimiste et rationnelle, qui a vu l'échec de ses « promesses démagogiques », cet « humanisme pessimiste », aurait pu nous éviter « les guerres à l'échelle de la nation, les révolutions à l'échelle du monde, et la barbarie machiniste, et la guerre des gaz et des microbes – et le racisme⁶⁴⁵. » La dernière étape de cet humanisme pessimiste et de la philosophie existentielle serait « une métaphysique du religieux ». Cela pour la bonne raison que « l'histoire n'est plus à la mesure de notre raison, mais à la mesure de Dieu⁶⁴⁶ ».

Fondane, Benda et « l'idole romantique »

⁶⁴² *Idem*, p. 131.

⁶⁴³ *Idem*, p. 132.

⁶⁴⁴ *Idem*, p. 137.

⁶⁴⁵ *Idem*, p. 140.

⁶⁴⁶ *Idem*, p. 146.

*Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*⁶⁴⁷ est, parmi les essais importants de Fondane, celui où il expose de la manière la plus explicite sa façon de comprendre la philosophie existentielle – qui n'est pas celle de Heidegger, de Sartre et surtout de Camus. L'opposition des termes choisis pour le titre, à savoir « le lundi » (existentiel) et « le dimanche » (de l'Histoire) voudrait suggérer que l'auteur conteste l'Histoire à laquelle il oppose la philosophie existentielle, antagonisme qui acquiert une dimension dramatique par un exergue emprunté à Franz Kafka : « Tu es réservé pour un grand Lundi ! – Bien parlé ! Mais le dimanche ne finira jamais ». Comme la majorité des essais de Fondane des années quarante, celui-ci prend lui aussi des significations symboliques et testamentaires par l'exergue cité et par son enjeu.

Dans un style qui ne manque pas de dramatisme dans ses inflexions et qui maintient tout au long de l'écriture une tension vive, l'essai de Fondane s'intéresse aux relations qu'entretient l'homme moderne avec « le dimanche de l'Histoire si sombre, si anxieux, si long⁶⁴⁸ » et implicitement avec la Raison. Cette dernière, emblème de la modernité, était déjà la brebis galeuse de Fondane. Dans ce texte – et dans un autre intitulé « Le Bruit et la Fureur » – Fondane y ajoute l'Histoire. Prenant exemple sur la parabole de Jésus : *Sabbatum propter hominem factum est et non homo propter Sabbatum*, Fondane conteste la philosophie hégélienne de l'Histoire au nom de la mystique judaïque. Il oppose le confort et la relative paix d'une loi de l'Histoire forgée à la mesure de l'homme, aux préceptes de la philosophie hégélienne qu'il conçoit à sa façon : « L'Histoire n'est pas faite pour l'homme mais [...], bien au contraire, c'est l'homme qui a été fait pour l'Histoire⁶⁴⁹. » Agrémentée de tous les condiments du rationalisme, cette façon de soumettre l'individu au joug de l'Histoire et à l'esprit du temps avait déjà été dénoncée et contestée par la philosophie, l'ontologie et les écrits d'une série d'auteurs de première importance dont Kierkegaard, Dostoïevski, Nietzsche et, bien sûr, Chestov, avec, dans leur

⁶⁴⁷ Rédigé en février 1944 à la suggestion de Jean Grenier qui voulait réunir en un volume collectif différents avis concernant les enjeux de la philosophie existentielle, l'essai de Fondane sera publié en 1945 par les éditions Gallimard dans le recueil *L'Existence* où se trouvent aussi des textes d'Albert Camus, Maurice de Gandillac, Etienne Gilson, Jean Grenier, Louis Lavelle, René Le Senne et Brice Parrain.

⁶⁴⁸ Benjamin Fondane, *Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, éd. cit., p. 67.

⁶⁴⁹ *Idem*, p. 15.

sillage, tous les ennemis de la modernité standard. D'ailleurs, pour Fondane, Kierkegaard et Chestov représentent à eux seuls un premier âge de la philosophie *existentielle* véritable, celle à laquelle il adhère, altérée ensuite par la tournure *existentielle* de Heidegger, Jaspers ou Sartre qui représentent une autre facette de la même démarche hégélienne asservie à la raison : « La philosophie ne s'est donc jamais désintéressée de l'existence, elle s'est toujours donné la tâche de transformer ce néant en être, elle s'est toujours tenue pour le Positif, tout comme elle a toujours tenu l'existant pour le Négatif. [...] Si elle tient toujours l'existant pour le négatif et la raison universelle pour le seul positif, à quoi bon une philosophie existentielle⁶⁵⁰ ? »

En fait Fondane refuse d'accepter que l'existant peut être assimilé au néant. Pour lui l'homme donne sa mesure justement dans la confrontation avec le péché originel, ce qui veut dire que celui qui pose « le Néant comme péché originel ne saurait prétendre lui échapper⁶⁵¹. » Comme nous l'avons déjà indiqué, ce que Fondane souhaite c'est de délivrer l'homme des carcans du péché originel, qui l'enracine dans la logique et le rationnel. Ponctuellement Fondane s'oppose à Camus dont la célèbre phrase du *Mythe de Sisyphe* : « Il faut imaginer Sisyphe heureux » lui semble prouver que l'écrivain français n'est pas un « misologos ». Cela parce que « ce que craint la raison, c'est justement un Sisyphe qui refuserait de *s'imaginer* heureux, qui désespérerait du „sérieux”, qui en appellerait à l'Absurde⁶⁵². » Or de l'avis de Fondane, le salut de l'homme moderne ne peut venir, justement, que de l'Absurde et en aucun cas de la Raison, un salut *in extremis*, certes, mais suffisant pour affronter « „le malheur” » ou « „le discontinu⁶⁵³” » ; capable aussi de démolir Hegel, le principal artisan de la philosophie de la raison, celui qui « sait bien, lui, qu'*il n'y a rien à faire* contre le *sérieux* de l'Histoire⁶⁵⁴ ». C'est la raison pour laquelle Fondane considère souhaitable que le deuxième Rimbaud, celui d'*Une saison en enfer*, choisisse la solution extrême : la folie. Or la philosophie existentielle telle que la conçoit Fondane, au-delà de la modernité et de la raison,

⁶⁵⁰ *Idem*, p. 27.

⁶⁵¹ *Idem*, p. 34.

⁶⁵² *Idem*, p. 37.

⁶⁵³ *Idem*, p. 53.

⁶⁵⁴ *Idem*, p. 51.

doit contredire point par point celle de Hegel. Pour commencer, elle ne serait pas une philosophie de système, soumise « à telle ou telle technique, règle ou servitude qui l'assujettit », comme par exemple le principe de non-contradiction qui constitue le fondement de la philosophie rationnelle – Fondane rejoint ici, notons-le en passant, un autre penseur d'origine roumaine, Stéphane Lupasco. D'autre part la philosophie existentielle serait l'unique salut de l'individu qui suffoque « en un monde qui n'a ni portes ni fenêtres ».

De telles affirmations irritent Julien Benda qui y voit, dissimulé, l'idole romantique et aussi, erreur évidente, une certaine façon de se ranger du côté de la dialectique marxiste. Enfin, surtout, cette philosophie « de la liberté, du possible, de l'absurde⁶⁵⁵ » ne serait plus de la lignée d'Athènes mais « fille de la pensée de la Genèse⁶⁵⁶ » : « Enigmatique philosophie ! sans terminologie, méthode ni technique ! qui ne nous offre pas de Règles pour juger du vrai ; dans laquelle le „moi” ne se révèle pas comme une raison dont la législation ne dépend plus de rien, qui souffre de passer pour discours vide et métaphore poétique ; qui s'en vante même⁶⁵⁷. » Cette philosophie nourrie de *La Genèse* serait à même de remettre à sa juste place la métaphysique dont Fondane affirmait dans son article « Léon Chestov à la recherche du judaïsme perdu » qu'elle est à la base de la tradition occulte des juifs, hostile à la modernité. Dans cet article Fondane estime que de la même façon que les juifs avaient été, dans l'Antiquité, « le peuple élu », ils doivent maintenant, « dans le monde moderne, et *contre* le monde moderne » prouver « avec la même angoisse [...] *l'absence de Dieu !* ».

D'autres allégations purement subjectives témoignent du drame de Fondane : « *La logique a beau être inébranlable. Elle ne peut résister à un homme qui veut vivre*⁶⁵⁸. » En reprenant l'idée développée déjà dans le chapitre consacré à Nietzsche dans *La conscience malheureuse*, Fondane situe le point d'origine de la philosophie existentielle là « où on a tué Dieu et où [...] on ne s'en est même pas aperçu⁶⁵⁹. »

⁶⁵⁵ *Idem*, p. 58.

⁶⁵⁶ *Idem*, p. 59.

⁶⁵⁷ *Idem*, p. 58.

⁶⁵⁸ *Idem*, p. 57.

⁶⁵⁹ *Idem*, p. 59.

Pour Fondane cette absence de Dieu, cette façon de le tuer par un geste dont l'apogée fut, au XVIII^e et au XIX^e siècle, l'instauration du positivisme, du progressisme, du scientisme et du matérialisme, serait une perte immense pour le monde moderne. Elle serait à l'origine d'une angoisse latente, du sentiment d'un manque : « un trou, un inachèvement, une nostalgie de, une présence d'absence, quelque chose comme un rien solide, substantiel, créateur d'actes⁶⁶⁰. » Le dernier salut de l'homme devant cette menace serait donc le retour au religieux.

Ces tentatives d'imposer l'existentialisme exaspèrent Julien Benda, auteur de *Belphégor*. A son sentiment ce courant qui situe « au sommet de ses valeurs la vie par opposition à une idée de la vie⁶⁶¹ » se prosterne à son tour devant « une idole romantique ». Or c'est exactement l'attitude envers le romantisme qui avait déjà opposé Fondane et Benda du temps où celui-ci faisait ses commentaires à propos de *Belphégor*. L'objection de Benda permet de séparer l'antimoderne qu'il est de tout ce qui, dans son opinion, est une excroissance de la vie, du concret, de toutes les variantes du bergsonisme – une autre « idole romantique », apparentée à l'existentialisme mais aussi à « la dialectique matérialiste ». Benda leur oppose « l'idée », la raison classique. Les rapprochements suggérés par Julien Benda, surtout celui entre l'existentialisme et le matérialisme dialectique, auraient sans doute indigné Fondane si le temps lui avait été laissé pour prendre connaissance de l'essai de son contradicteur. Dans le deuxième chapitre de son essai, Benda fait l'inventaire thématique de cette philosophie dont les principaux traits seraient, dans son opinion, le goût excessif pour l'angoisse et l'absurde, « la religion de l'instant » (qui se manifeste par exemple dans le *Dasein* de Heidegger), le pari sur l'existence, qui « ne saurait être que subjective⁶⁶² », ce qui représente, somme toute, l'adoration d'une « idole romantique ». D'ailleurs cette « soif d'anthropocentrisme⁶⁶³ » qui explose dans l'existentialisme sous la forme d'une existence qui « n'a de réalité que

⁶⁶⁰ *Idem*, p. 198.

⁶⁶¹ Julien Benda, *Trois idoles romantiques. Le dynamisme – L'existentialisme – La dialectique matérialiste*, Mont-Blanc, 1948, p. 101.

⁶⁶² *Idem*, p. 118.

⁶⁶³ *Ibidem*.

par la conscience qu'elle a d'elle-même⁶⁶⁴ » serait caractéristique de « toute la philosophie moderne par opposition à l'antique ». Cette dernière, d'Aristote à Lucrèce, se garde bien de considérer la vie comme but suprême. Julien Benda établit une liste sommaire des ouailles de cette nouvelle idole romantique : le „premier Barrès”, Gide, Kierkegaard, qui avait eu l'intuition du « *penseur subjectif*⁶⁶⁵ », etc. D'autre part, par son mépris de la raison et son culte de la vitalité, cette philosophie serait aussi une philosophie « démocratique⁶⁶⁶ » qui se veut accessible aux masses, sensible au succès auprès du public dont tous ces « marchands d'orviétan⁶⁶⁷ » exploitent le désarroi ressenti après la guerre.

Il n'y a pas trop de voies de dialogue entre l'antimoderne Benda, qui exalte la raison opposée à une modernité assimilée à l'élan vital, et l'antimoderne Fondane, qui voit dans la raison la marque du monde moderne et se fait l'avocat des valeurs de l'existence. Seule les réunit, semble-t-il, l'idée qu'il existe deux courants existentiels, celui de Heidegger, Sartre, Jaspers et de leurs disciples, et celui de Kierkegaard et de Chestov. Benda retient les couples antithétiques : « Heidegger et Jaspers, Sartre et G. Marcel, Camus et Fondane⁶⁶⁸. » Chaque fois qu'il en parle Benda prend ses distances avec Fondane. Là où, déchaîné contre la raison, Fondane propose « le *non-savoir* du mystique » Benda dénonce les mystiques du Moyen Age pour lesquels « l'ignorance est la vraie science » et cite *De docta ignorantia* de Nicolas de Cuse⁶⁶⁹. Lorsque Fondane renie « *la vérité des maîtres* », c'est-à-dire de la pensée rationnelle, Benda dénonce une manifestation de l'élan autrement subjectif de cette philosophie moderne⁶⁷⁰. D'autre part Benda se trompe lorsqu'il fait une lecture de Fondane à travers Sartre et, persuadé que l'écrivain ne peut s'évader de l'existence, lui demande de « s'engager » : « qu'il embrasse étroitement son époque⁶⁷¹ ». Or l'analogie de Fondane qui associe la réalité perçue par la raison à

⁶⁶⁴ *Idem*, p. 116.

⁶⁶⁵ *Idem*, p. 118.

⁶⁶⁶ *Idem*, p. 111.

⁶⁶⁷ *Idem*, p. 143.

⁶⁶⁸ *Idem*, p. 113.

⁶⁶⁹ *Idem*, p. 115.

⁶⁷⁰ *Idem*, p. 121.

⁶⁷¹ *Idem*, p. 127.

une monade sans portes ni fenêtres, ce qui est, pour lui, une façon de décrire la situation de l'individu enfermé en lui-même dans un monde où le culte de la raison l'oblige à se replier sur soi, révolte Benda : « Comme s'il était entendu, sans dénégation possible, que ce monde „n'a ni portes ni fenêtres". Du moins apprenons-nous que celui qui pense qu'on en peut trouver – par l'activité artistique, scientifique, philosophique, voire guerrière, politique – ne saurait être existentialiste⁶⁷². » Ici la façon de concevoir l'existence serait « exactement semblable, quoi qu'il [Fondane] en dise, au marxisme, qui déclare n'avoir pas d'ennemi plus dangereux que l'idéalisme spéculatif⁶⁷³. » Or, de l'avis de Fondane, cet « idéalisme spéculatif » est caractéristique pour toute la philosophie moderne, utopique et optimiste, qui comprend aussi le marxisme, comme il l'avait déjà démontré dans son essai *L'écrivain devant la Révolution*. D'autre part son plaidoyer pour l'existential, pour le salut de l'individu par toute une philosophie de la vitalité, nourrie par celles de Nietzsche et de Chestov, était, dans son intention, une façon de contester la philosophie moderne. Néanmoins, trouve utile de préciser Benda, il y a là une « profonde différence » : « le devenir du marxiste va dans le sens d'un progrès, exactement d'un progrès matériel [...] alors que ces notions semblent entièrement étrangères, voire antipathiques, à l'existentialiste⁶⁷⁴. »

⁶⁷² *Idem*, p. 128.

⁶⁷³ *Idem*, p. 127.

⁶⁷⁴ *Idem*, p. 130.

V. Le face à face d'Eliade et de Cioran. Le faux „optimiste” et le pessimiste

V.1. Une génération anéantie avant terme. Mircea Eliade et *L'itinéraire spirituel*.

« De l'avis de Cioran, qui m'en avait parlé un jour, mon „ optimisme ” serait le résultat direct d'un tel désespoir que, par rapport à celui-ci, son „ pessimisme ” à lui ne serait que de „l'eau de rose” », confiait Mircea Eliade dans une lettre adressée à Matei Calinescu, jeune théoricien de la littérature et critique littéraire roumain⁶⁷⁵.

« L'optimiste » Eliade et le « pessimiste » Cioran, l'auteur, selon le premier, de « la prose la plus incendiaire⁶⁷⁶ » qu'il ait jamais lue en roumain, représentent deux modalités d'être antimoderne, fondamentalement différentes, que tant de points communs rapprochent néanmoins.

Le premier s'emploie à tracer un « itinéraire spirituel » pour sa génération dont le second se contentera d'identifier le *Weltangst*. L'un conteste l'homme moderne occidental auquel il propose de se régénérer aux sources de la spiritualité orientale ; l'autre enferme tout simplement la modernité dans le concept d'un âge agonisant, sans chercher des ressources compensatoires.

Plus tard et de façon inattendue peut-être, les deux donnent une même interprétation à leur embourbement dans les idéologies d'extrême droite, poussés par une étrange impulsion vers ce qu'ils considéraient « moderne » – Eliade nourri par l'optimisme historique hégélien, Cioran pendant longtemps assidu à déplorer une envie d'être « actuel » qui l'avait incité même, dans *La Transfiguration de la Roumanie*, à faire l'éloge de la Révolution française.

⁶⁷⁵ Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, [Ioan P. Culianu et Mircea Eliade. *Souvenirs, lectures, réflexions*], București, éd. Polirom, coll. «Plural M», 2002 ; ce fragment de lettre est reproduit sans d'autres précisions à la p. 58.

⁶⁷⁶ Mircea Eliade, « I. L'heure des jeunes ? », du cycle « Cinq lettres à un provincial », du recueil *Océanographie*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, L'Herne, coll. « Méandres », 1993, p. 180. *Oceanografie* avait été publié en 1934 à Bucarest par les éditions Vremea.

Il n'en reste pas moins que le paradoxe de Cioran, dont fait état Mircea Eliade dans sa lettre à Matei Calinescu, ne manque pas d'une certaine vérité : l'optimisme est peut-être une forme plus aigüe de désespoir que le pessimisme, qui a au moins l'avantage d'avoir perdu ses illusions ; les ressorts de l'herméneutique d'Eliade, la propédeutique du *Mythe de l'éternel retour* ou de *Le sacré et le profane* sont la revanche de l'antimoderne sur le moderne, que l'historien des religions a généralement considéré issu d'une confiance exacerbée dans l'Histoire. De ce point de vue certains passages du *Journal portugais*, seul recueil que l'auteur n'a pas censuré par la suite, éclairent de manière significative, bien que paradoxale, le premier des textes que nous venons de citer.

Eliade et Cioran appartiennent, pour commencer, à une même génération, celle réunie autour de l'association et de la revue *Criterion*. Ils se retrouvent, de plus, ensemble dans ce que par la suite les historiens de la littérature roumaine ont appelé « la génération '27 » d'après l'année où Eliade a publié une série d'articles groupés sous le titre générique *Itinéraire spirituel*⁶⁷⁷. L'« optimisme » d'Eliade se manifeste déjà dans sa façon de définir, presque dans l'abstrait, une génération qui n'a pas encore pris forme – à l'époque lui-même n'avait que vingt ans. « Ma crainte était d'un ordre différent : le Temps n'était pas une entrave en soi, mais nous n'en disposions que de très peu pour accomplir notre tâche ; il ne fallait donc pas le gaspiller inutilement⁶⁷⁸ », explique Eliade presque quarante ans plus tard, dans un article de 1965 où il définit sa génération, en y ajoutant un commentaire dramatique : « J'ai le sentiment que je ne m'étais pas trompé. Somme toute ma génération n'a disposé que de quelques dix ou douze années de „liberté créatrice”

⁶⁷⁷ Rédigées en 1927 à Genève où Eliade se trouvait avec une bourse d'études, les douze parties de *L'itinéraire spirituel* seront publiées la même année dans *Cuvântul [Le Mot]* (la première dans le n° 857 du 6 septembre 1927, p. 1-2, et la dernière dans le n° 928 du 16 novembre 1927, p. 1-2). Par la suite *L'itinéraire spirituel* sera publié dans le recueil : Mircea Eliade, *Profetism românesc, I, Itinerariu spiritual. Scrisori către un provincial. Destinul culturii românești [Prophétisme roumain, I. Itinéraire spirituel. Lettre à un provincial. Le destin de la culture roumaine]*, București, éd. «Roza vânturilor», 1990, édition à laquelle nous ferons référence dorénavant.

⁶⁷⁸ Mircea Eliade, «Itinerariu spiritual: „Tânăra generație”» [*Itinéraire spirituel* : „La jeune génération”], in *Cuvântul în exil [Le Mot en exil]*, nr. 40-41, sept.-oct. 1965, p. 1-4 ; *Profetism românesc*, éd. cit., p. 15-16.

avant l'instauration, en 1938, de la dictature royale, suivie par la guerre et, en 1945, par l'occupation soviétique, et tout a été réduit au silence⁶⁷⁹. »

Petru Comarnescu et Ionel Jianu, Mircea Vulcănescu et Constantin Noica, le futur « ami lointain » de la lettre qui ouvre *Histoire et utopie* du nihiliste Cioran, Cioran lui-même et les frères Acterian (Haig, Arșavin et Jeni) se regroupent autour d'Eliade. Seul Eugène Ionescu semble rejoindre presque contre son gré un groupe qu'il renie déjà vers le milieu des années '30, lorsque certains de ses camarades se laissent plus ou moins séduire par l'idéologie de l'extrême-droite.

Presque tous, d'Eliade à Mircea Vulcănescu et Cioran, ont pour professeur Nae Ionescu, ce paradoxal directeur de conscience maléfique et fatal, selon Eugène Ionesco. Sa « pédagogie négative⁶⁸⁰ » et le style socratique de ses cours de logique (d'un adversaire du rationalisme) et de philosophie de la religion avaient séduit tous ces jeunes gens, avec de rares exceptions. Leur fascination pour cet enseignant qui mélange les sources, de Berdiaev à Kierkegaard ou Nietzsche – soupçonné et même accusé ensuite de plagiat –, est pratiquement le premier signe distinctif de cette génération. Ce rapport hypnotique à un maître reste singulier dans la culture roumaine. Si Eliade pousse sa loyauté jusqu'à le suivre en prison⁶⁸¹, Mircea Vulcănescu donne la mesure de sa fascination dans la description qu'il fait d'un cours de cet étrange professeur : « C'était le soir et à la lumière du gaz aérien qui baignait le paysage dans la lueur verdâtre de *La Leçon d'anatomie* de Rembrandt [...] je regardais, par le trou de la serrure, les différentes expressions que prenait la main de Nae Ionescu : là elle palpète telle l'incandescence d'une flamme, là elle devient soudain une flèche indicatrice ; elle est tantôt une fleur qui agite ses pétales, tantôt elle stoppe les élans avec la netteté d'une borne de frontière ! pendant que le maître explique aux étudiants le sens de la "révélation"⁶⁸². »

⁶⁷⁹ *Idem*, p. 16.

⁶⁸⁰ Mircea Vulcănescu, « Nae Ionescu așa cum l-am cunoscut » [Nae Ionescu tel que je l'ai connu], în *Opere [Oeuvres]*, vol. I, édition établie par Marin Diaconu, avec une préface d'Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, 2005, p. 459.

⁶⁸¹ En raison de leur refus de renier leur appartenance au mouvement d'extrême droite La Garde de fer, Nae Ionescu et Mircea Eliade seront emprisonnés en 1939 à Miercurea Ciuc où ils partagent la même cellule, cf. Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, préface de Jacques Julliard, Paris, Editions La Découverte, 2003, p. 288.

⁶⁸² Mircea Vulcănescu, *Opere [Œuvres]*, ed. cit., p. 478.

Mais le professeur est aussi journaliste. En cette qualité il fait figure de « réactionnaire, en train de guetter l'ouragan de la révolution qu'il voyait venir⁶⁸³ ». Il propose un programme qui s'appuie sur l'autochtonie et sur un état orthodoxe antidémocratique et antilibéral. Il déteste à la fois le 1848 roumain et le 1789 français. Nae Ionescu dont une majorité d'élèves affirment qu'il leur a appris à devenir eux-mêmes, leur a transmis aussi sinon l'ensemble de ses valeurs, du moins l'idée que la modernité issue de l'illuminisme est morte et qu'une nouvelle époque est en train de naître.

Cette nouvelle génération qui ne tardera pas à préciser sa place dans le champ idéologique roumain par une contestation à la fois des modernistes, groupés autour d'Eugen Lovinescu et de sa revue *Sburătorul*, et des ainsi nommés traditionalistes de Nichifor Crainic qui dirige *Gândirea*, « n'est à l'aise que dans la tension » (p. 704), selon le même Mircea Vulcănescu qui reste, jusqu'à ce jour, celui qui en a le mieux surpris l'identité dans ses articles. « Si Mircea Eliade était considéré „le chef” de cette génération [...], Mircea Vulcănescu était celui qui lui offrait la plus profonde légitimité », constate Constantin Noica, un autre membre de groupe⁶⁸⁴. En rien inférieurs à Eliade ou à Cioran, Constantin Noica et Mircea Vulcănescu représentent le contingent malchanceux de cette génération : restés en Roumanie après la fin de la dernière guerre, ils ont connu les prisons communistes où le dernier serait mort en 1952. Son mémoire de détention s'achève avec un émouvant « Ne nous vengez pas », adressé à Eliade et à Cioran, confirmation tragique du portrait qu'en fait celui-ci : « Le péché originel, évident en nous tous, n'était pas visible en lui, en lui qui était si bien en chair et en qui, paradoxe merveilleux, s'abritait l'évadé d'une icône⁶⁸⁵. »

Pour cerner l'identité de cette génération, Mircea Vulcănescu énumère quelques traits qui semblent la définir : « *la soif d'expériences* », « *l'authenticité* »,

⁶⁸³ *Idem*, p. 534.

⁶⁸⁴ Constantin Noica, *Amintiri despre Mircea Vulcănescu* [*Mircea Vulcanescu, souvenirs*], repris dans Mircea Vulcănescu, *Opere*, éd. cit., vol. II, p. 1477.

⁶⁸⁵ Fragment d'une lettre de Cioran à la fille de Mircea Vulcănescu, datée : « Paris, le 20 janvier 1968 », reprise dans *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, édition établie par Laurence Tacou et Vincent Piednoir, éd. de l'Herne, Paris, 2009, p. 292-293.

« *la spiritualité* »⁶⁸⁶. Il s'agit d'un ensemble d'états à même d'engendrer parfois (l'auteur pense probablement à Cioran) « négativisme, agonie, détresse, un activisme désespéré⁶⁸⁷ ». Ils confirment « *la tension dramatique, une dimension tragique, la crise* qui constituent sans doute *le point crucial de l'expérience vécue en commun par la jeune génération*⁶⁸⁸. » Quant au culte de « l'expérience », Mircea Vulcănescu l'explique mieux qu'Eliade : « *la soif d'expériences* » serait surtout « la volonté d'une mise à l'épreuve directe, chacun délivré des entraves de la raison – ces *idola temporis* du XIX^e siècle, avec son corolaire inévitable, avec sa tentation : *l'aventure*⁶⁸⁹. »

Le profil de cette génération devait fatalement attirer l'attention des modernes et des modernistes groupés autour d'Eugen Lovinescu. Le critique littéraire Pompiliu Constantinescu la qualifie de « hamletienne » et remarque « son caractère agonisant, flottant dans l'absolu, anarchique, destructeur des prêt-à-porter conceptuels, fouineur et encore désorganisé⁶⁹⁰. » La tension « hamletienne », la fébrilité de ceux que Șerban Cioculescu, un autre critique littéraire du cercle d'E. Lovinescu, appelle ironiquement les « vécuristes » (en rapport avec le « vécu » qu'ils exaltent, associé à « l'expérience ») se développent dans un terrain miné, celui de la situation politique particulière de la Roumanie d'entre les deux guerres. « Va-t-on répéter l'histoire du serviteur infidèle qui a enterré sa pièce d'or ? se demande le même Mircea Vulcănescu lequel, lui au moins, en dépit de sa fascination pour Nae Ionescu restera immun au chant des sirènes de l'idéologie. Je ne le crois pas⁶⁹¹. »

Etrange – et finalement inexplicable – est aussi la façon de ceux réunis autour de la revue *Criterion*, notamment d'Eliade et de Cioran, de se rapporter à Ion Luca Caragiale, un antimoderne à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles. Comment Cioran n'a-t-il pas eu l'idée de se regarder dans un miroir aussi fidèle bien

⁶⁸⁶ Mircea Vulcănescu, « Generație » [Génération], in *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 645. Ici et dans ce qui suit les mots soulignés l'ont été par leurs auteurs.

⁶⁸⁷ *Idem.*, p. 646.

⁶⁸⁸ *Idem.*, p. 645.

⁶⁸⁹ *Ibidem.*

⁶⁹⁰ Pompiliu Constantinescu, « Mircea Eliade, *Oceanografie*, editura Vremea, 1934 », *Vremea [Le Temps]*, nr. 381, 24 martie 1935.

⁶⁹¹ Mircea Vulcănescu, « Istorismul prin resemnare în spiritualitatea tinerei generații » [L'historisme par la résignation dans la spiritualité de la jeune génération], in *Opere*, éd. cit., vol. I, p. 717.

qu'inverse ? Comment a-t-il fait pour ne pas remarquer que l'antiphrase sarcastique de Caragiale qui parodiait la modernité était l'envers négatif de sa vitupération nihiliste ? Comment Cioran n'a-t-il pas remarqué que la tension désespérée de l'ironie caragialesque était encore plus rapprochée de la force de boomerang du discours de Maistre que son style paradoxal, auquel il doit sa notoriété en France ? Une fois encore Eugène Ionesco fait figure à part : Ion Luca Caragiale reste un de ses modèles, et il situe ses anti-pièces dans le sillage de celui-ci.

Confus parfois dans ses affirmations, ses interprétations, ses analogies ou ses recommandations, *L'Itinéraire spirituel* d'Eliade, conçu comme un guide pour sa génération, est pourtant suffisamment précis lorsqu'il s'agit d'identifier, de manière plutôt rétrospective, l'intention qui lui a donné naissance. Camil Petrescu, philosophe d'ascendance bergsonienne et romancier proustien, exagère sans doute, mais pas beaucoup, lorsqu'il dénonce, dans le feu de la polémique, « le galimatias du jeune Mircea Eliade », « complètement illisible ». Avec une ironie caustique il doute que « quelqu'un ait pu comprendre les feuilletons mystiques de ce frénétique phraseur dont l'incohérence du caractère se reflète aussi dans l'écriture⁶⁹². » Ainsi par exemple ce fameux « esprit », dont il est question autant dans le titre du manifeste (« Itinéraire spirituel »), et si fréquemment utilisé dans le premier feuilleton : « I. Lignes d'orientation », qui regorge de redondances. Le lecteur voudrait bien comprendre le sens exact du terme, mais au moment où il semble l'avoir trouvé, le voilà désappointé. Eliade parle des « valeurs pures, spirituelles, spirituelles jusqu'à l'absurde » pour ajouter aussitôt qu'il s'agit des « valeurs du christianisme⁶⁹³ ». On finit par comprendre que la primauté de l'esprit serait l'équivalent d'une « critique de la raison suffisante » et « des idées post positivistes qui sévissent encore dans nos parages⁶⁹⁴ ».

En fait, c'est Eliade lui-même qui, quelque quarante ans après la publication de *L'Itinéraire*, donne une idée plus exacte des enjeux de ce manifeste dans un article où il s'efforce, entre autres, de situer sa démarche dans le cadre des

⁶⁹² Camil Petrescu, „Un frazeolog frenetic și mistic” [Un phraséologue frénétique et mystique], *Universul literar* [L'Univers littéraire], année XLIV, n°. 27, 1 juillet 1928, p. 437-438.

⁶⁹³ Mircea Eliade, *Profetism românesc*, éd. cit., p. 22.

⁶⁹⁴ *Ibidem*.

mouvances irrationalistes en vogue au moment où il rédigeait ce texte de jeunesse : « Le mythe du progrès infini, la foi dans le rôle décisif de la science et de l'industrie à même d'instaurer la paix universelle et la justice sociale, la prééminence du rationalisme et le prestige de l'agnosticisme – tout cela avait volé en éclats sur les différents fronts. „L'irrationalisme” qui avait rendu la guerre possible et l'avait nourrie se faisait maintenant sentir également dans la vie spirituelle et culturelle de l'Occident : la réhabilitation de l'expérience religieuse, le nombre important des conversions, l'intérêt pour les pseudo-spiritualités et les gnosés orientales (théosophie, néo-bouddhisme, Tagore, etc.), le succès du surréalisme, la vogue de la psychanalyse, etc.⁶⁹⁵. » La tension engendrée par ce changement de paradigme se laisse également deviner dans le paquet de valeurs proposé par *L'Itinéraire spirituel*. Il s'agit premièrement, à l'instar de Nae Ionescu dont les cours vont dans le même sens, du rejet de la philosophie comme système globalisant, et aussi d'une méfiance à l'égard de l'esprit scientifique qui avait porté le positivisme. Ce qui est affirmé de façon encore plus tranchante dans la IV^e partie de *L'Itinéraire*, intitulée « Entre chaire et laboratoire » : « La science ferme trop de possibilités et éclaire une certaine réalité. [...] Notre ambition est de compléter la vision scientifique avec le résultat d'autres fonctions. Pour parvenir enfin à cette atmosphère spirituelle, *la culture*, condition *sine qua non* de toute création, dans n'importe quel domaine⁶⁹⁶. »

Le rejet de ce type de philosophie et de l'esprit scientifique va de pair avec l'apologie d'un « nouveau dilettantisme » (*cf.* la III^e partie : « Vers un nouveau dilettantisme ») et de l'expérience. Le terrain où se manifeste de prédilection ce « nouveau dilettantisme » – l'expression n'est peut-être pas très heureuse – serait celui des tendances récentes de la philosophie de l'histoire et de la culture, ce qui est de nature à séduire un Eliade déjà acquis à l'idée d'une « causalité universelle » à l'œuvre dans l'ensemble des phénomènes naturels. Le « dilettantisme » privilégie « les lois, les causes, les éléments constitutifs et leur dynamisme » plutôt que « la collecte des documents, leur publication et leur classification⁶⁹⁷ ». Eliade cite pêle-mêle dans la confrérie des « dilettantes » Montesquieu, Vico, Gobineau, Marx,

⁶⁹⁵ *Idem*, p. 10-11.

⁶⁹⁶ *Idem*, p. 35.

⁶⁹⁷ *Idem.*, p. 29.

Chamberlain ou Spengler. « C'est le brouillamini apocalyptique d'un moine aux pieds nus qui maudit du haut de son tas de pierres au bord de la route », ironise le même Camil Petrescu⁶⁹⁸ qui fait état « de lectures mal digérées, de noms et de dates entassés dans une petite tête ambitieuse par d'interminables lectures dont l'intéressé n'a compris la moindre phrase, où il l'a mal comprise ».

Quant à « l'expérience », dont Nae Ionescu fait également l'éloge chaque fois que, dans ses cours, il parle du « vécu », c'est une notion fondamentale de *L'Itinéraire* d'Eliade. Elle est le premier ressort de « l'authenticité », qui recouvre également l'apologie gidienne de « l'acte pur ». En se rapportant surtout aux romans de Mircea Eliade où « l'expérience » et « l'authenticité » sont tour à tour posées dans des cadres théoriques et dans des schémas narratifs, le critique littéraire George Călinescu émet un diagnostic sévère puisqu'à son sentiment il s'agit « de la plus intégrale (et servile) expression du gidisme dans notre littérature⁶⁹⁹ ». Quant aux tentatives d'Eliade d'articuler son « itinéraire spirituel » antipositiviste, le même George Călinescu considère qu'il s'agit « d'un effort de briser des menottes inexistantes et d'enfoncer des portes toujours ouvertes⁷⁰⁰ ». En règle générale les « expériences » recherchées restent spirituelles et, finalement, après une analyse des tendances du mysticisme et de la théosophie, l'auteur se réfugie dans les valeurs orthodoxes : « quelque fût le chemin emprunté, une conscience contemporaine parvient au christianisme authentique », affirme Eliade, qui changera d'avis par la suite. C'est surtout cet onzième volet du feuilleton (« XI. Orthodoxie ») qui soulève les plus vives critiques de ceux qui, à l'époque, se proclament « modernes ». Dans son analyse⁷⁰¹, Șerban Cioculescu prend à partie l'auteur « qui tente de revigorer la

⁶⁹⁸ Cf. *supra*, note 18.

⁶⁹⁹ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Histoire de la littérature roumaine de ses origines jusqu'à aujourd'hui], Bucarest, éd. Fundația Regală Carol al II-lea, 1941, p. 870.

⁷⁰⁰ George Călinescu, « Cărți cu semne » [Livre avec signets], *Adevărul literar și artistic* [La Vérité littéraire et artistique], année XI, deuxième série, n°. 600, 5 juin 1932, p. 7 ; repris in *Opere, Publicistică, I (1920-1932)* [Œuvres, Articles, I], édition sous la direction de Nicolae Mecu, préface d'Eugen Simion, București, Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, p. 995.

⁷⁰¹ Șerban Cioculescu, « Un Itinerariu spiritual » [Un Itinéraire spirituel], *Viața literară* [La Vie littéraire], année III, n°. 86, 26 mai 1928, p. 1, 3, repris in Mircea Eliade, *Profetism românesc*, éd. cit., vol. I, p. 63-67.

vieille orthodoxie par tous les excitants et les stupéfiants européens et asiatiques⁷⁰² », avec l'espoir de prouver qu'il est dans la mouvance du spiritualisme contemporain : « La marchandise qu'importe de l'étranger M. Eliade n'est pas de celles frelatées par le temps, tel le bergsonisme ou le pragmatisme, mais les dernières denrées coloniales : la théosophie, l'anthroposophie, le mysticisme⁷⁰³ ... » De l'avis de Șerban Cioculescu, cet article consacré à la « supériorité morale de l'orthodoxie », où l'on reconnaît « les arguments de M. Nae Ionescu, décisifs probablement pour M. Eliade », est de loin « la partie la plus contestable de cette recherche⁷⁰⁴ ».

Cette polémique qui oppose Mircea Eliade à Șerban Cioculescu a le mérite d'anticiper et d'offrir avant la lettre une synthèse significative de tous les arguments *pro et contra* qui se retrouvent jusqu'à la fin des années '30 dans les discours parallèles et antinomiques des modernes, groupés autour d'Eugen Lovinescu, et des antimodernes de *Criterion* et de *Gândirea*. Dans cette confrontation, les modernes semblent plus clairvoyants : dans leurs analyses du discours concernant « la spiritualité » et « l'orthodoxie », ils s'inquiètent du bannissement sans appel de la rationalité. C'est ce que remarquent Mihail Ralea et Pompiliu Constantinescu qui mettent leurs pas dans ceux de Șerban Cioculescu dont la lucidité mordante et sévère met en lambeaux d'emblée *L'Itinéraire* d'Eliade : « L'intellect et la raison manquent. Remplacés par „l'esprit”. Mais, selon M. Eliade, celui-ci est confisqué par l'Eglise. A son avis, la spiritualité soit aspire au divin, soit n'existe pas. Elle offre une capacité. Si l'on est intelligent, il faut être spiritualiste, et si l'on en est, il faut être orthodoxe. La pensée de M. Eliade est terriblement normative⁷⁰⁵. » Son exhortation : « *Nihil sine intellectu*⁷⁰⁶ » contient aussi, de manière péremptoire, le drame de la jeune génération.

⁷⁰² *Idem*, p. 65.

⁷⁰³ *Ibidem*.

⁷⁰⁴ *Idem*, p. 67.

⁷⁰⁵ *Idem*, p. 64.

⁷⁰⁶ *Idem*, p. 67.

Dans sa réponse : « *Sensul Itinerariului spiritual*⁷⁰⁷ » [« Le sens de l'*Itinéraire spirituel* »], Mircea Eliade revient sur cette éviction de la rationalité, dont on l'accuse à tort, croit-il (p. 69). A son sentiment, il faut y voir surtout une réaction aux « dogmes post-matérialistes à même de satisfaire avec tant de suffisance les cerveaux de ceux qui ne sont pas hantés par la crise⁷⁰⁸ ». Il ajoute avec une ironie sournoise : « Nous assimilons Descartes dès le collège grâce aux livres d'école et à l'instituteur. Tant que nous ne le contestons pas, il va de soi que nous continuons à l'admirer et à l'utiliser⁷⁰⁹. » Par la même occasion, Eliade apporte quelques précisions concernant les sources dont il s'est servi pour appréhender le sens de l'orthodoxie – dont il avoue franchement, dans son article de 1965, qu'à l'époque il n'en savait rien : « qu'est ce que je pouvais être ignorant en ce qui concerne le christianisme de l'est et les traditions religieuses roumaines, sans même parler du fait que je n'avais aucune expérience orthodoxe⁷¹⁰ ». Son discours fait feu de tout bois puisqu'il propose un « Christ actualisé aux côtés d'Apollon et de Dionysos⁷¹¹ ». Dans un autre article qui prolonge cette polémique : « Între ortodoxie și spiritualitate⁷¹² » [« Entre orthodoxie et spiritualité »], l'infatigable Șerban Cioculescu s'en prend une nouvelle fois à cette interprétation confuse de l'orthodoxie que l'on voudrait ressusciter par « toutes les philosophies et les hérésies européennes et asiatiques du moment ». Comme dans sa réponse à une enquête publiée le même mois, son ironie vise l'horizon trop éclectique d'Eliade et de Nae Ionescu, qui est aussi celui de l'ensemble du front orthodoxe de *Gândirea* : « La jeunesse orthodoxe et mystique représente une mosaïque douteuse d'influences livresques disparates. La collection „Blond”, „ Le Roseau d'or”, l'enquête d'Agathon, la conversion de Psichari, Péguy et surtout Cocteau, la correspondance de J. Rivière avec Claudel et A. Fournier, la disponibilité de Gide, l'élan vital de

⁷⁰⁷ Article publié dans *Viața literară* [La Vie littéraire], année III, n°. 87, 9 juin 1928, p. 1 et 2 ; repris in Mircea Eliade, *Profetism românesc*, éd. cit., vol. I, p. 68-72.

⁷⁰⁸ *Idem*, p. 71.

⁷⁰⁹ *Idem*, p. 70.

⁷¹⁰ *Idem*, p. 12.

⁷¹¹ *Idem*, p. 72.

⁷¹² L'article de Șerban Cioculescu avait été publié dans *Viața literară* [La Vie littéraire], année III, n°. 94, 17 novembre 1928, p. 1-2 ; repris in Mircea Eliade, *Profetism românesc*, éd. cit., vol. I, p. 74-75.

Bergson, le Christ de Papini, l'orthodoxie de Berdiaev et de Boulgakov, l'Asie de Keyserling, la théosophie, l'occultisme, l'orphisme, la métapsychique, le néothomisme de Maritain, etc., voilà les sources impures de cette soi-disant orthodoxie et de cette mystique⁷¹³. »

V.2. Les jeunes Eliade et Cioran, adversaires de la modernité. Interventions dans la presse roumaine.

Pour Eliade, la modernité est un concept et un produit exclusivement européens. Son rapport polémique à ce paradigme ne s'opère pas, comme chez Cioran, au moyen d'une *Lebensphilosophie*, ni par une mise en doute du fonds antimoderne de la modernité, comme le fait Vulcănescu, qui utilise des sources surtout françaises⁷¹⁴. Eliade oppose déjà Occident et Orient, ce dernier entendu comme un des modèles de la « société de type traditionnel », choix singulier dans le cadre de sa génération. Cet Orient auquel certains de ses livres se rapportent directement : *India [Les Indes]* (1934), *Yoga. Essai sur les origines de la mystique indienne* (Paris, 1936, à l'origine sa thèse de doctorat), ou *Alchimia asiatică [L'Alchimie asiatique]* (1935), peut servir aussi d'argument subissant dans l'effort de contester le paradigme de la modernité occidentale dont il permet d'identifier quelques éléments essentiels. « L'Asie peut t'offrir, à toi, une terre d'accueil que je ne peux chercher, moi, qu'en Occident », lui fait remarquer Cioran dans une de ses lettres⁷¹⁵. Néanmoins, le prototype de la « société traditionnelle » et le moule de l'homme « primitif » ne sont pas le patrimoine exclusif de l'Orient puisque Eliade lui associe l'Est, « les marges » de l'Europe, des zones ayant résisté, elles aussi, à la tentation de la modernité. Voilà deux bouées de sauvetage pour une Europe qui « crève » : « J'ai beaucoup réfléchi ces deux dernières semaines à la fin apocalyptique de notre époque. J'ai le pressentiment confus que tout prendra fin très

⁷¹³ Șerban Cioculescu, « Anchetă. Noua spiritualitate » [Enquête. La nouvelle spiritualité], *Tiparița literară [L'imprimerie littéraire]*, novembre 1928, p. 25.

⁷¹⁴ Cf. les articles « Léon Bloy » (une mini-biographie), « Asupra influenței lui Maurras » [A propos de l'influence de Maurras], in Mircea Vulcănescu, *Opere [Œuvres]*, éd. cit., vol II, p. 43-66 et 124-127.

⁷¹⁵ Lettre datée : « Sibiu, 9 décembre 1935 » in Cioran, *Scrisori către cei de acasă [Lettres à ceux de chez moi]*, édition établie et annotée par Dan C. Mihăilescu, Bucarest, éd. Humanitas, 2004, p. 283.

vite, dans une trentaine, une quarantaine d'années : au diable tout ça, art, culture et philosophie. [...] Tout ce qui a un quelconque rapport avec cette époque (Kali-yuga) aura une chute apocalyptique⁷¹⁶ », affirme Eliade en prenant un ton guénéonien dans une de ses lettres à Cioran. Ce positionnement s'appuie sur un ensemble d'idées qui constituent un vrai scénario polémique. Ainsi, les écrits de jeunesse d'Eliade, en partie réunis dans le recueil *Fragmentarium*⁷¹⁷, mettent souvent en scène son rejet du XIX^e siècle, considéré un premier âge, positiviste, de la modernité, lui-même héritier de ce maudit XVIII^e siècle, bête noire des antimodernes. On sent déjà le futur conflit d'Eliade avec l'histoire. Il intitule même, avec ironie, « Le siècle de l'histoire » un de ses articles où il démontre l'« incapacité organique de comprendre l'histoire » (p.144) d'un siècle qui, par ailleurs, s'enorgueillit de lui offrir des « méthodes scientifiques » d'étude. Il lui fait principalement deux reproches. Pour commencer, la vision positiviste et un scientisme exacerbé rendent ce siècle myope et laïc, ce qui lui fait « exclure *a priori* le miracle de l'histoire⁷¹⁸ ». Ensuite, deuxième erreur, une vision trop confiante en l'idée de progrès, qui bannit et ignore la tradition, occulte le passé sans lequel il n'y a pas d'histoire : « Avoir une „perspective historique” signifie se rendre compte de tout ce qui nous rattache au passé, connaître tous les échelons du progrès scientifique. Or au XIX^e siècle, les gens pensaient que „la science” commençait avec eux. Tout ce qui avait été fait auparavant – à de très rares exceptions près – était ignoré⁷¹⁹. » Mais le progrès se joue de ceux-là mêmes qui l'ont inventé. Eliade constate « le rôle modeste joué par le XIX^e siècle dans l'histoire de sciences », très en-deçà de celui d'un Euclide ou d'un Copernic. Le positivisme et la foi dans le progrès mènent à un isolement autosuffisant et vaniteux ; l'ignorance et le mépris de la tradition seraient l'erreur majeure du XIX^e siècle : « Jamais l'homme n'a été plus „isolé” qu'au XIX^e siècle :

⁷¹⁶ Lettre non datée [1935], in M. Eliade, *Europa, Asia, America... Corespondență [Europe, Asie, Amérique... Correspondences]*, vol. I, édition établie par Mircea Handoca qui signe aussi l'avant-propos, Bucarest, éd. Humanitas, 1999, p. 151.

⁷¹⁷ Publié en 1939 à Bucarest, aux éditions Vreamea ; traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, L'Herne, coll. « Méandres », 1989. Les citations qui suivent se rapportent à l'édition française.

⁷¹⁸ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, éd. cit., p. 142.

⁷¹⁹ *Idem*, p. 143.

isolé dans la grandeur de ses découvertes, dans la richesse de ses connaissances, dans la supériorité de sa compréhension⁷²⁰. »

Le XIX^e siècle aurait aussi le tort de déconsidérer le Moyen Age, qualifié d'obscurantiste. Pour le réhabiliter, Mircea Eliade offre une interprétation selon deux grilles différentes. Il est un des rares, sinon le seul membre du groupe Criterion qui se propose, à l'instar de Berdiaev et de Guénon, de récupérer les potentialités du Moyen Age selon une lecture plutôt symbolique. Dans son article « Points de vue sur le Moyen Age », Eliade conteste la vision étroite des XVIII^e et XIX^e siècles concernant une époque dont il évoque la dimension symbolique, « la primauté de la transcendance (la métaphysique et la mystique) » (p. 62) et aussi, surtout, « sa continuité traditionnelle : les corporations, les États féodaux, la papauté » (p. 63). Ce qui veut dire « sa capacité rationnelle et symbolique ». Eliade cite Jacques Maritain, René Guénon et Julius Evola qui ont de l'admiration pour « un Moyen Âge assoiffé de dogme, d'allégorie, de symbolisme », autant de « valeurs transhistoriques » : « Nous découvrons, avec étonnement, que la spécificité du Moyen Age réside moins dans son „histoire”, dans son „devenir”, que dans ce qu'il a de supra historique, de traditionnel, d'universel : dans son symbolisme et dans sa métaphysique⁷²¹ ».

Encore plus digne d'intérêt, parce qu'il préfigure certaines idées novatrices du futur historien des religions, l'article « Protohistoire ou Moyen Âge » est lui aussi une critique de la modernité dont l'auteur examine les sources lointaines. Prenant le contre-pied des « modernes » groupés autour de Lovinescu, Eliade déplace le centre de l'Europe et, ignorant l'Occident, il dirige son regard vers les marges du continent, à la recherche des valeurs de la périphérie. Il y a, selon lui, deux types de nations : celles qui disposent d'« un Moyen Âge glorieux » et celles qui ont derrière « un Moyen Âge larvaire, insignifiant, dérivé ». Ce qui aboutit à deux façons différentes de comprendre et de valoriser l'histoire. Les premières ont bâti « l'histoire civile, spirituelle et culturelle de l'Europe » et elles ont inventé la modernité : « On sait que la culture européenne moderne est la création presque exclusive des nations qui ont eu un Moyen Âge glorieux⁷²² ». Ces cultures accordent de l'importance à l'histoire

⁷²⁰ *Ibidem.*

⁷²¹ *Idem*, p. 64.

⁷²² *Idem*, p. 46.

et à ses valeurs, dont l'individualisme et le positivisme. Néanmoins l'affranchissement de l'historicisme et du positivisme du XIX^e siècle et l'apparition de nouvelles sciences telles l'ethnographie et l'anthropologie imposent une réévaluation de ces deux types de cultures, surtout de celles dépourvues d'un Moyen Age glorieux mais qui ont néanmoins derrière elles une protohistoire sur mesure. Le passé en tant qu'histoire serait remplacé par un passé en tant qu'« *origine* », ce qui pourrait expliquer aussi « la passion des élites actuelles pour la préhistoire, les races, les religions, les mythologies, les symboles⁷²³ ». Ainsi la protohistoire placerait la Roumanie « sur un pied d'égalité avec les peuples germaniques et latins » ; le triomphe de quelques disciplines de pointe annulerait l'historicisme et le positivisme pour déférer une « valeur » « aux nations qui ont une protohistoire et non à celles qui ont un Moyen Âge ». C'est ce qu'entreprend Eliade lui-même lorsqu'il évoque le christianisme cosmique en tant qu'empreinte spirituelle de la roumanité. Ce qui permet d'entrevoir déjà ce qui sera la « théorie de l'histoire » d'Eliade, l'idée d'une histoire corruptrice : la Roumanie bénéficierait d'« une grande „tradition” spirituelle que l'histoire n'a fait qu'adultérer⁷²⁴ ».

Une autre série d'articles de *Fragmentarium* permettent à Eliade d'opposer l'homme primitif à l'homme moderne. Il s'éloigne déjà de Frazer dont il trouve la façon de considérer l'homme primitif dévalorisante dans la mesure où elle reste redevable à une vision positiviste : « Ce qui attristait sir James, ce qu'il nommait la „stupidité” du primitif, transmise par la tradition à l'homme moderne, représente peut-être ce qu'il y a de plus précieux pour nous, car ces „stupidités” sont en fait une série d'affirmations théoriques qui composent ensemble un „système” et n'ont d'autre péché que de n'être pas comprises par un cerveau européen nourri de positivisme et de darwinisme⁷²⁵. » Eliade se rapporte expressément à « *la primauté de la théorie dans toute société humaine de type archaïque* », théorie qui ne le cède en rien à celles de l'homme moderne : « elle [la théorie] intègre l'homme dans le Cosmos et lui confère une dignité qu'il a perdue depuis longtemps dans les philosophies modernes. L'homologation de l'homme dans le Cosmos, le mythe de

⁷²³ *Idem*, p. 49.

⁷²⁴ *Idem*, p. 52.

⁷²⁵ Mircea Eliade, « Propos sur l'anthropologie », *Fragmentarium*, éd.cit., p. 65.

l'être en rapport organique avec la Nature, la solidarité de la personne humaine avec la vie totale qui l'entoure, la précède et la suit, voilà des „théories” en rien inférieures aux conceptions modernes sur la raison d'être et la dignité de l'homme⁷²⁶ ».

Dans un article intitulé « Jade », où il analyse les vertus magiques de cette pierre précieuse, Eliade remarque en passant l'incapacité des modernes de comprendre et de récupérer le symbolique. Le symbole suppose « une communion fantastique avec les hiérarchies cosmiques », or dans le monde moderne ceux-ci « ne correspondent plus à une „activité fantastique” collectiviste, à une expérience sociale liant sans cesse le folklore à l'institution⁷²⁷ »; cela explique pourquoi « la monotonie accablante de la vie moderne s'accommode si bien de l'incompréhensibilité du symbole⁷²⁸ ». Il faut y voir l'ébauche d'une idée plus ample que l'on retrouve dans les traités ultérieurs d'Eliade, à savoir que le rapport de l'homme traditionnel avec le Cosmos, le sacré et le mystère, de même qu'avec le temps, est différent de celui de l'homme moderne. Elle est énoncée par exemple dans l'article « Vêtement et symbole » : « L'homme des cultures traditionnelles *n'est pas seul* ; ce qui ne signifie pas simplement qu'il n'est pas seul dans la société (comme on le tente dans les civilisations occidentales lucifériennes), mais qu'il n'est pas seul dans le Cosmos ». Ce qui veut dire finalement que ces hommes « vivent organiquement liés au grand mystère du Cosmos⁷²⁹ ».

Le thème de l'homme moderne qui a perdu « ses correspondances „cosmiques” » est repris dans l'article « Mélancolie » où, indirectement, Eliade semble mettre en évidence la condition dramatique de celui ayant édifié par son expérience et soucieux d'authenticité une ontologie qui lui est propre. Cette authenticité dont Eliade fait état non seulement dans ses articles mais aussi, transposée en poétique, dans tous les projets épiques de sa jeunesse, est ainsi implicitement contestée. On peut déjà y déceler les germes de ses prochaines attaques contre l'existentialisme : « Le désespoir de cet isolement anarchique dans

⁷²⁶ *Idem*, p. 66.

⁷²⁷ *Idem*, p. 81.

⁷²⁸ *Idem*, p. 86.

⁷²⁹ Mircea Eliade, « Vêtement et symbole », *Fragmentarium*, éd. cit., p. 122.

un cosmos vivant ! Tu es toi-même, toi-même seulement, libre, de te perdre, de t'abandonner à toute combustion. Comme si tu étais enfermé dans une cage de fer, séparé du reste du monde. Tu sens que des choses inimaginables se passent au-dessus de toi, dans l'inconnu, et que toutes ces choses ne „répondent” plus en toi. Ces rets enchantés qui t'attachaient au reste de l'univers sont depuis longtemps rompus⁷³⁰ ». Le propos se rapporte également à des aspects plus particuliers. Ainsi l'article « Une certaine liberté » oppose la liberté contractuelle et extérieure des modernes à celle du Moyen Age conçue comme une capacité à assumer son destin, à être « responsable envers soi-même » (p. 140). De façon identique et rédigé toujours dans un but polémique, l'article « La peur de l'inconnu » permet à Eliade d'affirmer que la méfiance envers la nouveauté serait un des traits distinctifs de l'homme primitif. Au culte de « la nouveauté », du « changement » et de l' « originalité » de la culture moderne, Eliade, à la manière de Guénon, oppose, dans l'article « Fidélité », les normes invariables des cultures traditionnelles orientales.

Pourtant les critiques les plus intéressantes à l'adresse de l'homme moderne sont celles où il est question de son rapport au sacré. Certains des traits de l'homme moderne, notamment son individualisme exacerbé et son athéisme, sont, pour Eliade, des manifestations « lucifériennes » ; mais cette contestation de la divinité n'exclue pas la propension vers le sacré de l'homme moderne. Elle explose dans les domaines des superstitions et des pseudo-religions : « On dirait une malédiction obligeant l'homme moderne à glisser toujours plus bas, à éteindre sa soif de perte de soi dans des formes de „mystique” sans cesse inférieures. Son luciférianisme ne consiste pas à s'opposer à Dieu en tant que tel (pour parler en termes très larges), mais à s'y opposer en imitant vulgairement son œuvre. Imitation et contrefaçon, voici les vrais stigmates du luciférianisme. Car on se dresse contre la religion, mais pour en refaire vite une autre, inférieure⁷³¹. »

Mais l'homme des XVIII^e et XIX^e siècles, celui du siècle des Lumières et de la Révolution, qui lui aussi se prétend athée, est-il vraiment dépourvu de tout rapport au sacré ? Eliade y voit le résultat d'un paradoxe. Le XIX^e siècle est celui qui découvre Swedenborg, Paracelse et Nostradamus. Quant au XVIII^e siècle, il avait

⁷³⁰ Mircea Eliade, « Mélancolie », *Fragmentarium*, éd. cit., p. 190.

⁷³¹ Mircea Eliade, « Des mystiques inférieures », in *Fragmentarium*, éd. cit., p. 175.

« des goûts encore plus impurs » : « Cagliostro, le martinisme, les „magnétiseurs”, les rosincrucieurs et d’autres mystères dégradés formaient la nourriture spirituelle des élites avant et pendant la Révolution française⁷³². » Ce qui veut dire que les lumières du XVIII^e siècle et de la Révolution sont impures, compensées par « un océan de pseudo-mystères et de mystagogies d’une consternante médiocrité » (p. 62). L’appétence pour l’occulte prend, dans l’inconscient, sa revanche la rationalité exacerbée qui se manifeste au niveau de la conscience. Le paradoxe du siècle des Lumières s’explique par l’irruption d’un mystère frelaté qui corrompt la voie du sacré, phénomène spécifique de la modernité scientifique et rationaliste : « aux époques où la mystique et la métaphysique sont attaquées, ce sont la mystagogie et le pseudo-occultisme qui triomphent » (p. 62).

La faillite du paradigme moderne est le principal phénomène culturel qui préoccupe Cioran aussi, dans les articles publiés avant son départ pour l’Allemagne dans la deuxième moitié de l’année 1933. Ce que l’on retrouve également dans plusieurs des essais de sa période roumaine : *Pe culmile disperării* [*Sur le cimes du désespoir*] (1934) ou *Amurgul gândurilor* [*Crépuscule des pensées*] (1940). De l’avis de Cioran, la contestation de la culture moderne, en pleine crise, est le nœud dramatique qui réunit tous ceux qui appartiennent à sa génération, dont l’évolution ne se fait pas sous le signe du *Schwärmerei* (allusion possible à Eliade) mais sous celui de la *Weltangst* : « la faillite de la culture moderne, que nous n’avons, certes, pas à regretter, mais dont, convenons-en, nous sentons craquer les jointures jusqu’au tréfonds de notre être⁷³³ ». Comme Eliade, Cioran nomme modernité ce qui n’en serait qu’un premier âge, dont les origines se trouvent dans les paradigmes du siècle des Lumières et de l’héritage positiviste, et qui propose un canon conceptuel où l’on retrouve le culte de la raison, l’individualisme et l’historicisme : « Plus personne, ou presque, n’a de doute sur la faillite de la culture moderne, individualiste et

⁷³² *Idem*, « Points de vue sur le Moyen Âge », *Fragmentarium*, éd. cit., p. 61-62.

⁷³³ Emil Cioran, « Où vont donc les jeunes ? », in *Solitude et destin*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, 2004, p. 151. Il s’agit de la version française du volume d’Emil Cioran *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944* [*Solitude et destin, articles 1931-1944*], avec un avant-propos de l’auteur, édition établie par Marin Diaconu, București, éd. Humanitas, 1991. Censuré par Cioran lui-même qui a écarté un nombre important d’articles, notamment ceux de la série des « lettres d’Allemagne », le volume présente aussi l’intérêt de faire, par ses omissions, un « portrait indirect » de l’auteur. Dans ce qui suit, les citations font référence à l’édition française.

rationaliste, sur l'épuisement du fond de productivité spontanée, sur le remplacement du vécu naïf par le perspectivisme historique, sur l'impossibilité de produire des valeurs nouvelles, sur la nécessité de se résigner au compromis le plus simple⁷³⁴ ». Cette critique de la modernité – perçue comme une époque parvenue à son crépuscule et qu'une nouvelle doit remplacer – met en évidence tout un ensemble de lieux communs du discours antimoderne, plus exactement de la modernité antimoderne, que l'auteur emprunte à ses principales sources philosophiques et théoriques du moment. Il s'agit pour commencer de Nietzsche, son maître, et de la *Lebensphilosophie*. Mais aussi de la philosophie de Bergson à laquelle Cioran se proposait de consacrer une thèse de maîtrise puis une autre, de doctorat, celle-ci abandonnée. Sans oublier, pour cette première période, certaines sources qui proviennent de la philosophie de la religion. En un mot, Cioran demande la suppression du rationalisme, de l'individualisme, de la conception progressiste et du libéralisme, qu'il envisage de remplacer par leurs contraires : l'irrationalisme, l'esprit religieux, le sens de l'éternité, la métaphysique et finalement par « une nouvelle barbarie ». Dans des articles polémiques où l'on voit s'élaborer son écriture si particulière faite d'outrances, de contradictions et de paradoxes, l'excentricité stylistique de Cioran se fait sentir jusque dans la répartition de ses interventions disposées selon un schéma antinomique où la modernité et la critique antimoderne se succèdent selon un mouvement de balancier continu. De ce point de vue, il est intéressant de remarquer l'article « Sensul culturii contemporane » [Le sens de la culture contemporaine] où la critique de la rationalité se fait avec des arguments empruntés à la *Lebensphilosophie*. Le refus du rationalisme pas seulement en tant que modalité cognitive mais aussi ontologique s'accompagne d'un plaidoyer pour le scepticisme en tant que formule philosophique ayant sa source dans « le doute », expression « d'une profonde angoisse organique, d'une antinomie dans les racines de l'être⁷³⁵ ». Ses effets sont ressentis dramatiquement par « nous autres, qui vivons l'agonie de la modernité... », affirme Cioran en s'incluant dans cette conscience de soi anxieuse et autoréflexive de la

⁷³⁴ Emil Cioran, « L'intellectuel roumain », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 17.

⁷³⁵ Emil Cioran, « O formă ciudată de scepticism » [« Une forme étrange de scepticisme »], *Solitude et destin*, éd. cit., p. 201.

modernité. Le remède serait de se réfugier dans « une morale tragique, dans laquelle le doute et le désespoir se marieraient avec la passion, avec une flamme intérieure, en un jeu étrange et paradoxal⁷³⁶ ». Parfois, de façon paradoxale, pour échapper à la modernité il faut réactiver l'impératif avant-gardiste d'une *tabula rasa* : « J'ai la conscience messianique de la nécessité de renverser toutes les valeurs, les catégories et les formes avec lesquelles nous a étourdis une culture devenue aujourd'hui fade, extérieure et inintéressante »⁷³⁷. Mieux encore, Cioran voudrait réinventer un « lyrisme révolutionnaire » (en tant qu'attitude) qui puisse servir s'appui à cette « morale tragique ». L'imminence d'une nouvelle époque et d'une nouvelle mentalité est proclamée dans un style exalté, que l'on retrouve souvent dans les écrits de jeunesse de la période roumaine de Cioran qui attaque la rationalité dans un tempo d'hymne, avec la vigueur d'un boomerang antimoderne : « Une passion aux flammes dévorantes développera un dynamisme intense, dont la tension provoquera un saut paradoxal dans l'éternité, d'où notre monde apparaîtra dans une lumière étrange, plus étrange que celle des étoiles et plus séduisante que la pâle clarté de la nuit, une lumière dont les rayons estomperont les contours et les individualisations ordinaires du bien et du mal, de la vie et de la mort, de l'aspiration et du renoncement⁷³⁸ ». Dans *Crépuscule des pensées* Cioran parle même d'une « „épilepsie” du feu intérieur⁷³⁹ » et dans son essai de début, *Sur les cimes du désespoir*, il s'agissait aussi d'un « déséquilibre vital », dont les ressorts psychologiques seraient « la mélancolie » et « l'extase » amplifiés jusqu'à cette extrémité où ils deviennent une « exaltation voisine de la démence », et une « inspiration » : « J'aime la pensée qui garde une saveur de sang et de chair, et je préfère mille fois à l'abstraction vide une réflexion issue d'un transport sensuel ou d'un effondrement nerveux⁷⁴⁰ ». Le support ontologique de cette vision devrait se trouver du côté des « contradictions et inconséquences » de la vie et de la réalité.

⁷³⁶ *Idem*, p. 204.

⁷³⁷ Emil Cioran, « L'expérience de l'éternité », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 227-228.

⁷³⁸ *Idem*, p. 228.

⁷³⁹ Emil Cioran, *Crépuscule des pensées*, 1940, traduction de Mirella Patureau-Nedelco revue par Christiane Frémont, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 347.

⁷⁴⁰ Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, traduction de André Vornic revue par Christiane Frémont, in *Œuvres*, [1995], éd. cit., p. 32.

Cette nouvelle éthique philosophique devrait s'appuyer non seulement sur l'irrationalisme et le doute, mais aussi sur la souffrance. Cioran, qui n'ignore pas la leçon de Nietzsche, connaît les avantages de la souffrance. Il se permet même un rapport ludique, en histrion, aux « révélations de la douleur », ce dont témoigne une lettre adressée à son ami Bucur Țincu : « Personne ne se rend compte que l'on peut nier le progrès de l'humanité parce qu'on a mal aux jambes⁷⁴¹. » La crise de la modernité se manifeste aussi par son incapacité de se rapporter à sa propre souffrance qui est, pour Cioran, une valeur de première importance puisqu'elle permet d'accroître « au plus haut point le sens de l'éternité » : « Les modernes, qui, à la différence des anciens, en sont dépourvus, ne savent ni souffrir ni mourir. Ce n'est pas qu'ils souffrent moins – bien au contraire –, mais, comme ils ont pour seule mesure la réalisation temporelle concrète et palpable, ils ont perdu le sens de l'accomplissement intérieur de l'homme en tant qu'être dont l'éternité est l'étalon de valeur⁷⁴² ». Et puisque « la souffrance est la ruine du concept », déjà dans son ouvrage de début, *Sur les cimes du désespoir*, Cioran rejette les philosophies qui construisent des systèmes (la suggestion de Nietzsche ayant eu un impact suffisant sur cette génération puisqu'elle se retrouve autant chez Nae Ionescu que chez Eliade) : « Une parfaite unité, la recherche d'un système cohérent indiquent [...] une vie schématique et fade d'où sont absents la contradiction, la gratuité, le paradoxe. [...] Ceux qui ne peuvent respirer en dehors des cimes et qui sont toujours seuls, à plus forte raison lorsqu'ils sont entourés – comment pourraient-ils suivre une évolution linéaire ou se cristalliser en système ?⁷⁴³ » Dans *Crépuscule des pensées*, il sera question d'une « non-philosophie ».

Cette non-philosophie qui rejette l'idée de système et de méthode, conserve pourtant certains thèmes nietzschéens ou kierkegaardien, ce qui permet à Susan Sontag⁷⁴⁴ de situer Cioran dans l'imaginaire saturnien. En fait, à une analyse plus attentive, l'imaginaire saturnien de Cioran paraît avoir un revers dionysiaque investi

⁷⁴¹ Lettre à Bucur Țincu, sans date, probablement autour de 1930 in Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte* [12 lettres des cimes du désespoir, avec 12 autres de vieillesse et différents textes], Cluj, Biblioteca Apostrof, 1995, p. 21.

⁷⁴² Emil Cioran, « Les Révélations de la douleur », in *Solitude et destin*, p. 211.

⁷⁴³ Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, [1995], éd. cit., p. 45.

⁷⁴⁴ Cf. *Sous le signe de Saturne*, Paris, Seuil, 1985.

avec toutes les potentialités du tragique : le « non-homme ». Lorsqu'il tente un autoportrait, Cioran mélange des couples d'oxymores et de paradoxes : « Je suis un fauve au sourire grotesque, qui se contracte et se dilate à l'infini, qui meurt et grandit en même temps, exalté entre l'espérance du rien et le désespoir de tout, nourri de fragrances et de poison, brûlé par l'amour et la haine, annihilé par les lumières et les ombres⁷⁴⁵ ».

Le côté irrationnel de l'être, le « déséquilibre vital » et « la passion de l'absurde », bref la non-philosophie semble vouloir se manifester par un non-style, qui dénie la rhétorique et la construction. En rejetant l'idée de système, la non-philosophie cultive le fragment. Par horreur de la clarté discursive, il recourt à des formes minimalistes du discours, avec une préférence affirmée pour le paradoxe, l'aphorisme et le syllogisme. L'auteur suit peut-être l'exemple de Maistre lui-même puisqu'en l'évoquant dans *Transfiguration de la Roumanie*, et en pensant à l'éloge du bourreau et à *Du pape* Cioran note avec satisfaction qu'il situait le syllogisme et l'épigramme au même niveau que l'échafaud, en tant que formes de prestige de l'autorité. Cioran offre dans *Le Crépuscule des pensées* une définition utile du paradoxe, qui reste une constante de son écriture : « forme souriante de l'irrationnel » (p. 342). Dès ses premiers écrits, Cioran disloque, par étapes, le discours qu'il conduit vers le fragment et l'aphorisme. Ce qui apparaît de manière significative dans *Sur les cimes du désespoir* où le discours est en partie fait de fragments. *Le Crépuscule des pensées* est partiellement un recueil d'aphorismes, une étape vers *Ecartèlement* (1979) où le discours part effectivement en lambeaux et la pureté de l'aphorisme se rapproche du haïku.

L'irruption de l'irrationnel serait donc le signe avant-coureur d'une mentalité nouvelle qui implique une nouvelle façon de concevoir le temps. Le couple antinomique qui oppose un temps ascendant, propre à la modernité, à l'éternité apparaît dans quelques articles, associé à d'autres relais thématiques, tels les binômes athéisme/expérience religieuse ou mystique, historicisme optimiste/ « les perspectives pessimistes de l'histoire », etc. « L'illusion de l'homme moderne » est fondée sur la confiance dans le temps et sur un individualisme exacerbé, ce qui

⁷⁴⁵ Emil Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, in *Œuvres*, [1995], éd. cit., p. 56.

signifie aussi que « l'effort individuel change la direction initiale d'un processus », symptôme de modernité au même titre que « les systèmes de philosophie morale qui parlent d'une moralisation progressive du monde, ce qui signifierait tout bonnement le soustraire à ses cadres irrationnels et l'assimiler à la sphère des valeurs éthiques par un processus de transcendance cosmique⁷⁴⁶ ».

Quelques articles de jeunesse (« Les Révélations de la douleur », « L'expérience de l'éternité ») opposent à l'aventure téléologique de la modernité le culte de l'éternité. La modernité y est définie comme un âge réfractaire au sentiment de l'éternité (lequel suppose un absolu temporel qui abhorre le mouvement), hostilité dont le symptôme serait une perception angoissée de la temporalité, « tourbillon dramatique et démoniaque⁷⁴⁷ », premier syndrome d'une conscience hypertrophiée. « Nous autres, modernes, avons-nous le droit de parler de l'éternité⁷⁴⁸ ? », se demande Cioran en s'incluant, comme le font certains antimodernes, dans le camp des modernes, où leur conscience est fatalement déchirée. Cette angoisse de la temporalité conduirait l'esprit moderne à chercher un remède compensatoire dans les échafaudages mensongers du devenir offerts par une vision historiciste. Réconfortant, le concept de progrès, symptôme de la confiance faite au temps et à sa marche ascendante, est la bête noire de Cioran dès ses premiers articles. « Toute cette complication de la vie moderne, cette agitation pour des choses dérisoires me donne la nausée », écrit Cioran le 10 novembre 1931 à Bucur Țincu dans une lettre où l'on retrouve également la contestation de la notion de progrès : « Aujourd'hui plus que jamais j'ai l'intuition claire de l'absurdité du progrès, de l'insignifiance et l'irrationalité du processus d'une existence historique, de l'illusion d'une finalité transcendante ou téléologique de la morale⁷⁴⁹ ». Certains thèmes, que Cioran développera ultérieurement, prennent contour dès à présent : « la chute dans l'histoire », spécifique d'une modernité peu à même de prendre pour repère

⁷⁴⁶ Emil Cioran, « Individu et culture », *Floarea de foc [La fleur de feu]*, I^{ère} année, n^o. 11, 19 mars 1932, p. 2 ; repris in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 64.

⁷⁴⁷ Emil Cioran, « La lettre d'un solitaire », *Calendarul [Le Calendrier]*, I^{ère} année, n^o. 140, 27 août 1932, p. 1, 2 ; repris in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 125.

⁷⁴⁸ Emil Cioran, « L'expérience de l'éternité », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 226.

⁷⁴⁹ Emil Cioran, *12 scrisori de pe culmile disperării însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte [12 lettres des cimes du désespoir, avec 12 autres de vieillesse et différents textes]*, éd. cit., p. 42-43.

l'éternité, ce qui la fait échouer dans une vision téléologique de la réalité ; « le temporalisme, l'historicisme et le relativisme », émanations de la conscience moderne, formes diverses de manifestation de ce qu'Eliade appellera plus tard « la terreur de l'histoire » – ou plus modestement, selon Cioran, des formes d'éviter la perspective de l'éternité. D'ailleurs les phrases dont Cioran se sert pour dénoncer la pression de l'historicisme sur l'homme moderne pourraient bien appartenir à l'auteur du *Mythe de l'éternel retour* : « Tout l'historicisme moderne a pour principale source le développement excessif du sentiment temporel chez l'homme moderne. La passion de l'histoire, dans son sens le plus général, a pour substrat le besoin de temporalité des modernes, qui envisagent le monde sous l'angle de la succession et du devenir. C'est notre tragédie et nous ne pouvons rien faire d'autre qu'attendre héroïquement le dénouement fatal⁷⁵⁰. » L'historicisme, cette plaie de la modernité, serait aussi une conséquence du déclin, voire de la mort de la métaphysique, ce qui aurait entraîné une exacerbation de la façon de prendre conscience du processus historique, un des symptômes les plus parlants des insuffisances structurelles de la modernité, « expression d'une stérilité de l'esprit, d'une paralysie et d'une déficience organique du système productif⁷⁵¹. »

Pour l'instant, Cioran ne se détache pas complètement et ne conteste pas le père de l'historicisme. Hegel ne sombre pas dans le relativisme qui définit la modernité, sauvé par « sa conception de l'absolu englobant toutes les formes finies de l'histoire, et les remplissant de sens en les faisant participer à son infinité dynamique⁷⁵² ». De ce point de vue, Hegel représente à la fois la synthèse et le commencement du déclin vers le modernisme : « Il en [de la culture moderne] est le dernier grand philosophe. Ensuite s'amorce la décadence. Ce qu'Aristote est à la culture antique, Hegel l'est à la culture moderne » (p. 143). Mieux encore, dans son essai de 1936 *La Transfiguration de la Roumanie*, où la ferveur moderne est telle

⁷⁵⁰ Emil Cioran, « Le temps et le relativisme », *Gândirea* [*La Pensée*], année XII, n° 10, décembre. 1932, rubrique « Cronica mărunță » [La chronique par le menu], p. 383-384 ; repris in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 174-175.

⁷⁵¹ Emil Cioran, « De la istorism la metafizică » [De l'historisme à la métaphysique], *Calendarul* [*Le Calendrier*], I^{ère} année, n° 231, 26 novembre 1932, p. 1-2.

⁷⁵² Emil Cioran, « Hegel et nous », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 170 ; l'article avait été publié in *Arhiva pentru știința și reformarea socială* [*Archives pour la science et la réforme sociale*], année X, n° 1-4, 1932, p. 870-873.

qu'elle assume un positionnement d'avant-garde, Cioran s'appuie sur la théorie hégélienne. Ce ne sont pourtant que des exceptions puisque dans tous les essais publiés en France, Cioran se distingue nettement, explicitement ou insidieusement, de la vision du philosophe allemand. A ce titre, citons un passage significatif du sous-chapitre « Le décor du savoir » de *Précis de décomposition* : « Hegel est le grand responsable de l'optimisme moderne. Comment n'a-t-il pas vu que la conscience change seulement ses formes et ses modalités mais ne progresse nullement ? Le devenir exclut un accomplissement absolu, un but : l'aventure temporelle se déroule sans une visée extérieure à elle, et finira lorsque ses possibilités de cheminer seront épuisées⁷⁵³ ».

Cioran identifie d'autres signes de la fin de la modernité individualiste et rationaliste dont, en réponse à la crise de religiosité propre à notre époque, la résurrection du sentiment religieux, « une réaction aux catégories de compréhension de la vie que la culture moderne a produites tout au long de son processus de formation⁷⁵⁴ ». Cioran souhaiterait qu'elle se dirige plutôt vers un mysticisme vitaliste surgi d'une « structure irrationnelle de la vie, et qu'elle représente une formule organique⁷⁵⁵ ». Son analyse de « la structure de la connaissance religieuse », contenue dans l'article homonyme, paraît plutôt un prétexte pour mettre en évidence un élément annonciateur, à savoir l'intuition, entendue comme une contestation de type antimoderne de l'intellectualisme et du rationalisme modernes. L'intuition « qui se passe de la progression » serait en mesure de stopper et de contrecarrer « le caractère provisoire de la connaissance dialectique »; à la base de toute pensée religieuse, l'intuition serait, pour Cioran, une façon d'échapper à l'histoire : « L'intuition religieuse, qu'on rencontre chez tous les grands mystiques, est une tentative de dépasser les relativités de la vie et l'inconsistance des formes. Dans les religions, l'absolu n'est pas historique, il ne se déroule pas dans le processus historique ; de toute façon, le devenir historique n'est pas une catégorie constitutive de l'absolu. Les modernes sont tombés dans le paradoxe consistant à attribuer à

⁷⁵³ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, in *Oeuvres*, édition établie, présentée et annotée par Nicolas Cavaillès, avec la collaboration d'Aurélien Demars, Paris, Gallimard, 2011, p. 134.

⁷⁵⁴ Emil Cioran, « La volonté de croire », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 11.

⁷⁵⁵ *Ibidem*.

l'absolu la catégorie du devenir historique (par exemple, l'hégélianisme). En matière de religion et de mystique, l'intuition est une négation de l'historicité⁷⁵⁶ ».

Adversaire acharné de la vision progressiste dont il trouve l'optimisme passé de mode et d'une « superficialité scandaleuse », Cioran s'efforce d'esquisser « une perspective pessimiste de l'histoire⁷⁵⁷ », destinée à remplacer « l'ascension de l'homme vers un état harmonieux » par « une vision anthropologique pessimiste », à même d'évoquer, d'une part, les « multiples hétérogénéités » de l'histoire, d'une autre, « la structure antinomique de l'homme écartelé entre l'impulsion irrationnelle et l'aspiration de l'esprit à la transcendance et à la rationalité ». Cioran semble persuadé que la génération à laquelle il appartient a le devoir de révéler au monde le sens tragique de l'histoire, avec ce que cela suppose de contradictoire et d'irrationnel, en opposition avec le finalisme optimiste de la vision progressiste. « Notre époque a pour mission de liquider l'optimisme. La nécessité de regarder les choses en face, de renoncer à s'illusionner, de saisir le destin immanent de l'homme, de ressusciter la sensibilité tragique, de débarrasser le pessimisme de toute sentimentalité, voilà qui octroie une signification particulière au moment historique actuel⁷⁵⁸ ». Entraîné par une solidarité pathétique avec son époque, Eliade, quant à lui, construisait des refuges pour échapper à la « terreur de l'histoire », démarche contraire à celle de Cioran qui semble écarter l'idée d'une évasion pour amplifier de façon dramatique une lucidité sollicitée pour analyser aussi les vices des systèmes philosophiques de la modernité.

Il convient de donner une place à part à un article de jeunesse de Cioran : « Le symbole et le mythe⁷⁵⁹ », qu'Eliade aurait sans doute apprécié, une lecture faite de son propre point de vue lui laissant croire peut-être qu'il s'agit d'un plaidoyer explicite pour une réactualisation du mythe. En fait, Cioran préfère le symbole qu'il tient pour « la réalisation de l'universel dans le concret », cela pour la bonne raison qu'il suppose « la négation du cours temporel » et encode des significations atemporelles, dont les valeurs sont « éternelles ». Ce qui explique pourquoi la

⁷⁵⁶ Emil Cioran, « La structure de la connaissance religieuse », in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 67-70.

⁷⁵⁷ Article homonyme dans *Solitude et destin*, éd. cit., p. 104-108.

⁷⁵⁸ *Idem*, p. 108.

⁷⁵⁹ Publié dans *Calendarul [Le Calendrier]*, 1^{ère} année, n° 256, 25 décembre 1932, p. 4 ; repris in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 153-157.

conscience individualiste et nominaliste de la modernité les écarte, ce qui engendre, selon Cioran, « la décadence du symbole⁷⁶⁰ ». Contrairement au symbole qui transcende l'histoire et ne fait pas de distinction entre le passé, le présent et l'avenir qu'il réunit en une projection essentielle et atemporelle, le mythe se rapporte à l'histoire et il n'accepte qu'une seule légitimité, celle du passé. De l'avis de Cioran, la réactualisation des mythes et leur récupération à l'intérieur de cette masse indistincte où les a relégués la modernité en les rendant méconnaissables, comme le prouvera plus tard Eliade, suppose un optimisme nourri justement par le côté réactionnaire qu'implique ce regard vers le passé : « Le mythe est d'une certaine façon de l'*histoire* ; en effet, comme il implique un élément dramatique, il se déroule dans le temps, contrairement au symbole, qui ne possède aucun élément dramatique ni temporel. Dans le mythe, l'histoire se dirige vers son point de départ, vers le passé. Nous autres, modernes, élevés dans l'idée du progrès, nous n'admettons de mouvement qu'en direction d'un point idéal situé dans l'avenir, alors que pour le mythe le devenir n'est pas signifiant. Le mythe est un forme d'histoire pour ceux qui ressentent le passé comme actuel, en quelque sorte parallèle au moment où ils vivent⁷⁶¹ ». Entre mythe et symbole, Cioran choisit le dernier.

Il va de soi que Cioran ne se prive pas de critiquer les formes politiques accréditées par la modernité ; ce qu'il faut considérer toujours comme une réaction contre le rationalisme. A l'instar de tous ceux de sa génération, Cioran conteste les valeurs de la démocratie et du libéralisme, autant d'instruments ou organes vétustes qui imposent des carcans dont la rigidité exclut les contradictions et l'irrationalité du réel. Il en parle dans la presse de plus en plus souvent surtout après son départ pour l'Allemagne dans la seconde moitié de l'année 1933.

V.3. Quel type de révolution souhaite Eliade ?

Comment expliquer cette attitude paradoxale ? Après avoir exprimé dans une série d'articles qui s'étalent de 1934 à 1936 des positions proches de celles d'un Julien Benda, Mircea Eliade se retrouve soudain dans le camp des « clercs » ayant

⁷⁶⁰ *Idem*, p. 154.

⁷⁶¹ *Idem*, p. 156.

trahi. A la suite d'un certain nombre d'analogies abusives, certains des arguments et des accusations empruntés de manière subjective mais reconnaissable à Benda se retournent contre lui-même. Pour reprendre une célèbre phrase de Maistre, Eliade passe du contraire de la révolution à une révolution contraire.

« Tout, dans le monde moderne, est une entrave à l'intelligence », affirme Eliade dans « Viitorul inteligenței ? » [L'avenir de l'intelligence ?]⁷⁶². Il entend par « intelligence » l'impératif de « ne pas confondre les plans et les valeurs », erreur qui remonte au XIX^e siècle, dit-il dans un autre article inclus dans *Fragmentarium*⁷⁶³. Pour Eliade, les systèmes philosophiques, mais aussi certaines idéologies de la modernité, y compris celles d'une modernité à rebrousse-poil, c'est-à-dire d'une modernité antimoderne, sont de fausses ontologies réductionnistes, « graves et criminelles confusions de plans (esprit = sexe, esprit = lutte des classes, esprit = sang) ». Elles se doivent à une « barbarie mentale » qui « réduit les derniers rudiments d'intelligence à des schémas mentaux⁷⁶⁴ ». Comme pour Benda, dont le nom n'est pas encore mentionné, la primauté du nationalisme, l'identification de celui-ci avec l'hégémonie d'une race, le marxisme aussi, seraient les signes infamants du monde moderne. S'y ajouteraient « la pensée du siècle des lumières, le positivisme, [...] l'historicisme » qui mettraient la culture européenne « sous le signe du profane ». Le refus horrifié de ce réductionnisme de la modernité⁷⁶⁵ se retrouve dans l'article « Noul barbar » [Le nouveau barbare] où hitlérisme et marxisme sont présentés comme deux « solidarités avec un certain totem et une certaine économie », dystopies où « des formules telles le sang (la race) et la classe

⁷⁶² Publié dans *Vremea* [Le Temps], année VIII, n° 372, 20 janvier 1935, repris in Mircea Eliade, *Profetism românesc*, vol. II, *România în eternitate* [Prophétisme roumain, II^e vol, *La Roumanie dans l'éternité*], éd. cit., p. 52.

⁷⁶³ L'article *Profani* [Prophanes], in *Fragmentarium*, éd. cit., p. 52-53.

⁷⁶⁴ *Idem*, p. 53.

⁷⁶⁵ Le rapport polémique avec trois des principaux promoteurs de la modernité – Freud, Nietzsche et Marx – est aussi le sujet d'un commentaire dans l'ouvrage déjà cité de Matei Călinescu : *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, [Ioan P. Culianu et Mircea Eliade. Souvenirs, lectures, réflexions], éd. cit., p. 147-148. En empruntant ses termes à Paul Ricoeur, Matei Călinescu nous fait remarquer qu'Eliade oppose à leur « herméneutique de la suspicion » une « herméneutique de la confiance » ; tandis que les systèmes des trois penseurs précédemment nommés ont pour effet une « démythologisation » du monde, Eliade s'efforce d'œuvrer pour sa « rémythologisation ».

sociale vont à nouveau scinder le monde, comme au début du Moyen Age⁷⁶⁶ ». Les schémas réductionnistes de la modernité sont contestés au nom d'un répertoire classique synthétique, essentialisé. « Le Vrai, le Beau, le Bien ont perdu leur majuscule, s'exclame Eliade angoissé, depuis qu'ils ont commencé à appartenir à une certaine race ou à une certaine classe sociale⁷⁶⁷ ». De la façon dont, en 1927, il avait proposé à sa génération un *Itinéraire spirituel*, en 1935 il sollicite, comme Maritain par exemple, une « réhabilitation de la spiritualité⁷⁶⁸ » qu'il considère capable de redonner à l'homme sa vraie dimension. Cet homme dont il exalte, à la façon des extrémistes de droite, et de gauche d'ailleurs, la capacité spirituelle, cet « homme nouveau » devrait être un rempart contre cet autre « homme nouveau », celui des marxistes, « abstrait, positiviste, athée », cet « „homme nouveau” dont rêvaient les matérialistes du XIX^e siècle, le siècle le plus primaire et le plus stérile de toute l'histoire de la pensée⁷⁶⁹ ». Affranchi « de toute impératif politique, de toute idéologie », « l'homme nouveau » dont rêve Eliade devrait prendre forme « par un renversement des valeurs spirituelles, par une nouvelle représentation de lui-même en tant qu'image sainte⁷⁷⁰ ». Le voilà donc fondamentalement différent de « l'homme nouveau », celui « forgé par la révolution ». Eliade trouve utile d'ajouter : « L'homme nouveau ne se fabrique pas en série, mais par une accumulation d'expériences profondes, réelles. Il ne faut pas s'attendre à ce qu'il nous soit livré par quelqu'un de providentiel ou par un parti...⁷⁷¹ ».

Au moment où Julien Benda dénonce avec véhémence ceux des intellectuels qui se plaisent à confondre les plans pour prêcher le racisme, le marxisme ou le nationalisme, Eliade se contente d'une attitude qui lui fait préférer la culture plutôt que la politique. Le titre d'un article du 21 février 1935 pose la question directement : « Culture ou politique ? » La réaction de la culture (de la création

⁷⁶⁶ Mircea Eliade, « Noul barbar » [Le nouveau barbare], *Vremea* [*Le Temps*], année VIII, n° 373, 27 janvier 1935, p. 3 ; repris in *Profetism românesc*, vol. II, *România în eternitate* [*Prophétisme roumain*, vol. II, *La Roumanie dans l'éternité*], éd. cit., p. 54.

⁷⁶⁷ *Ibidem*.

⁷⁶⁸ L'article homonyme publié dans *Criterion*, no. 6-7, janvier-février 1935, repris in *Profetism românesc* [Prophétisme roumain], vol. II, éd. cit., p. 67-69.

⁷⁶⁹ *Idem*, p. 67.

⁷⁷⁰ *Idem*, p. 69.

⁷⁷¹ *Ibidem*.

spirituelle) face à l'invasion du politique est rétractile : elle refuse toute participation et s'isole. « Les signes que nous envoie notre époque ne nous encouragent pas à faire de la politique, à participer à des faits stimulés et provoqués par d'autres. Ils poussent certains de nous vers la *culture* et d'autres vers des agissements qui leur sont propres. Des agissements à eux, qui n'ont rien de ceux d'un perroquet » (p. 65).

Livrées aux « masses » – mot odieux pour Eliade qui associe les élites à l'aristocratie –, les idées et les doctrines se vulgarisent et leurs significations en sont perverties. Il n'en reste pas moins que certaines de ces idées avaient été promues par Eliade lui-même – qui s'exclut ainsi du schéma de Benda. Il y a dans cette période plusieurs Eliade, et il serait probablement profitable d'en faire l'inventaire. Livrées aux masses, à l'opinion publique, certaines de ses idées, tels le nationalisme, entendu comme un moyen de renforcer la dimension spirituelle de notre personnalité, ou l'orthodoxisme, lui apparaissent corrompues, méconnaissables : « „Populariser” les idées ne signifie pas, en Roumanie, leur permettre d'être petit à petit absorbées par le public pour féconder naturellement les esprits, mais les transformer en moyens politiques. Les idées sont viciées, épaissies, automatisées et deviennent nauséabondes⁷⁷² ».

Lorsque « la révolution » est sur toutes les lèvres, celui qui l'avait appelée de ses vœux pour rétablir le spirituel, constate qu'elle est à l'opposé de ce qu'il avait espéré. Le voilà contraint de franchir le pas et de devenir « contre-révolutionnaire », à l'instar d'autres antimodernes dont il partage les déceptions. « C'est terrible d'assister à de telles altérations. Constater que „la révolution” – qui donne sens à toute génération voulant dépasser la tradition – est devenue aujourd'hui le plus efficace instrument de chantage. Si l'on devenait „contre-révolutionnaire” ?⁷⁷³ »

La thèse de Julien Benda est largement débattue dans la presse roumaine de l'époque, mais, par une anticipation paradoxale, à partir d'une version contraire, dénoncé plus tard dans *La France byzantine*. Anticipation que l'on pourrait expliquer par le socle idéologique gauchisant commun et par certains lieux communs de ce type de discours, qui circulent déjà depuis un certain temps dans la

⁷⁷² Mircea Eliade, « Cum încep revoluțiile... » [De quelle façon commencent les révolutions] , *Vremea* [Le Temps], année VIII, n° 380, 17 mars 1935, p. 3 ; repris in *Profetism românesc* [Le Prophétisme roumain], vol. II, [La Roumanie dans l'éternité], éd. cit., p. 71.

⁷⁷³ *Idem*, p. 72.

culture roumaine. La presse en général, et celle de gauche en particulier, reproche aux intellectuels leur refus de se situer sur des positions claires de gauche ou de droite, ce qui serait, ici, la trahison des clercs. Mircea Eliade sera nommément attaqué par Miron Radu Paraschivescu, à l'époque simple journaliste de gauche, qui lui reproche, entre autres « l'hypocrisie, l'opportunisme, la lâcheté de ceux qui cherchent une position apparemment neutre à même de leur permettre de mieux mystifier les autres avec une solennité et une morgue prétendument philosophiques⁷⁷⁴. » Mircea Eliade ne se laisse pas duper par ce barbouillage doctrinaire manichéiste qui étouffe d'emblée tout discours différent ou simplement neutre : « Je suis émerveillé à la fois par ces gens qui vous considèrent malgré vous fasciste tout simplement parce que vous avez parlé d'une „identité roumaine”, et par ceux qui vous accusent d'indifférence ou d'avoir trahi je ne sais quelle cause si l'on ne gueule pas à tous les coups „vivat l'identité roumaine”. J'ai longtemps ignoré que parler d'„identité roumaine” signifie être à la solde du hitlérisme – comme j'ignorais que n'en parler qu'une fois par jour signifie être subversif et menacer la sûreté de l'Etat⁷⁷⁵. » Dans son article « Entre le spirituel et le politique », Cioran proteste lui aussi contre cet « absolutisme scandaleux » qui voudrait contraindre les gens de sa génération de choisir entre « la gauche et la droite ».

Eliade continue à se situer sur les positions de Benda de la *Trahison des clercs*, dont il expose indirectement les idées dans son article « Renaştere românească » [Renaissance roumaine] : « Ne pas „faire de la politique ” ce n'est pas une trahison. Au contraire : ceux qui aujourd'hui refusent d'en faire constituent le dernier rempart de l'esprit public en Roumanie. [...] Le mépris des „ intellectuels” pour la vie politique n'est pas une trahison. Ne pas se prononcer à propos d'un mouvement politique, regarder avec mépris ou indifférence les dizaines de partis qui

⁷⁷⁴ Miron Radu Paraschivescu, « Reabilitarea spiritualităţii » [La réhabilitation de la spiritualité], *Cuvântul liber* [La Parole libre], 16 mars 1935.

⁷⁷⁵ Mircea Eliade, « Criza românismului » [La crise de l'identité roumaine], *Vremea* [Le Temps], n° 375, 10 février 1935, p. 3.

émergent, s'agitent et disparaissent, se tenir totalement à l'écart de la décomposition générale de la vie politique, ce n'est pas une „ trahison”, ni une „ lâcheté”⁷⁷⁶. »

La révolution que propose Eliade pour faire pièce à l'autre, est peut-être le contraire de la révolution : « On pourrait dire sans craindre le paradoxe qu'ils [les intellectuels qui ne sont pas impliqués dans le débat politique] sont les vrais révolutionnaires. Car la révolution signifie rompre complètement avec une certaine façon de vivre. Une attitude non-politique est aujourd'hui une révolution non-violente⁷⁷⁷ ». A son avis, ce type de révolution incarne « les valeurs éthiques, spirituelles et civiles ». La littérature et la création en général, apolitiques par leur nature même, sont implicitement réactionnaires parce qu'elles ne coopèrent pas et ne peuvent se laisser emporter par la vague „révolutionnaire” des impératifs politiques de l'actualité ; toute ingérence du politique leur donnerait l'air d'une partie d'échecs chaotique : « le cavalier pourrait capturer indûment la reine et l'adversaire pourrait déplacer les pions à son gré et gagnerait les pièces de l'autre qui n'aurait plus le droit de faire aucun mouvement sous prétexte qu'on est *supérieur*⁷⁷⁸ ». Dans un autre article, « România în eternitate » [La Roumanie dans l'éternité], Eliade oppose au politique entendu comme une contemporanéité éphémère et corrompue qui vous installe dans un présent altéré et concret, « l'éternité », le temps majeur et absolu qui s'incarne dans la création. Ce qui laisse entrevoir une contamination inquiétante puisque la création représentative est, pour Eliade, la seule forme concrète d'expression du nationalisme dans ce qu'il a d'absolu, en dépit de son caractère circonstanciel : « Qu'est-ce cette création sinon une soif d'éternité, le plus flagrant et le plus valide instinct de l'homme ? Le nationalisme ne peut faire exception à la

⁷⁷⁶ Mircea Eliade, « Renaștere românească » [Renaissance roumaine], *Vremea* [Le Temps], année VIII, n° spécial pour Pâques, [21 avril], 1935, p. 7, in *Profetism românesc*, vol II, *România în eternitate* [Prophétisme roumain, vol. II, La Roumanie dans l'éternité], éd. cit..

⁷⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁷⁸ *Idem*, « Paradoxele primatului politic. O partidă de șah în tranșee... » [Les paradoxes de la primauté du politique. Une partie d'échecs dans les tranchées...], in *Vremea* [Le Temps], année VIII, n° 417, 8 décembre 1935, p. 3 et 9 ; repris in *Profetism românesc* [Prophétisme roumain], vol.II, éd. cit., p. 138.

règle, lui non plus, en sorte que la *création* et, par conséquent, l'*éternité*, s'avèrent être ses axes et ses prémisses⁷⁷⁹ ».

Plus exactement : « Les „nationalistes” les plus glorieux ne sont pas les héros ou les dirigeants politiques [...] mais les créateurs en train de conquérir „l'éternité”⁷⁸⁰ ». Mieux encore, en cette période Eliade forge le projet d'écrire *La Roumanie dans l'éternité*, un essai qui pourrait être le contre-pied de celui de Cioran *La Transfiguration de la Roumanie*. Quoi qu'il en soit, son camarade de génération tient à le féliciter dans des termes dont l'ambiguïté cache peut-être une certaine ironie : « oser parler de „la Roumanie dans l'éternité” c'est un geste politique de grande envergure. Oser parler d'éternité sur un pays qui n'a jamais connu les caresses du temps. Décidément tu n'es pas suffisamment orgueilleux⁷⁸¹. » Une question suivait : « Pourquoi es-tu impressionné par les reproches des nationalistes ? ». Parmi ceux-ci leur camarade de génération Mihail Polihroniade, un des premiers à rejoindre l'extrême-droite, lequel dès 1933 voulait faire comprendre à Eliade que « la primauté de l'esprit [...] n'exclut pas une attitude politique ». Pour le convaincre, il citait pêle-mêle les noms de ceux qui, d'orientations différentes, avaient pris des engagements dans ce sens : d'André Gide à Giovanni Papini, Georges Bernanos, Benedetto Croce, Thomas Mann ou Henri Bergson⁷⁸². De ce point de vue, il est intéressant de comparer l'attitude d'Eliade qui rejetait le politique au nom de l'esprit et de la création, à celle de Cioran qui, persuadé que sa génération se définit par son *Weltangst*, refuse, pour l'instant, de se chercher un refuge, fût-il celui de « la Roumanie dans l'éternité » ou de la culture. A son avis, énoncé dans « Entre le spirituel et le politique », « l'insuffisance [...] de l'homme et de la vie », autrement dit la conscience du péché originel, est une entrave absolue au militantisme politique : « vous ne croyez pas aux valeurs, vous doutez de tout, vous êtes, personnellement, totalement incapable de dire ce qu'est le bien et ce qu'est le mal, convaincu de l'irrationalité organique de la vie, et voilà qu'on vous demande de

⁷⁷⁹ Mircea Eliade, « România în eternitate » [La Roumanie dans l'éternité], *Vremea* [Le Temps], no. 409, 13 octobre 1935, p. 3, repris in *Profetism românesc*, vol. II, éd. cit., p. 128.

⁷⁸⁰ *Ibidem*.

⁷⁸¹ Lettre datée : « Sibiu, 9 dec. 1935 », in Cioran, *Scrisori către cei de acasă* [Lettres à ceux de chez moi], éd. cit., p. 283.

⁷⁸² Mihail Polihroniade, « Românișmul d-lui Mircea Eliade » [L'esprit roumain de M. Mircea Eliade], *Axa* [L'Axe], no. 19, 1 octobre 1933, p. 7.

soutenir un groupuscule ou de militer jusqu'au sacrifice pour un idéal historique éphémère, alors que votre scepticisme et votre pessimisme ne vous permettent pas de tirer d'autres conclusions sur la société que celles qui sont impliquées dans les prémisses et les considérations métaphysiques⁷⁸³ ». D'autre part, puisque la nocivité de la modernité est enchâssée dans la doctrine du progrès, Cioran ne comprend pas pourquoi « il serait préférable de vivre en notre siècle plutôt qu'il y a quatre mille ans⁷⁸⁴ ». Comme Eliade, Cioran est persuadé que « les valeurs politiques se trouvent à la périphérie des valeurs spirituelles », ce qui veut dire, dans ces conditions, que glorifier le politique revient à « faire l'éloge de la platitude, de la nullité et de l'extériorité⁷⁸⁵ ».

Dans deux de ses articles « Turnul de fildeş » [La Tour d'ivoire] et « Cuvântul maselor » [La Parole des masses] Eliade répond aux accusations de la presse de gauche et plus généralement à celles de tous les partisans d'une création asservie à des missions de propagande. Le premier est significatif de plusieurs points de vue. A ceux qui lui reprochent de s'isoler dans sa tour d'ivoire, Eliade répond avec plusieurs des arguments usuels du discours antimoderne qui mettent en évidence l'incompatibilité de l'art et du politique et excluent tout « engagement » révolutionnaire. La métaphore de la « tour d'ivoire » elle-même et le recours, parfois, à l'euphémisme – qui introduit des nuances dans le rapport polémique aux lieux communs du discours de gauche – renforcent la foi d'Eliade dans la Création. « Pourtant la tour d'ivoire est victime des révolutions qui viennent et des révolutions qui se préparent. La tour d'ivoire représenterait l'attitude lâche des „intellectuels” qui trahiraient les intérêts sociaux ou politiques, attitude dramatique et inutile, et ainsi de suite. La tour d'ivoire, voilà ce qui empêche la révolution universelle. La révolution ne peut commencer à cause des „intellectuels” retranchés dans leur tour, occupés à inventer des diversions „spirituelles”⁷⁸⁶ ».

Plus significative encore est la seconde partie de l'article où Eliade ne cache plus sa référence indirecte à Benda dont on retrouve le pathos dans la virulence de

⁷⁸³ Emil Cioran, « Entre le spirituel et le politique », repris in *Solitude et destin*, éd.cit., p. 176-177.

⁷⁸⁴ *Idem*, p. 177.

⁷⁸⁵ *Idem*, p. 178.

⁷⁸⁶ Mircea Eliade, « Turnul de fildeş » [La Tour d'ivoire], repris in *Profetism românesc* [Prophétisme roumain], vol. II, éd.cit., p. 74-75.

l'attaque contre les « intellectuels » ayant bâti la Roumanie moderne, une modernité qui commence avec la génération de révolutionnaires de 1848 et qu'il convient d'étendre jusqu'au groupe des antimodernes de la revue *Gândirea* [*La Pensée*] et même jusqu'à la génération à laquelle il appartient : « Depuis qu'il existe une Roumanie moderne, l'immense majorité de ses énergies créatrices a été détournée vers des objectifs politiques et sociaux. [...] La Roumanie est un état qui a été créé par les „intellectuels”, qui ont trouvé les solutions nécessaires à chaque étape de son développement⁷⁸⁷ ».

Eliade déplore « les légions de savants, de littérateurs et de penseurs massacrés tous les jours dans des combats politiques stériles » et sa résignation devant une telle catastrophe donne leur véritable signification à des affirmations dont on peut saisir maintenant la portée : « Chez nous, il n'est même plus question d'une „trahison des clercs” pour la bonne et simple raison qu'il n'y a rien à trahir⁷⁸⁸ ». Face aux pressions „collectivistes” de la gauche ou de la droite qui veulent de concert transformer la littérature en propagande, Eliade se propose de « réactualiser un malséant „aristocratie”⁷⁸⁹ ». Il défend l'autonomie de l'esthétique et son élitisme intrinsèque. Une littérature soumise aux besoins des « masses », produit ou instrument de celles-ci, serait un hybride inquiétant, résultat d'une « crise généralisée de masochisme des écrivains qui voudraient s'engager », et qui auraient oublié que toute création artistique est en soi un acte élitiste : « Il faut le dire à ces quelques centaines de semi-doctes qui se croient investis avec le droit divin de parler au nom des masses, et contester leurs allégations par un argument simple et éternel, à savoir que „les masses” n'ont rien à y faire dans la création artistique, ni dans celle scientifique ou philosophique⁷⁹⁰ ».

Une « littérature révolutionnaire, prolétarienne, raciste », en un mot une littérature idéologique ou idéologisante s'organise fatalement autour de principes qui lui sont extérieurs. Elle est dépourvue de critères à même de lui permettre des jugements, et par-dessus le marché elle introduit dans le champ littéraire l'idée de

⁷⁸⁷ *Idem*, p. 75.

⁷⁸⁸ *Idem*, p. 76.

⁷⁸⁹ Mircea Eliade, « Cuvântul maselor... » [La parole des masses], *Vremea* [*Le Temps*], année VIII, n° 391, 9 juin 1935, p. 6 ; repris in *Profetism românesc* [*Prophétisme roumain*], vol. II, éd. cit., p. 96.

⁷⁹⁰ *Ibidem*.

progrès, un « progrès » qui n'a de sens que dans la mesure où l'écrivain est soumis à l'idéologie : « Thibaudet, Alain, Borgese, Gosse, Curtius ne sont plus habilités de promouvoir ou de repousser une œuvre littéraire. Dorénavant, les critères seront ceux imposés par le goût littéraire des masses. Un Gladkov est un plus grand écrivain que Racine ou Shakespeare, un reporter soviétique ou un article hitlérien sont plus importants que l'œuvre de Balzac. Nous ne pourrons plus considérer littérature que celles révolutionnaire, prolétarienne ou raciste » (p. 96). En réponse, Eliade oppose aux modes littéraires des différentes époques quelques modèles absolus – ce qui est en même temps une façon d'encourager les écrivains de se mettre à l'école des classiques. Le classicisme est entendu à la façon de George Călinescu, critique et historien de la littérature, qui le définit comme une modalité de créer des œuvres durables et essentielles. Ayant comme modèles absolus Dostoïevski, Proust, Stendhal, Balzac, Shakespeare, Dante, Cervantès etc., Eliade blâme aussi la tendance de certains écrivains roumains de suivre aveuglement les modes littéraires, et leur acharnement à rester « *contemporains* », prisonniers d'un présent qu'ils considèrent implicitement supérieur : « Le désir, le besoin d'être *contemporain*, de vivre dans l'actualité, de ne rien perdre de ce que le présent pourrait nous apporter de bien ou de mal est plus vigoureuse que toute autre règle. L'écrivain ne peut s'en délivrer que difficilement et en prenant des risques. C'est un instinct d'union grégaire avec tout ce qui se fait à un certain moment dans le pays, union avec le Parlement, avec la rue et avec les vitrines. Aussi éphémères et inutiles que puissent être ces événements fulgurants, ils contribuent quand même à donner une intuition du „présent”. Et l'écrivain a davantage que tout autre intellectuel le sentiment que son premier devoir est d'être dans le présent⁷⁹¹ ».

La ferveur de Mircea Eliade et, en bonne partie, son refus catégorique du politique gagnent en vigueur sous le jour d'un rapprochement que l'on retrouve dans plusieurs de ses articles. D'une manière significative pour son rejet de la modernité, Eliade a le sentiment que son époque ressuscite l'esprit de 1848 qui est, pour lui, un pur produit social et politique de la Révolution française. Il se situe ainsi

⁷⁹¹ Mircea Eliade, « Cultura scriitorului » [La culture de l'écrivain], *Viața literară* [La Vie littéraire], année X, n° 4, 15 décembre 1935, 1^{er} janvier 1936, p. 1, repris in *Profetism românesc*, II, éd. cit., p. 146.

dans le sillage de Titu Maiorescu, auteur, en 1868, de la théorie des formes sans contenu, dont se nourrissent toutes les polémiques entre modernes et antimodernes de la culture roumaine. « Un seul et grand danger nous guette dans l'ordre des réalités mentales : *l'esprit de 1848*. Qui est avant tout une façon de singer l'Europe. Or aujourd'hui, pour des raisons qui la concernent, l'Europe est *anti spirituelle*. Nous n'avons aucune raison de l'imiter, comme nous l'avons fait en 1848. C'est le tour des forces créatrices de notre peuple de dire leur mot⁷⁹². »

Néanmoins, à partir d'un certain point, des analogies surprenantes par la confusion des plans (celui de la création et du nationalisme suprême, par exemple), le cocasse retour par la fenêtre de l'esprit de 1848 chassé par la porte (foi dans le prophétisme des intellectuels, idée chère aux premiers romantiques) ou l'effort paradoxal de combiner la thèse de Benda avec son contraire, à savoir l'implication des intellectuels dans la politique, commencent à troubler le discours d'Eliade. A la place du contraire d'une révolution (dont il voit l'incarnation dans l'hégémonie du spirituel), celui-ci commence à proposer une révolution contraire. La pression des grands schémas de la modernité sur cet antimoderne, pression qui explose dans une série d'articles que l'on croirait ceux d'un Cioran plus modéré, mérite une analyse attentive. Rappelons en passant qu'Eliade prêche une fracture des générations, et qu'il considère la sienne détachée de toute tradition, surgie d'une cassure de l'histoire, comme il l'avait prédit dès 1928 dans son « *Anno Domini* ». Quel antimoderne aurait pu lancer une imprécation telle celle-ci : « Par conséquent, nous n'avons aucune raison de regarder derrière nous. Jamais regarder derrière. Pour trouver quoi ?⁷⁹³ » ?! Conclue avec un cri de guerre contre ses devanciers : « Il faut les haïr !⁷⁹⁴ ». Qui d'autre, sinon un antimoderne qui hait ses parents auxquels il

⁷⁹² Mircea Eliade, « Destinuri românești » [Destins roumains], *Vremea [Le Temps]*, année IX, n° 430, 22 mars 1936, p. 3 ; *in vol. cit.*, p. 152. Cette angoisse était déjà présente dans un article antérieur : « Demagogie prerevoluționară » [Démagogie prérévolutionnaire], *Vremea [Le Temps]*, année. VIII, n° 413, 10 novembre 1935, p. 3 : « les voilà donc prêts à emprunter *de l'extérieur* ces éléments révolutionnaires, comme leurs précurseurs de 1848 – bien qu'il existe, dans nos frontières, suffisamment de forces révolutionnaires autochtones. Ce que l'on nous prépare c'est un nouveau mouvement de type 1848, c'est-à-dire une nouvelle série d'emprunts politiques dûs à des gens structurellement incapables de comprendre les besoins de notre époque. »

⁷⁹³ Mircea Eliade, « *Anno Domini* », repris *in Profetism românesc*, I, éd. cit., p. 125.

⁷⁹⁴ *Idem*, p. 127.

préfère ses grands-parents, selon le mot de Mircea Vulcănescu⁷⁹⁵ ? Mais ce recul dans le temps par delà deux générations s'équilibre grâce à un besoin absolu de dépasser la tradition. Emporté par une sorte de rêverie d'une modernité extrême, Eliade voudrait parier sur un futur dont le repère temporel absolu serait une intervention messianique – ce qui correspond d'ailleurs aux sommations dont il faisait état dans « *Anno Domini* ». Cela revient à dire, dans le langage ultérieur du *Mythe de l'éternel retour*, que ce pari sur le temps lui permet d'échapper à une éternité du non-temps et de la non-durée pour s'inscrire dans l'histoire – et le voilà pris au piège d'une erreur qu'il dénonçait ailleurs comme étant celle à l'origine de la modernité. Aux deux invariants du discours moderne, la confiance dans l'avenir et la suppression de la tradition, devait fatalement se joindre une troisième qui leur est intimement associée : « la révolution ». Eliade lui dédie un article polémique, « „Generația în pulbere” » [Génération en poussière] où apparaissent tous les lieux communs du discours antimoderne, mais aussi moderne : orthodoxie, authenticité, néo-réalisme, primauté de l'esprit, primauté du collectif, l'homme nouveau, la liberté civile et la liberté intérieure, l'esprit roumain, etc. (p. 131). Celui qui fera référence, une année plus tard, à Benda et à sa façon d'opposer le politique et le spirituel, est aussi l'auteur d'un article prophétique : « Poimâine » [Après-demain] où il affirme exactement le contraire : les intellectuels seraient « des *créateurs d'actes* » dont le regard qui « va au-delà du quotidien [...] est capable d'apercevoir le jeu des forces souterraines qui préparent l'histoire d'„après-demain”⁷⁹⁶ ». Ils seraient une « avant-garde » : « [Les forces d'un pays] s'exercent uniquement par ses „intellectuels”, seuls capables de les exalter et de constituer cette avant-garde qui, solitaire sur le front du temps, est à même de lutter contre le néant⁷⁹⁷ ». Si les intellectuels forment une « avant-garde » c'est aussi pour (ou, selon Eliade, grâce à) la bonne raison que « *tout* mouvement politique a à son origine les *idées* d'un

⁷⁹⁵ Mircea Vulcănescu, « Tendințele tinerei generații în domeniul social și economic. Activismul prin disperare » [Les tendances de la jeune génération dans les domaines social et économique. L'activisme par désespoir], in *Opere*, [Œuvres], vol. I, éd. cit., p. 680-705 : « Par-delà ses parents qui méprisaient les leurs, la jeunesse se dirige vers les grands-parents pour renouer le fil d'une tradition rompue. ». (p. 702)

⁷⁹⁶ Mircea Eliade, « Poimâine » [Après-demain], repris in *Profetism românesc*, vol. II, éd. cit., p. 25.

⁷⁹⁷ *Idem*, p. 32.

intellectuel ou d'un groupe d'intellectuels⁷⁹⁸. » Plongé dans l'histoire, Eliade relit de façon restrictive et unilatérale son essai apolitique de 1927 *Itinerariu spiritual* [*Itinéraire spirituel*] pour en faire un plaidoyer en faveur d'une autre « révolution ». Mieux encore, porté par un élan qui fonctionne différemment dans ses proses fantastiques, Eliade extrait l'intellectuel de la temporalité pour le projeter dans le futur autant par le côté prophétique de ses interventions qui anticipent les mouvances politiques, que par la césure entre sa position avant-gardiste et le temps dont ses idées ont besoin pour s'imposer, petit à petit, aux autres. Façon de dire que « l'intellectuel se trouve très en avant, occupé à créer quelque chose capable de mordre sur l'éternité, quelque chose qui aura besoin de beaucoup de temps pour échouer dans la rue et gagner une valeur politique » (p. 33). Nous devons en conclure que par sa vocation prophétique l'intellectuel est nécessairement le locataire d'un avenir, ce qui rend impossible ce retour en arrière que pratiquent par définition les antimodernes : « A l'heure d'une révolution ou d'une crise, l'intellectuel véritable est trop loin pour qu'il puisse *revenir* en arrière. Il a depuis longtemps dépassé l'endroit. Ce qui est nouveau pour les masses, il l'a, lui, depuis longtemps vécu, assimilé, consommé » (p.33). Ces articles retiennent également l'attention de Florin Țurcanu qui dans son ample biographie *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire* signale la position particulière du chef de file de la génération Criterion, lequel, à son avis, voudrait réconcilier deux attitudes contraires, celle du « politique d'abord » et celle de la « primauté du spirituel » : « En jouant des deux formules, celle de Maurras et celle de Maritain, il croit avoir découvert à travers l'attitude messianique, la seule possibilité de subordonner le politique au spirituel⁷⁹⁹. »

⁷⁹⁸ Mircea Eliade, « De ce sunt intelectualii lași ? » [Pourquoi les intellectuels sont-ils des lâches ?], *Criterion*, 1^{ère} année, n° 2, 1^{er} novembre 1934, p. 2 ; repris in vol. cit., II, p. 32.

⁷⁹⁹ Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, éd. de La Découverte, 2003, p. 242 (version française de l'auteur). Il est peut-être utile de signaler que dans un de ses articles : « Poate exista un mesianism românesc în cazul de față ? » [Peut-il exister en l'occurrence un messianisme roumain ?], Mircea Eliade conteste la formule « le politique d'abord » : « „Le politique d'abord” signifie défensive ou offensive d'ordre temporel, cela signifie prudence, équilibre des forces, compromis, tactique – tout sauf le messianisme. » in *Profetism românesc* [*Prophétisme roumain*], vol. II, éd. cit., p. 136.

On est donc en droit de se demander quel type de révolution souhaitait Eliade, puisque de toute évidence il en voulait une ?

En premier lieu, une révolution spirituelle, vidée de tout ce qui est politique. Son rôle serait de reformer l'orthodoxie et de forger un « homme nouveau ». Elle serait de toute façon sans rapport avec le marxisme et l'hitlérisme, deux idéologies réductionnistes dont, en outre, l'imitation serait une façon de singer la modernité comme l'avait fait la génération de 1848. De ce point de vue, il est utile de rappeler un des textes ainsi nommés « légionnaires » de Mircea Eliade : « Contra dreptei și contra stângii⁸⁰⁰ » [Contre la droite et contre la gauche] où celles-ci sont rejetées en bloc parce qu'elles revendiquent le binôme révolution/réaction dont il convient de dénoncer le schématisme et la rigidité des affiliations. Le choix d'Eliade semble être celui d'une révolution réactionnaire⁸⁰¹, une révolution qui se situe au-delà du schéma réductionniste où la place la dispute idéologique ayant pris naissance après la Révolution française. Cette proposition paradoxale, qui ressemble à un oxymore, d'une révolution du fonds réactionnaire qui situerait Eliade dans la lignée atypique de certains philosophes allemands, donne la mesure du dilemme profond auquel se trouvent confrontés plusieurs membres du groupe Criterion – dont, d'une manière plus complexe, Cioran qui dans *Schimbarea la față a României* [*Transfiguration de la Roumanie*] fait fonctionner des thèmes antimodernes dans des schémas en dernière instance modernes. Voilà une citation qui en dit long sur le dilemme d'Eliade : « Ayant vu qu'en Occident il y avait une „droite” et une „gauche”, nous en avons inventé nous aussi. Pour avoir, nous aussi notre „droite”. Et notre „gauche” ! Somme toute, qu'est-ce que nous avons à fichtre, nous, avec les soucis qui sont les nôtres, de ces schémas occidentaux ?! Pour nous, pour notre histoire et nos réalités d'aujourd'hui il n'y a que deux chemins : devant ou derrière, révolution ou réaction. Il ne faut pas confondre „la gauche” avec la révolution et „la droite” avec la réaction, il ne faut pas confondre des *réalités* avec des *formules*, des

⁸⁰⁰ L'article a été publié dans *Credința* [La foi], année II, n° 59, 14 février 1934, p. 2 ; repris in Mircea Eliade, *Texte „legionare” și despre „românism”* [Textes « légionnaires » et sur « l'esprit roumain »], édition établie par Mircea Handoca, édition Dacia, Cluj-Napoca, 2001, p. 95-96.

⁸⁰¹ Daniel Dubuisson qui cite Pierre Bourdieu (*L'ontologie politique de Martin Heidegger*) parle d'une « révolution conservatrice » (cf. Daniel Dubuisson, *Mythologies du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Racines & modèles », 1993).

phénomènes organiques avec des idéologies abstraites. La gauche peut être tout aussi réactionnaire que la droite, et vice-versa⁸⁰². »

Notre travail n'ayant pas pour but d'analyser ses textes qui frôlent l'idéologie d'extrême-droite, il nous suffit de préciser que pendant toute cette période, Eliade continue de parler d'une révolution qui reste pour lui un phénomène purement spirituel. Cette révolution atypique qu'Eliade considère « la plus importante du siècle », la dernière et qui surpasse toutes les autres, devrait être une « révolution chrétienne » : « Depuis la Renaissance, le monde moderne a passé à côté de ce christianisme oriental qu'il ignore ou qu'il méprise. [...] Et voilà que soudain, après la syncope de l'orthodoxie russe (très relative d'ailleurs), surgit une nouvelle forme d'existence historique et révolutionnaire, qui prend ses sources dans l'orthodoxie. Nous commençons à peine à percevoir le sens de cette révolution chrétienne qui s'efforce de donner naissance à une Roumanie nouvelle, et qui commence par engendrer un homme nouveau, un parfait chrétien – et qui remplace l'ancienne „vie politique” par une „vie civile”, ce qui veut dire qu'elle réhabilite les rapports humains et chrétiens parmi ceux du même sang⁸⁰³. »

Le futur historien des religions a révisé par la suite son attitude par rapport aux options politiques de sa jeunesse, comme le prouve de manière significative une note de journal du 26 septembre [1952], date à laquelle il a déjà publié *Le Mythe de l'éternel retour* où il affirme que la modernité donne sa valeur à l'histoire. Il est question de l'habitude qu'avait prise Eliade depuis cinq ou six ans de lire « tous les ans deux ou trois fois Hegel » pour comprendre « le sens de „l'histoire”⁸⁰⁴. » Ce qui l'intéresse surtout est la décision de celui-ci du 14 septembre 1800 concernant « „une virile unification avec le temps (= l'histoire)” », analogue, lui semble-t-il, « à la décision de ma génération d'„adhérer” à la politique pour s'intégrer au moment historique, se défendre contre „l'abstrait” et éviter l'évasion dans l'irréel » (p. 192).

⁸⁰² Mircea Eliade, *Contra dreptei și contra stângii* [Contre la droite et contre la gauche], repris in *Texte „legionare” și despre „românism”*, éd. cit., p. 96.

⁸⁰³ Mircea Eliade, « Revoluție creștină » [Révolution chrétienne], in *Buna Vestire* [L'Annonciation], 1^{ère} année, n° 100, 27 juin 1937, p. 3 ; repris in *Texte „legionare” și despre „românism”* [Textes « légionnaires » et sur « l'esprit roumain »], éd. cit., p. 51.

⁸⁰⁴ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, vol. I, 1945-1969, traduit du roumain par Luc Badesco, Paris, Gallimard, 1973, p.192.

S'ajoutant à l'antinomie paradigme traditionnel/paradigme moderne, analysée dans *Le Mythe de l'éternel retour*, cette façon de se servir de Hegel pour éclairer l'impératif ressenti par sa génération de s'intégrer à l'histoire, démontre bien que, rétrospectivement, Eliade considère l'engagement de sa génération dans l'histoire, c'est-à-dire dans la politique comme appartenant aux schémas de la modernité. Cet engagement, et l'implication dans le temps et l'histoire, serait « une grave erreur, „validée” et transfigurée par Hegel, qui oblige les „intellectuels” à renier leur propre vocation⁸⁰⁵ ». Au contraire, nous fait savoir Eliade en 1952, les intellectuels doivent résister à « l'esprit du temps », au risque même d'être jetés « à la poubelle de l'histoire ». En 1952, Eliade revient à Benda de *La Trahison des clercs*, il revient à l'antimoderne qui fustigeait les modernes pour lesquels « l'État, la Patrie, la Classe sont aujourd'hui (...) le seul Dieu⁸⁰⁶. »

V.4. Cioran entre le surhomme allemand et la décadence française. L'affrontement du moderne et de l'antimoderne.

Dans un article de la deuxième moitié de 1932 et dans plusieurs de 1933⁸⁰⁷, Cioran semble découvrir un couple antinomique susceptible de rendre encore plus percutante sa façon virulente de se rapporter à la modernité. Il y a de bonnes raisons de croire à l'importance exceptionnelle dans sa biographie intellectuelle de la découverte de deux patries spirituelles, la France et l'Allemagne, deux pôles d'un même binôme dont l'un exalte le paradigme d'une modernité artificielle et rationaliste, tandis que l'autre réunit les potentialités de l'antimodernité, de cette résistance à la modernité que Cioran tient pour la vraie modernité. Cet événement à des conséquences durables dans son œuvre puisqu'elles se manifestent avec la même vigueur en 1941, au moment où il rédige son essai *De*

⁸⁰⁵ *Ibidem*.

⁸⁰⁶ Julien Benda, *La trahison des clercs*, Paris, Bernard Grasset, 1927, p. 52.

⁸⁰⁷ Il s'agit, entre autres, des articles « Pentru o orientare înspre cultura germană » [Pour une orientation vers la culture allemande], *Calendarul [Le Calendrier]* 1^{ère} année, n° 123, 10 août 1932, p. 1 ; « Apologia Germaniei » [Apologie de l'Allemagne], *Calendarul [Le Calendrier]*, II^e année, n° 386, 5 juin 1933, p. 1 et 2, que l'auteur n'a pas inclus dans son volume *Singurătate și destin*, version roumaine du volume *Solitude et destin*.

la France. « La liquidation du sentiment „français” de l’existence⁸⁰⁸ », qu’il proposera ultérieurement, va de pair avec « l’apologie de l’Allemagne » et avec son exhortation en faveur d’un rapprochement de la culture allemande. *Transfiguration de la Roumanie* et les textes-pilote afférents, les articles exaltés écrits pendant son séjour en Allemagne et l’essai *De la France* sont, paradoxalement, des écrits jumelés, les visages différents d’un même complexe identitaire, dont la vocation est de résoudre les contradictions de la modernité. Ils sont tous l’expression d’une même haine de la modernité et de cette malédiction fatale d’être, quoi qu’il fasse, « moderne ». Après une contestation véhémement des valeurs de la modernité, qui coexiste, en 1932, avec une vision franchement anti-traditionnelle des racines et des matrices de la société roumaine, à laquelle il se rapporte continuellement avec un activisme d’origine nihiliste, et après ses dithyrambes à la gloire du phénomène allemand, Cioran, dans *Transfiguration de la Roumanie*, publiée en 1936 laisse exploser ses attitudes ambiguës par rapport à la Roumanie et son acharnement à appliquer à l’antimodernité les schémas de la modernité. C’est un livre né d’une haine et d’un amour difficiles à porter, qui ne peuvent se dire que par le style d’une vitupération amoureuse, d’un paroxysme immodéré, plein de contradictions et de paradoxes. Déguisé, le penchant de Cioran pour l’Allemagne apparaît aussi dans *De la France*, un livre conçu à la manière de « l’éloge qui tue » de Maistre, et où la contestation, apparemment aimable, est d’une même ampleur que celle de *Transfiguration de la Roumanie*.

De dimensions sans commune mesure avec celles, importantes, de *Transfiguration de la Roumanie* et de *De la France*, les « lettres » écrites pendant le séjour berlinois de Cioran, qui les précèdent, publiées dans *Calendarul* [*Le Calendrier*] et surtout dans *Vremea* [*Le Temps*]⁸⁰⁹ traitent surtout, par contraste, de

⁸⁰⁸ Emil Cioran, « Trop de clarté ! », *Calendarul* [*Le Calendrier*], II^e année, n° 294, 12 février. 1933, p. 1 ; repris in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 187.

⁸⁰⁹ A l’exception de ceux inclus dans *Solitude et destin*, les textes-pilote qui font suite à la publication de *La Transfiguration de la Roumanie* et les « Lettres allemandes » ont été en grande partie publiés dans *Les Cahiers de l’Herne : Cioran*, éd. cit. Ils sont réunis dans un ensemble intitulé « Articles politiques, Berlin-Bucarest (1933-1937) », p. 19-133. Cioran est revenu d’Allemagne au début de l’année 1935 et la dernière « Lettre allemande » (comme les avait intitulées la presse roumaine de l’époque), « L’adamisme roumain » a été datée par l’auteur : « Berlin, février 1935 ». Dans ce qui suit nous ferons référence aux sources françaises indiquées, à l’exception des deux « Lettres

la réalité roumaine. Elles contiennent pourtant suffisamment d'éléments pertinents pour offrir une image suggestive d'un des deux pôles du binôme évoqué : l'Allemagne. L'auteur lui attribue des qualités de première importance au nom desquelles il conteste avec virulence ou simplement avec ironie les deux autres (la Roumanie et la France). Avant de s'y rendre dans la deuxième moitié de l'année 1933 et pendant son séjour en Allemagne, celle-ci représente pour Cioran une projection fictionnelle, un espace culturel et politique presque idéal. Le très jeune philosophe roumain est visiblement séduit par les discours de la modernité antimoderne, et par celui de l'antimodernité en général, ce qui le fait même glisser vers le background philosophique et idéologique de l'extrême-droite. Cioran se promène à Berlin et à Munich et décrypte la réalité allemande au moyen de la Lebensphilosophie. Il paraît utile d'élargir cette remarque de Marta Petreu⁸¹⁰. L'importance excessive accordée à cette patrie spirituelle, qui se traduit également par une tension particulière communiquée à deux autres fantoches de l'imaginaire cioranien, la répulsion pour le cartésianisme français et le malaise d'appartenir à une petite culture sans destin, renforce l'idée que l'Allemagne de Cioran est plutôt une construction philosophique et livresque idéale où s'épanouissent toutes les options irrationalistes et vitalistes déjà glorifiées dans ses publications antérieures.

L'Allemagne hitlérienne n'est pas perçue par Cioran comme un pays tout à fait concret – même si dans une première « Lettre allemande⁸¹¹ » il se réjouit de se trouver « dans un pays politisé, dont pourtant l'esprit politique n'est pas rebutant et plat », cela parce que, à son avis, il est imprégné « de valeurs religieuses et artistiques ». Elle est plutôt, pour lui, un espace presque irréel, traversé par des discours que le jeune roumain perçoit surtout comme une « vulgarisation des principes de la philosophie de l'existence », avec comme références Nietzsche,

allemandes » publiées dans *Calendarul* [*Le Calendrier*] qui n'ont pas été incluses dans aucune des publications mentionnées. *Calendarul* [*Le Calendrier*] est une publication moins connue que *Vremea* [*Le Temps*].

⁸¹⁰ Dans son essai de proportions importantes *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* [*Un passé louche ou « La Transfiguration de la Roumanie »*], II^e édition revue et augmentée, Bucarest, Editura Institutului Cultural Român, 2004. Marta Petreu signe aussi l'avant-propos de *Transfiguration de la Roumanie*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, L'Herne, 2009, p. 12-54.

⁸¹¹ *Calendarul* [*Le Calendrier*], II^e année, n^o 524, 15 novembre 1933, p. 1, article daté : « Berlin, novembre 1933 ».

Simmel ou Klages. C'est une façon de se laisser fasciner par l'irrationalité, par l'élan vital et par la frénésie débridée de cette philosophie. Autrement dit Cioran prend l'Allemagne réelle, hitlérienne, pour une incarnation fidèle de la pensée nietzschéenne, surtout du culte du surhomme qui, pour l'instant, le ravit.

De même, la perception cioranienne du temps et de l'époque qu'il traverse est, elle aussi, une pure construction théorique. Lecteur fidèle de Spengler, le jeune Cioran est persuadé qu'il est en train de vivre dans une époque crépusculaire, qu'il associe à la décadence, à la fin de la modernité. Somme toute, pour lui, la fin de la modernité c'est « la liquidation du sentiment „français” de l'existence », qu'il avait proclamé du temps où il était en Roumanie. L'idée se retrouve dans un de ses articles allemands, où il se réjouit de constater que « l'hitlérisme est l'ultime rupture avec la France⁸¹² ».

Cette destruction du « sentiment „français” de l'existence » va de pair avec la conviction que le moment est venu « d'expliquer l'irrationalisme non seulement en philosophie, mais aussi en politique ». Il se croit donc en droit de railler ceux « dont la seule aspiration est la recrudescence de l'esprit des Lumières, qui admirent le XVIII^e siècle et voudraient le ressusciter⁸¹³ ». De l'avis de Cioran, le sens de son siècle serait irrationnel et apolitique : « Dans le moment historique que nous sommes en train de vivre, je préfère au rationalisme de la politique démocratique l'irrationalisme barbare, explosif, fécond et énergique qui foule aux pieds les formes mortes, le légalisme et le juridicisme, pour affirmer le triomphe de la vitalité, de l'élan et de l'action désespérée⁸¹⁴ ».

Cioran anoblit l'anomalie politique de l'hitlérisme en l'incluant dans un imaginaire de l'irrationalité et en lui attribuant un héritage de la Lebensphilosophie, même si les variantes proposées ont été rendues vulgaires par la propagande : « Le vitalisme constitue l'implication philosophique de l'hitlérisme. En vérité, celui-ci a simplement vulgarisé les principes de la philosophie de la vie (*Lebensphilosophie*) qui, de Nietzsche à Simmel, Scheler et Klages, n'a fait que montrer le caractère

⁸¹² Emil Cioran, « L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix », article daté : « Berlin, décembre 1933 », in *Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 28 ; cet article avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, Noël 1933, n° 318, pp. 7 et 13.

⁸¹³ Emil Cioran, « Lettre allemande », cf. *supra*, n. 114.

⁸¹⁴ *Ibidem*.

originel des valeurs vitales par rapport au caractère dérivé et inconsistant des valeurs de l'esprit, la mobilité et l'élan créateur de la vie par rapport à la consistance rigide de l'esprit⁸¹⁵. » Ainsi, toute la réalité allemande lui paraît fécondée par ce « caractère de *Formlosigkeit*⁸¹⁶ » auquel il, lui, est tellement attaché. Son goût pour l'exaltation et son penchant vers « tout ce qui est exagéré, vers tout ce qui provient d'une passion excessive et débordante » entraîne Cioran vers le fond de l'abîme où, poussé par son désir d'être contemporain, il fait l'apologie de la dictature hitlérienne et du culte du Führer : « L'hitlérisme, qu'on l'accepte ou qu'on le refuse, représente de toute façon un style de vie qui croît de manière organique en Allemagne et qui, au-delà de l'actualité concrète dans laquelle il s'élabore et s'approfondit dans les consciences individuelles, s'intègre dans la continuité et dans le sens de la culture allemande. [...] Si j'aime quelque chose chez les hitlériens, c'est le culte de l'irrationnel, l'exaltation de la vitalité en tant que telle, l'expansion virile des forces, sans esprit critique, sans réserve et sans contrôle⁸¹⁷ ».

Néanmoins, dès qu'il abandonne cette perspective de l'éternité, ce « mécontemporain » est tellement mal à l'aise dans le plasma de l'actualité qu'il arrive à proférer des affirmations de l'autre extrême et de faire siens certains principes fondamentaux du paradigme de la modernité (comme dans *Transfiguration de la Roumanie*). Plusieurs de ses témoignages de son séjour allemand contiennent déjà certaines assertions susceptibles de semer le trouble. De plus en plus fréquentes jusqu'en 1937, certaines de ses réserves prouvent que Cioran a du mal à fonctionner à l'intérieur des idéologies qu'il exalte avec ferveur, plutôt par nécessité, par amour de la Roumanie, parce qu'elles lui semblent le seul moyen d'accéder à la « transfiguration ». Dans un de ses plus inadmissibles articles allemands, voilà Cioran qui soudain sent le besoin de préciser : « L'absence d'universalité, voilà le problème de la culture allemande. Et le national-socialisme a

⁸¹⁵ Emil Cioran, « L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix », in *Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 25.

⁸¹⁶ Emil Cioran, « Aspects allemands », article daté : « Berlin, novembre 1933 », in *Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 19. L'article avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VI^e année, n° 314, 19 novembre, 1933, p. 9.

⁸¹⁷ Emil Cioran, « L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix », article daté « Berlin, décembre 1933 », in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 24.

fait disparaître jusqu'à l'illusion d'une universalité⁸¹⁸ ». Cette façon de prendre des distances avec, en général, tous les nationalismes – y compris roumain – est une attitude constante. « La superstition de l'infini » est ce qui pousse Cioran à se tenir loin du nationalisme : « Un homme qui s'est prélassé dans toutes les valeurs européennes doit les étouffer et les enterrer dans cette passion d'autolimitation qu'est le nationalisme. L'Europe dut avoir pourri dans les veines de Barrès. Il a donné un sens politique à l'„abrutissez-vous” pascalien. Chaque fois qu'on décide de renoncer à l'universel, l'Europe s'en fiche⁸¹⁹. »

Il en va de même en ce qui concerne l'éloge si enthousiaste de l'hitlérisme que Cioran modère parfois : « aussi critiquable que soit l'hitlérisme, aussi bornée et aussi particulariste que soit l'idéologie national-socialiste⁸²⁰... », laisse-t-il lui échapper au détour d'une phrase, ce dont il serait judicieux de tenir compte lorsqu'on passe en revue ses articles de cette époque.

Le contact avec la réalité allemande aurait été, pour Cioran, l'équivalent de cette substance qui, ajoutée à une autre déclenche une explosion. Choqué de constater que certaines conceptions ou constructions édifiées à partir d'un point de vue philosophique peuvent trouver une place dans les schémas pragmatiques de la réalité sociale ou politique, Cioran confond les plans et propose des solutions extrêmes sous couvert d'objectivité et de détachement. C'est d'autant plus intéressant de le remarquer qu'apparemment c'est la voie que prend l'antimoderne Cioran, à un moment d'extrême tension dans son existence, pour accéder aux schémas essentialisés de la modernité. Il les reprend tels quels, en les poussant, jusqu'aux extrémités de l'avant-garde, ou en les déformant par l'antimodernité qui

⁸¹⁸ Emil Cioran, « Hitler dans la conscience allemande », article daté : « Munich, le 4 juillet 1933 », in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 32. L'article avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VII^e année, n° 346, 15 juillet 1934, p. 3.

⁸¹⁹ Emil Cioran, « Entre la conscience européenne et la conscience nationale », in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 51. On peut se demander si dans la traduction de Liliana Nicorescu les mots de la dernière phrase : « l'Europe s'en fiche », rend suffisamment compte du dramatisme du texte roumain : « își plânge Europa în străfunduri » [l'Europe qui pleure dans tes entrailles]. L'article avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, numéro de Noël, 1937, p. 4.

⁸²⁰ Emil Cioran, « À propos d'une autre Roumanie », daté « Berlin, janvier 1935 », in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 38. L'article avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VII^e année, n° 376, 17 février 1935, p. 3.

lui est intrinsèque, ce qui aboutit aux formes les plus aigues et les plus dégradées, celles de l'extrême-droite.

Le moment extrême qui prépare ce bref séjour dans la modernité est la conséquence d'un véritable complexe biographique et psychologique. A commencer par la profonde insatisfaction de l'auteur par rapport à une réalité roumaine qu'il est impérieux de modifier au plus vite, ce que sa conscience lui impose de faire. La Roumanie pourrait devenir une Allemagne si elle s'imposait un programme de réformes, une « transfiguration », qu'il va d'ailleurs lui-même élaborer en 1936. C'est aussi l'opinion de Patrice Bollon qui, dans son essai *Cioran l'hérétique* (Gallimard, 1997), qualifie ces « lettres allemandes » de « proprement atterante[s] ». Il s'agit, à son avis, d'« une adresse directe à la Roumanie » : « L'hitlérisme offre donc non une voie mais un exemple pour extirper la Roumanie de la torpeur congénitale où elle se complaît. » (p. 105)

Il faut donc situer la genèse éloignée de *Transfiguration de la Roumanie* au moment du séjour de Cioran en Allemagne. La majorité des « Lettres allemandes », certaines inclues, partiellement ou en totalité, modifiées ou non, dans cet essai se rapportent tout d'abord à la Roumanie et puis, en deuxième lieu, constamment, à l'Allemagne. Ce que fait apparaître une simple énumération des titres : « Ce qu'on peut faire en Roumanie », « À propos d'une autre Roumanie », « L'adamisme roumain »⁸²¹, etc. D'autre part, comme l'avait déjà fait remarquer Marta Petreu, la pression exercée par cet essai sur son propre auteur ne s'achève pas avec sa publication en 1936. D'une manière singulière mais significative pour le profil de l'auteur et pour le caractère impératif, obsessionnel du texte, elle se prolonge jusqu'en 1937. Néanmoins nombreux textes de cette année, d'une même consonance thématique, peuvent être lus, par endroits, dans une perspective antithétique par rapport aux solutions extrêmes proposées par le texte matriciel de *Transfiguration de la Roumanie*, de plus en plus souvent contesté. Ces critiques existaient pourtant déjà, atténuées, dans les « Lettres allemandes ». Elles renforcent le caractère exceptionnel et singulier dans son œuvre du pari sur la modernité de Cioran. Si *De la France* était un éloge qui tue, en renversant l'oxymore, on pourrait considérer

⁸²¹ Cf. *Les Cahiers de l'Herne*, Cioran, éd. cit.

Transfiguration de la Roumanie un pamphlet amoureux. Des accents stylistiques inhabituels dans la littérature roumaine du genre et les phrases furibondes, souvent outrancières, se mêlent à la plus excessive haine que peut engendrer l'amour – Cioran lui-même emploie un oxymore pour indiquer le climat psychologique de sa démarche : « un amour issu d'une lourde haine ».

Transfiguration de la Roumanie, un des plus spectaculaires et des plus complexes essais de Cioran, déconcerte. Suscitant peu de commentaires au moment de son apparition, cet essai interdit pendant la période communiste, est devenu après 1990 un passage obligé pour les exégètes de Cioran, et pour bien d'autres. Cela dans les conditions où l'auteur qui avait renié son texte avec une violence égale à celle avec laquelle il l'avait écrit, avait accepté en 1990 sa réédition en écartant toutefois quelques paragraphes en plus du chapitre IV, « Collectivisme national ». L'essai est singulier dans le paysage littéraire roumain par son ton vitupérateur aussi : modifiée par la haine amoureuse de Cioran, la configuration socioculturelle et anthropologique de la Roumanie diffère autant de la vision des modernes, libéraux et néolibéraux (qui, dans le sillage de 1848, voulaient une Roumanie configurée d'après les modèles français), que de l'exaltation des traditionalistes (occupés à identifier une zone profonde de l'Etat roumain, porteur d'une matrice stylistique, et à établir un profil organiciste et orthodoxe du pays, etc.)

Les pulsations modernes et les retours de balancier antimodernes se succèdent continuellement. Le moderne semble prendre continuellement le pas sur l'antimoderne qui a l'air ensuite de prendre sa revanche grâce aux solutions proposées. De ce point de vue, celui de la pression exercée par les schémas de la modernité sur un antimoderne, l'essai est un des plus significatifs dans l'œuvre de Cioran. La haine amoureuse de la Roumanie oblige Cioran de devenir moderne, mais sa modernité témoigne, en fait d'une crise de l'antimoderne. Cioran regrettera plus tard de n'avoir pas su éviter ce guet-apens impur où il est tombé parce qu'il voulait être moderne. Il regrettera d'avoir fait une apologie exaltée, ici uniquement et nulle part ailleurs, de certains événements et réalités contestables – et il ne s'agit pas seulement de ses dérapages vers l'idéologie de l'extrême-droite, mais aussi des louanges de la modernité en général et de la Révolution française qui l'inaugure, qui restent singuliers dans son œuvre.

Le point de départ de cet essai est la théorie de Spengler de la morphologie des cultures. Cioran l'adopte à sa manière : « *Transfiguration de la Roumanie* est au *Déclin de l'Occident* ce que *La naissance de la tragédie* est *Au monde comme volonté et comme représentation*⁸²² », affirme Marta Petreu. De ce point de vue, il existerait de grandes et de petites cultures. Les premières agissent sur l'histoire et la créent, les autres stagnent dans la sous-histoire, se soumettant aux injonctions des premières. D'autre part, chaque culture a sa propre matrice organique, latente et irrationnelle, qui assure sa croissance et puis sa déchéance. L'enjeu de *Transfiguration de la Roumanie* est d'inventer un moyen pour que la petite culture roumaine (traditionnelle, atteinte d'« adamisme » et souffrant d'un handicap psychologique originaire) puisse se hisser au niveau des grandes cultures. Comment provoquer cette « transfiguration » qui la déleste de son bagage balkanique pour qu'elle puisse devenir une culture urbaine, industrielle, ayant « la population de la Chine et la force de la France » (p. 187) ? Voilà pourquoi Cioran qui conteste tout ce qui se rapporte au passé et à la tradition, lui qui applaudit les causes et les effets de la modernisation de la Roumanie et fait l'éloge du messianisme des intellectuels et du « saut dans l'histoire » se montre néanmoins méfiant à l'égard du progrès et de la démocratie – ce qui ne l'empêche pas par ailleurs de glorifier la Révolution française et d'oublier le péché originel, une bizarrerie au regard du reste de son œuvre.

Tout cela a considérablement brouillé la compréhension d'une œuvre dont les commentateurs roumains cherchent d'habitude les modernes dans le camp d'Eugen Lovinescu et non dans celui de Nae Ionescu et de ses disciples. Le boomerang de la modernité était tellement inattendu chez l'auteur de *Sur les cimes du désespoir* que George Călinescu⁸²³ situe celui-ci du côté des forces révolutionnaires décrites par Eugen Lovinescu, son adversaire idéologique, théoricien tellement acharné de la modernité et du modernisme roumain qu'il avait

⁸²² Marta Petreu, « Préface », in Cioran, *Transfiguration de la Roumanie*, éd.cit., p. 33. Cf. aussi chapitre IV, « Filosofii paralele : Spengler și Cioran » [Philosophies parallèles : Spengler et Cioran] in Marta Petreu, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* [Un passé louche ou « La Transfiguration de la Roumanie »], éd., cit., pp. 111-133.

⁸²³ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui], éd. cit., p. 955.

fini par les confondre. Il faut pourtant remarquer que Lovinescu ne s'était pas laissé duper par la vision de ce « philosophe pessimiste et *jeune homme jovial*⁸²⁴ », comme il le nommait avec ironie. D'ailleurs Alexandru George, un des exégètes de l'œuvre de Lovinescu qu'il a éditée, fait remarquer dans une note que celui-ci n'a retenu de l'essai de Cioran, qu'il qualifiait d'« anarchiste de tendance bolchévique » (p. 279) que l'apologie de l'extrême-gauche, dont il était un adversaire farouche. Comment Eugen Lovinescu aurait-il fait pour ne pas remarquer la façon dont son jeune confrère contestait le modèle français dont il avait, lui, fait l'éloge dans *Istoria civilizației române moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*] ? Pouvait-il ne pas remarquer aussi son rejet violent de la démocratie ? Apparemment Lovinescu considérait les fantasmes de Cioran non seulement inoffensifs mais aussi dépourvus de toute valeur littéraire : il ne considère pas ces pages dignes d'être mentionnées et encore moins analysées dans son *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 1900-1937*], un ouvrage publié en 1937 – attitude peut-être excessivement méprisante, que lui reproche dans sa chronique⁸²⁵ un de ses plus dévoués disciples, Pompiliu Constantinescu. Après 1990 Marta Petreu reprend la suggestion de George Călinescu et range Cioran dans le camp des modernes⁸²⁶.

Mais le plaidoyer véhément de Cioran en faveur de la modernité se situe plutôt au moment d'extrême tension qui est celui de la genèse de l'essai. Pour parler de la Roumanie, Cioran s'accroche à la modernité comme le pendu à la corde qu'il a autour du cou. Ce qu'il avoue d'ailleurs : « La fièvre soutenue de la modernité (sur tous les plans) est notre seule planche de salut » (p. 304). Le prophétisme de Cioran va de pair avec l'impératif d'anéantir la tradition, ce qu'il avait déjà exigé dans une

⁸²⁴ Note du « Jeudi, 23 mars [1933] », p. 22, in Eugen Lovinescu, „Sburătorul”. *Agende literare*, IV, [Carnets littéraires de « Sburătorul »], édité sous la direction de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, notes d'Alexandru George, Margareta Feraru et Gabriela Omăt, București, éditions Minerva, 2000.

⁸²⁵ Pompiliu Constantinescu, *E. Lovinescu: „Istoria literaturii române contemporane”. 1900-1937* [Eugen Lovinescu, *Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 1900-1937*], *Vremea* [Le Temps] X^e année, n° 494, 4 juillet 1937, p. 9, « Chronique littéraire ».

⁸²⁶ Cf. *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* [Un passé louche ou « La Transfiguration de la Roumanie »], cap. VI, « Filosofii paralele : Lovinescu și Cioran » [Philosophies parallèles, Lovinescu et Cioran], éd. cit. pp. 152-172.

série d'articles antérieurs à l'élaboration de son essai. A l'encontre de la majorité de ses collègues de génération, d'Eliade et de Vulcănescu notamment, qui reniaient leurs parents pour récupérer leurs grands-parents, et avec une démesure et une virulence qui surpasse le discours moderne du moment, Cioran fait *tabula rasa* de la tradition avec une vigueur parricide surprenante.

Dans un de ses articles d'avant *Transfiguration de la Roumanie*, Cioran qualifie la tradition, qui est, pour lui, non seulement un phénomène culturel mais aussi le fondement de la psychologie et de l'imaginaire collectif, de « pourriture historique dont la perpétuation mènerait à notre mort certaine⁸²⁷ ». En général les thèmes récurrents de la modernité sont portés par des phrases exaltées, prophétiques – et ce n'est certainement pas un hasard si un des articles de l'époque s'intitule justement « Éloge de la prophétie⁸²⁸ ». « Pour la Roumanie, il n'y a d'autre réalité que l'avenir⁸²⁹ », parce que « poursuivre dans la ligne de notre histoire équivaudrait à un suicide à petit feu » (*idem*). Antérieure à la publication de son essai, cette conviction presque avant-gardiste qui le pousse à l'anéantissement de la tradition, se retrouve intacte après. Dans un article qui porte le même nom, Cioran propose « l'impératif de la discontinuité ». Il rêve cette fois d'une « nuit de la Saint-Barthélemy ». Elle ferait écho à une impulsion eschatologique que Cioran attribue à la jeune génération et dont le ressort psychologique serait la haine : « Ils [les vieux] ont oublié que la haine détermine les pulsations de la vie, qu'il n'existe de l'énergie que dans la violence et l'intolérance. Nous allons leur rafraîchir la mémoire chaque fois qu'il nous sera possible de les habituer avec le climat de la vengeance⁸³⁰. »

Transfiguration de la Roumanie ne fait pas exception à la règle. Tout ce qui a un quelconque rapport à l'organicité, à la tradition ou à une orientation

⁸²⁷ Emil Cioran, « La problématique éthique en Allemagne », daté : « Berlin, janvier 1934 », in *Les Cahiers de l'Herne*, Cioran, éd. cit., p. 31. L'article a été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VII^e année, n° 324, 4 février 1934, p. 2.

⁸²⁸ Emil Cioran, *Solitude et destin*, éd. cit., p. 308-310. Cet article de la série des « Lettres allemandes » avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VII^e année, n° 339, 27 mai 1934, p. 2, daté : « Munich, mai 1934 ».

⁸²⁹ Emil Cioran, « La Roumanie devant l'étranger », in Cioran, *Solitude et destin*, éd. cit., p. 306. Cet article de la série des « Lettres allemandes » avait été publié dans *Vremea [Le Temps]*, VII^e année, n° 335, 29 avril 1934, p. 3, daté : « Munich, avril 1934 ».

⁸³⁰ Emil Cioran, « Imperativul discontinuității » [L'Impératif de la discontinuité], *Vremea [Le Temps]*, X^e année, n° 496, 18 juillet 1937, p. 3.

réactionnaire est dénoncé comme responsable du « mal roumain », à l'origine du handicap profond de la roumanité : « La conception organiciste de l'évolution naturelle nous condamne à l'inertie, à la lenteur et à la somnolence qui sont notre lot depuis un millénaire d'anonymat. L'organicisme est une opposition théorique à n'importe quel saut, et ses ultimes conséquences ferment la moindre issue de secours aux petites cultures. Si la pensée nationale et politique de la Roumanie est si peu révolutionnaire, c'est en raison d'une contamination organiciste excessive⁸³¹ ... » Cioran a toujours été hostile aux tendances réactionnaires. Plus tard, au moment de ses analyses de la pensée de Maistre, bien que séduit par la verve fulminante de cet antimoderne, il prend ses distances avec certaines de ses idées qui lui semblent réactionnaires, surtout avec la nostalgie d'un Age d'or que l'on pourrait retrouver par un retour dans le passé. Dans *Transfiguration de la Roumanie*, le rejet de cet esprit réactionnaire prend, vu le contexte, l'aspect d'un appel à la révolution. L'esprit réactionnaire et même l'organicisme seul tuent les petites cultures qu'ils vouent à la stagnation dans une sous-histoire : « Toute conception réactionnaire empêche de comprendre le paradoxe historique des petites cultures, à savoir qu'elles ne peuvent pas parcourir les étapes évolutives des grandes, qu'il n'y a ni continuité ni tradition dans leur rythme. Si nous voulions être conséquents avec notre fonds, nous devrions créer aujourd'hui des épopées et des mythes héroïques, mais attendre quelques siècles pour lire Proust et le comprendre „organiquement”⁸³² ». Dans le feu de la polémique Cioran oublie, à moins de ne pas l'avoir remarqué, que les partisans d'une assimilation organique de Proust, les adversaires de ceux qui considéraient sa littérature un progrès littéraire en soi et un modèle pour une synchronisation qui doit brûler les étapes, sont justement Garabet Ibrăileanu et George Călinescu.

De plus, Cioran reprend à son compte la stratégie du discours nationaliste (qui revendique le traditionalisme) et la retourne contre lui-même. Comme dans le cas des modernes accusés de pourchasser une chimère française, les nationalistes se voient privés de leur passé. Pour la bonne raison que dans le schéma temporel de Cioran il n'y a pas de passé. Comment alors un pays passif et qui se contente de réagir aux faits de l'histoire, un pays qui depuis mille ans ne fait que végéter, tel la

⁸³¹ *Transfiguration de la Roumanie*, éd., cit., p. 106.

⁸³² *Idem*, p. 194.

Roumanie, pourrait-il avoir un passé ? Privée d'un passé véritable, la Roumanie doit construire rapidement un avenir qui est d'autant plus difficile qu'elle ne dispose que d'un présent dilué et ignoble. Charles Maurras⁸³³, dont se revendiquent en partie les traditionalistes et les nationalistes roumains, est rejeté justement parce que la culture roumaine ne bénéficie pas d'un passé organique et solide : « Le génie de Maurras et de Daudet a été pour nous autres Roumains un mauvais génie. Mais les réactionnaires français ne représentent qu'un délice esthétique dans les problèmes politiques troublants. Le passé de la France en a trop appris au monde pour qu'elle puisse encore l'inquiéter ou le guider⁸³⁴ » (*sic*). De l'avis de Cioran, le nationalisme roumain – qu'il méprise d'ailleurs – devrait être messianique, dirigé vers l'avenir. En Roumanie, Maurras serait plus dangereux « que le plus anarchiste des courants⁸³⁵ ».

Fasciné par l'idée de révolution en soi – tels Eliade et surtout leur maître à tous, Nae Ionescu, qui l'entendaient pourtant différemment –, Cioran est d'autant plus déconcertant quand il se met à faire l'éloge la Révolution française. A cette nuance près qu'il le fait dans un texte extrêmement subjectif ; de toute façon *Transfiguration de la Roumanie* est le seul essai de Cioran où la Révolution française est acceptée sans la moindre contestation. Cela probablement parce que c'est le seul texte où l'auteur rêve d'un monde nouveau, produit d'un temps nouveau, ce qui offre une légitimité et une valeur intrinsèque à cette rupture historique violente. Signalons aussi la polémique indirecte avec Maistre, qui préfère la guerre à la révolution (p. 217). C'est une façon de dire que les révolutions, et la Révolution française en particulier, sont le moteur de l'histoire. Le pari de la modernité est ainsi réhabilité : « C'est l'esprit révolutionnaire qui détermine les

⁸³³ L'héritage de Maurras est revendiqué par Nichifor Crainic, le directeur de *Gândirea* [*La Pensée*], une des revues les plus influentes de l'entre-deux-guerres, et aussi par une partie du mouvement d'extrême-droite La Garde de fer, notamment par Ion Moța qui a entretenu une correspondance avec le philosophe et l'essayiste français. Comme le faisait remarquer Marta Petreu, le rejet du nationalisme et, nous le verrons plus bas, de l'orthodoxie sont deux points importants qui distinguent Cioran de l'idéologie de la Garde de Fer, dont les principaux représentants n'ont, apparemment, manifesté aucun intérêt pour son essai.

⁸³⁴ *Idem*, p. 334.

⁸³⁵ *Idem*, p. 319.

changements historiques. Sans révolution, l'histoire n'est qu'un devenir inerte, de la fadeur, des ornières⁸³⁶ ».

L'acceptation de la Révolution française signifie implicitement celle de la révolution roumaine de 1848 qui en est la copie. Cioran est le seul antimoderne roumain qui accepte l'élan novateur du XIX^e siècle. D'ailleurs en analysant les raisons qui empêchent la Roumanie d'adhérer aux valeurs révolutionnaires, Cioran en énumère plusieurs qu'il est utile de rappeler. Ainsi, pour commencer, l'« adamisme » roumain, c'est-à-dire la tendance de toujours tout recommencer, sans jamais aller jusqu'au bout - ce qui renforce sa conviction que, somme toute, la Roumanie manque d'une véritable tradition, laquelle suppose une continuité organique. Ensuite, une mentalité fataliste qui s'exprime de manière éloquente dans certaines productions folkloriques et surtout dans la ballade populaire *Miorița* [*L'Agnelle*]⁸³⁷ que les traditionalistes et même George Călinescu situent à l'origine de l'ethos roumain – mais dont le thème irrite Cioran. Il est enfin question du penchant religieux du peuple roumain : l'orientation antirévolutionnaire, antimoderne et réactionnaire de l'esprit roumain se devrait à l'orthodoxie de source byzantine, et en général à l'influence néfaste de Byzance : « le sentiment religieux est dans son essence non révolutionnaire et l'homme profondément religieux a toujours été un réactionnaire⁸³⁸ ». La religion paralyse l'esprit et le fige dans l'éternité – dont Cioran, emporté par son élan antimoderne, avait fait l'éloge dans ses articles de 1932, ce qu'il semble avoir oublié. Ainsi, il n'hésite pas à appeler à la rescousse la Révolution française, avec ce sentiment d'urgence absolue qui est le ton de son essai : « Un seul cri venant de la Révolution Française est pour nous une exhortation infiniment plus importante que la totalité de la spiritualité byzantine⁸³⁹ », laquelle serait « un voile noir qui nous a caché la lumière, le deuil sinistre de notre misère nationale⁸⁴⁰ ». Cioran ne fait que répéter les imprécations de tous les révolutionnaires de partout, emportés par une haine commune de la religion.

⁸³⁶ *Idem*, p. 209.

⁸³⁷ Il s'agit d'une acceptation sereine de la mort, imaginée comme une cérémonie de nocces cosmiques, par un berger qui apprend de son agnelle qu'il sera tué.

⁸³⁸ *Idem*, p. 160.

⁸³⁹ *Idem*, p. 201.

⁸⁴⁰ *Idem*, p. 200.

Pour Cioran, la révolution de 1848 a non seulement été nécessaire, mais elle nous a préservés d'une dangereuse fatalité. Plus enflammé que celui de Lovinescu, cet éloge, de la révolution de 1848 et des synchronistes avant la lettre du XIX^e siècle, ce qui revient à reconnaître les mérites des progrès accomplis, déconcerte George Călinescu – lequel, dans son *Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui*, avait distingué les messianiques utopiques des messianiques positifs, qu'il préfère et dont certains, enfants d'une révolution les ayant déçus, avaient choisi le camp conservateur et même celui de l'antimodernité. D'ailleurs Cioran fait souvent figure de moderne typique et exalté – ce qu'il faut néanmoins relativiser en rappelant la syncope psychologique qui a précédé la conception de son essai. En voici un exemple qui résume d'ailleurs la thèse de Lovinescu concernant le synchronisme et la révolution importée : « La Roumanie est le fruit d'une passion moderniste. Sans les préjugés modernistes du libéralisme roumain, l'*andante* de notre devenir serait funèbre. Ce qui était *révolution* à l'Ouest était *modernisme* chez nous. Différence significative. En effet, si une révolution jaillit de l'intérieur, un renversement moderniste arrive de l'extérieur. Que l'Occident ait fait de nous des „révolutionnaires” n'est pourtant pas trop attristant. L'important, c'est que nous ayons été électrisés, secoués par le séisme qu'a déclenché le contact de notre être avec l'Europe⁸⁴¹ ». Un autre : « Si notre XIX^e siècle n'avait pas été placé sous le signe de l'imitation, de la mode, du désir effréné de brûler les étapes, de „rattraper” les autres, nous serions demeurés un peuple obscur et lamentable, ne comprenant l'univers que par le biais des couplets de la *doina*⁸⁴² ». Emporté par l'urgence de la transfiguration de la Roumanie, Cioran accepte même le mimétisme du XIX^e siècle qu'il avait vitupéré dans ses articles précédents. La copie trahit l'original et c'est peut-être justement dans ce livre considéré si moderne que Cioran frappe sous la ceinture la modernité en la réduisant, pour ce qui est de sa version roumaine, à un pastiche du modèle français, tout en reconnaissant qu'en ce qui concerne son pays c'est un mal nécessaire.

L'analyse de la modernité roumaine reste pourtant concessive et pour cause : lorsqu'il est moderne, Cioran ne peut l'être qu'avec la force de l'antimoderne

⁸⁴¹ *Idem*, p. 195.

⁸⁴² *Idem*, p. 196. Poème folklorique élégiaque du sud-est européen, répandu tout particulièrement dans l'espace roumain.

qui se fait quelques illusions momentanées. Plus troublant encore c'est que Cioran se détache non seulement des traditionalistes mais aussi des modernistes, les uns aussi stériles que les autres, dit-il, en raison de leur servilité imitative. La preuve en serait la théorie des formes sans fond, au centre de la confrontation, en Roumanie, des modernes et des antimodernes, qu'il trouve insignifiante : « Ils s'articulent tous sur la théorie du fond et de la forme : s'orienter à l'Ouest ou à l'Est, vers la ville ou le village, vers le libéralisme ou le conservatorisme, vers le progressisme ou le traditionalisme etc. On a créé ainsi, dans la théorie de la culture roumaine, un système d'alternatives stérile et irritant, que cherchent à justifier nombre d'idées, mais pas un argument décisif⁸⁴³ ». Cioran avait d'ailleurs déjà rejeté dans un article antérieur, « L'intellectuel roumain », la tendance de ceux qui voulaient orienter les lettres roumaines vers le modèle français qu'ils rêvaient de transplanter chez nous : « Qui pourrait supposer que nous saurons créer une culture originale, alors que ce qui devrait en constituer les éléments originels et essentiels est entièrement emprunté à une culture en décadence ? » Après avoir fait sien d'une manière synthétique le système idéologique de Lovinescu, théoricien de la modernité qui, dans *Istoria civilizației române moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*], préfère les révolutionnaires aux conservateurs, aux antimodernes et aux réactionnaires, Cioran le rejette maintenant.

La grille de la modernité (révolution vs byzantinisme et adamisme, en plus d'une réhabilitation des révolutionnaires de 1848, de la Révolution française et même de la thèse de Hegel concernant l'orientation ascendante de l'histoire⁸⁴⁴) une fois validée, elle est aussitôt jetée par-dessus bord. Cioran retient uniquement l'idée de révolution dont il trouve des exemples aussi bien à gauche (il fait l'éloge de la révolution bolchévique et de Lénine, « ce passionné, (...) ce maniaque⁸⁴⁵ »), qu'à droite (en reprenant ses anciennes apologues du hitlérisme) : « Je tiens l'hitlérisme pour un mouvement sérieux parce qu'il a su associer directement les problèmes inséparables de la justice sociale à la conscience de la mission historique de la nation. Quant au bolchevisme, bien qu'il soit une barbarie unique au monde, il est

⁸⁴³ *Idem*, p. 193-194.

⁸⁴⁴ Cf. *Transfiguration de la Roumanie*, éd. cit., pp. 185, 278-279.

⁸⁴⁵ *Idem*, p. 204.

aussi une victoire morale unique parce qu'il déclare absolue la justice sociale⁸⁴⁶ ». En fait Cioran se fait l'apologète de la seule forme politique qu'il estime capable d'assurer à la Roumanie son entrée dans l'ensemble des grandes cultures et, partant, dans l'histoire, à savoir la dictature : « Le collectivisme national est la seule solution pour la Roumanie, la seule issue⁸⁴⁷ ». La dictature peut aussi répondre à la principale obsession de la modernité roumaine : celle qui consiste à brûler les étapes pour annihiler le temps et l'évolution lente, organique du pays⁸⁴⁸. Mais la dictature fait-elle partie du paradigme de la modernité ?

En fait Cioran parie sur certains syntagmes de la modernité qu'il semble parfois accepter en opérant des glissements de sens les rendant perméables à l'idée d'avant-garde, et d'autres fois boycotter par des références à la philosophie des antimodernes allemands ou à certaines constantes du discours antimoderne en général. A moins de carrément lire une grande partie du discours idéologique de *Transfiguration de la Roumanie* dans l'optique de la philosophie irrationaliste allemande qui rejette la modernité du XVIII^e siècle et propose une autre variante de la modernité : « En France, les hommes sont maîtres de leurs pensées ; en Allemagne, tout penseur se sent dépassé par son système. (...) On retrouve un mélange de sublime, de grotesque et de monumental dans presque tous les systèmes philosophiques allemands » (p. 90). En filigrane, l'essai de Cioran est délibérément philoallemand et antifrçais.

Dans l'esprit de Cioran, la révolution serait la plus à même d'assurer une « transfiguration » qui ferait voler en éclats la tradition, comme le proposait l'avant-garde. De plus, le messianisme de Cioran rejette d'emblée la rationalité et tout rapport logico-positiviste à l'histoire : « Les grands messianismes ont d'ailleurs tous en commun une vision dynamique et finaliste sans perspective rationaliste » (p. 126), affirme Cioran qui dans un des articles-pilote de *Transfiguration de la Roumanie* : « Éloge de la prophétie⁸⁴⁹ » se demande : « Nous aimons notre prophétie – serait-ce parce qu'elle dévore le temps ? » La fièvre messianique nous est

⁸⁴⁶ *Idem*, p. 334, passage supprimé par l'auteur dans l'édition roumaine, Humanitas, 1990.

⁸⁴⁷ *Ibidem*.

⁸⁴⁸ « Notre seul espoir : un régime dictatorial pourrait brûler les étapes », *Transfiguration de la Roumanie*, éd. cit., p. 292.

⁸⁴⁹ Emil Cioran, *Solitude et destin*, éd. cit., p. 309.

communiquée par des phrases elliptiques, ultimatives : « La transfiguration historique, ou rien !⁸⁵⁰ ». D'ailleurs le ressort de la révolution est clairement identifié : les petites cultures « doivent avoir pour unique obsession *le saut dans l'histoire* » ; et ailleurs : « notre existence ne pourra acquérir de sens que grâce à un saut ; à un saut définitif et essentiel⁸⁵¹ ». A cela près que « le saut dans l'histoire » ne signifie pas progrès, concept dont Cioran se méfie parce qu'il suppose une histoire qui ne serait qu'une projection dans le temps d'un schéma rationnel : « Mais l'histoire n'est pas comparable ni à un fleuve ni à une chaîne. Elle a sa croissance spécifique qu'on ne peut pas réduire à des concepts, qu'ils soient organiques ou mécaniques. (...) L'idée de progrès permanent exprime un optimisme tellement vulgaire qu'elle ne vaut même pas la discussion⁸⁵² ». D'autre part le progrès, « tache indélébile sur la conscience moderne », anéantirait le sens tragique de l'histoire, ce qui contredirait de manière flagrante l'ensemble inattendu de « métaphores » dont Cioran fait le socle d'une transfiguration de la Roumanie : « l'amour, le désespoir, la mort et l'illumination⁸⁵³ ».

Cioran conteste le progrès et le temps ascendant par la métaphore d'une histoire en spirale – ce qui lui fait intituler le dernier sous-chapitre de son essai : « La spirale historique de la Roumanie ». Ce modèle suppose, à son avis, une autodestruction suivie d'une régénération, ce qui serait le propre des mécanismes « qui se sont détruits afin d'affirmer leur sens dans le monde⁸⁵⁴ ».

Sans compter que cette Roumanie « agitée, contradictoire, furieuse et menaçante » (p. 341) ne peut pas être un produit de la démocratie. D'ailleurs la contestation de la démocratie, qu'il trouve passée de mode, est une constante du discours de Cioran autant dans *La Transfiguration de la Roumanie* que dans les textes afférents. Dans un de ses articles, après avoir eu l'air d'accorder quelques mérites à la démocratie et au progrès, Cioran se dédit pour affirmer qu'ils sont une plaie pour la Roumanie : « Il serait absurde d'affirmer que la démocratie ne nous a pas fait progresser. Mais, à tout prendre, ces progrès ont empêché la Roumanie de

⁸⁵⁰ Emil Cioran, *Transfiguration de la Roumanie*, éd. cit., p. 125.

⁸⁵¹ *Idem*, p. 105, 129.

⁸⁵² *Idem*, p. 301.

⁸⁵³ *Idem*, p. 340.

⁸⁵⁴ *Ibidem*.

s'élever dans l'histoire et de définir son caractère, ils ne lui ont pas permis de devenir une force. Si la Roumanie n'est pas une force, mise à part notre histoire maudite, cela se doit aux vices de la démocratie⁸⁵⁵ ». Sans oublier que la démocratie est aussi le signe d'un déficit vital : « En démocratie le sang est dilué, les passions mineures, la fièvre contenue, le rythme ralenti » (*ibidem*).

Bref, autant dans *Transfiguration de la Roumanie* que dans les textes-pilote, Cioran plaide pour la dictature. Pour la définir, il s'en remet à Nietzsche : elle serait la projection politique d'un *Amor fati*⁸⁵⁶. Cioran apporte quand même un correctif de première importance : « Une chose est de parler de la dictature en tant que salut de la Roumanie; une autre est d'en parler en général, en tant que forme. C'est la raison pour laquelle il m'est impossible d'éprouver un enthousiasme théorique pour la dictature bien qu'elle soit à mon sens la seule solution pour la Roumanie⁸⁵⁷. » Somme toute, Cioran recourt à l'arsenal idéologique des extrémismes politiques comme il s'était raccroché aux concepts de la modernité.

Les « Lettres allemandes », *Transfiguration de la Roumanie* et les textes-pilote de cet essai sont en total désaccord avec *Sur les cimes du désespoir* ou *Le crépuscule des pensées*. Celui qui proposait comme repère (a)temporel l'éternité prend des chemins tout à fait surprenants lorsqu'il veut s'inscrire dans l'actualité et prouver qu'il est l'homme de son temps. Les choix que Cioran se croit obligé de faire illustrent bien ce malaise lié au temps : il se convertit aux notions modernes mais pour les faire coexister avec des influences venues le plus souvent de l'extrême-droite. Sa façon de parier sur la modernité et sur l'extrême droite est une option qu'il semble faire contre son gré, choisissant un mal pour éviter le pire – tout cela baigné dans un autre sentiment spécifiquement cioranien tout aussi inconfortable : l'inconvénient d'être né roumain. Un article postérieur à la publication de *Transfiguration de la Roumanie* et qui rappelle l'époque des « Lettres allemandes » semble expliquer au mieux le choix de la dictature : « En Allemagne, j'ai commencé à étudier le bouddhisme afin de ne pas être intoxiqué ou contaminé

⁸⁵⁵ Emil Cioran, « Vidul nostru colectiv » [Notre vide collectif], *Vremea* [*Le Temps*], VIII^e année, n° 407, 29 septembre 1935, p. 3.

⁸⁵⁶ Cf. Emil Cioran, « Scrisore germană » [Lettre allemande], *Calendarul* [*Le Calendrier*], art. cit. [15 novembre 1933].

⁸⁵⁷ Emil Cioran, « Au seuil de la dictature », in *Les Cahiers de l'Herne*, Cioran, éd. cit., p. 44.

par l'hitlérisme. Sauf que la méditation sur le néant m'a aidé à comprendre, par contraste, l'hitlérisme mieux que n'importe quel livre idéologique. La positivité immédiate et la terreur de la décision temporelle, le manque total de transcendance du politique, mais surtout l'agenouillement impitoyable sous l'empire du devenir se développent dans une dictature jusqu'à l'exaspération. Un rythme suffocant, alternant avec une respiration mégalomane, lui donne une psychologie particulière. Le profil de la dictature est un clair-obscur monumental⁸⁵⁸ ».

Transfiguration de la Roumanie est en bonne partie le résultat d'une syncope moderne dans la carrière d'un antimoderne. Elle représente essentiellement un moment de basculement dans la biographie de l'auteur, qui s'explique par des complexes psychologiques tout aussi traumatisants que ceux d'Eugène Ionesco, les deux dépités d'être nés roumains et d'appartenir à une petite culture. L'effort de s'en détacher pour devenir un homme de son temps produit chez Cioran une faille intérieure et culturelle qu'il regrettera par la suite, comme le prouve une lettre de 1947 : « Un homme s'il veut garder une certaine dignité spirituelle, doit oublier sa qualité de contemporain⁸⁵⁹. »

Dernier essai de la période roumaine de Cioran qui s'achève avec lui et à laquelle il appartient par sa genèse symbolique, *De la France*, a été écrit en 1941 et publié en 2009, après la mort de l'auteur⁸⁶⁰. Il est à la fois le revers des « Lettres allemandes » et le pendant inattendu de *Transfiguration de la Roumanie*, auxquels il s'apparente par une consonance thématique. Ayant la forme ambiguë et paradoxale de l'éloge qui tue, le texte que l'on peut considérer aussi un manifeste antimoderne, est somme toute un nécrologue de la France en tant que pays ayant inventé et accrédité la modernité. Cette apologie d'une France qui entretient le culte de la forme et du cartésianisme, matrice de la Révolution française, est mortelle en premier lieu par le contexte historique de son élaboration, qui est celui de sa défaite. Elle l'est aussi par la façon de l'auteur de se rapporter continuellement à

⁸⁵⁸ Emil Cioran, « Au seuil de la dictature », in *Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 45.

⁸⁵⁹ Lettre [Paris, 1947] envoyée à son frère Aurel Cioran, dont des fragments ont été publiés dans le recueil « Fragments de correspondance de Cioran », in *Transfiguration de la Roumanie*, éd. cit. p. 77.

⁸⁶⁰ Editions de l'Herne, Paris, traduction du roumain revue et corrigée par Alain Paruit.

l'Allemagne, qui à ce moment est le pays victorieux. Il l'est enfin par le régime appliqué par l'auteur à toutes les effigies de la modernité. Ce dont témoigne une note qui accompagne le manuscrit de l'essai : « Conceptions fausses, considérations erronées. Tout doit être refait sous un autre angle. Fruit d'une mélancolie insuffisamment maîtrisée⁸⁶¹. »

Précisons d'emblée que le phénomène culturel français est analysé selon deux grilles de lecture, les deux antimodernes. Empruntée à Nietzsche et surtout à Spengler, la première est celle qui fait de la France un exemple typique de la décadence, d'une civilisation et d'une culture en phase terminale d'un cycle. Elle est la quintessence de la fin, le crépuscule d'une civilisation. En face, l'Allemagne brille de l'éclat frais de l'aurore - ce qui laisse supposer que sa barbarie et sa vitalité sont la matrice d'un nouveau commencement (ce qui apparaissait déjà dans les « Lettres allemandes » où Cioran glisse imperceptiblement de la *Lebensphilosophie* à l'éloge de la dictature). La deuxième grille de lecture conteste le phénomène français en évoquant les valeurs qu'il a imposées, du rationalisme aux mythes de la Révolution, du progrès et de la démocratie. On lui reproche d'avoir accredité les fictions de la modernité. Dans le sillage de Nietzsche, Cioran considère que la modernité est une décadence. Bref, la France agonise en tant que patrie spirituelle de la modernité. C'est ce qui explique l'attitude paradoxale et ambiguë de l'auteur qui, à la différence de Nietzsche cette fois-ci, exalte la décadence en tant que fin d'une civilisation, même s'il garde une attitude critique à l'égard des grandes valeurs de celle-ci et de sa spécificité.

De la France reprend d'une manière plus expressive et amplifiée deux formes significatives de la décadence que Cioran avait déjà analysées dans un article de 1940 : « Un Paris provincial⁸⁶² ». Dans l'essai de 1941, il va dénoncer de nouveau le pastiche de la civilisation gréco-romaine d'une part, et, d'une autre, la stérilité de la raison. Soit « un alexandrinisme sans l'ampleur gréco-romaine » et « une fin évidente, sans fracas et sans drame⁸⁶³ ». De la même façon, la décadence

⁸⁶¹ Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, Fonds Cioran : CRN. Ms. 1. Autographe.

⁸⁶² Inclus in *Solitude et destin*, éd. cit., p. 398-400 ; article publié dans *Vremea* [Le Temps], XII^e année, n° 581, 8 décembre 1940.

⁸⁶³ Emil Cioran, *De la France*, éd. cit., p. 41.

est interprétée dans le sens des philosophes allemands qui y voient une époque où la conscience surveille et censure l'existence, où elle tient sous contrôle le vécu ingénu, celui qui n'a pas besoin de l'intermédiaire de la raison pour connaître le monde. La « retransformation des mythes en concepts⁸⁶⁴ » et l'« expiration de l'âme » (*sic*), c'est-à-dire le déficit de vitalité. La conclusion s'impose d'elle-même : « elle [la France] a trop vécu » : « ce pathétisme de la vieillesse *sied* à une culture en déclin ; elle peut même faire, de la qualité particulière de ses pertes, une *grande époque*⁸⁶⁵ ». L'antimoderne amoureux de ce qui lui apparaît comme la fin d'une civilisation pousse un cri extatique à l'idée de mourir avec le siècle : « *Couler* avec cet immense matériau, quel sort enviable !⁸⁶⁶ ».

L'ironie de Cioran apparaît surtout dans sa façon de critiquer le phénomène français d'une perspective antimoderne. D'ailleurs comme ses références et ses sources privilégiées de la littérature française sont antimodernes (Maistre d'abord, puis Baudelaire, surtout celui des poèmes en prose, Proust et Chateaubriand⁸⁶⁷), Cioran, à la différence d'autres antimodernes roumains, correspond parfaitement au profil proposé par Antoine Compagnon. Nous retrouvons les lieux communs du discours antimoderne dans la critique cioranienne des polémiques françaises du XVIII^e siècle et de la Révolution française. Il en va de même pour ce qui est de la dénonciation de la primauté spécifiquement française de la raison. Le XVIII^e siècle est, pour lui, avant tout, celui qui a engendré l'idéologie révolutionnaire en exaltant les vertus de la raison et par l'élan positiviste dont l'expression la plus éclatante fut l'Encyclopédie. De *De la France* à *Ecartèlement* en passant par *Précis de décomposition*, *Syllogismes de l'amertume*, *La tentation d'exister* ou *Le mauvais demiurge*, Cioran n'arrête pas de s'en prendre à XVIII^e siècle considéré « le plus français » et « le moins allemand ». C'est le siècle des salons, de l'excellence du style, mais aussi celui de l'ennui élégant, point de départ d'un mal qui constitue la

⁸⁶⁴ *Idem*, p. 44.

⁸⁶⁵ *Idem*, p. 75.

⁸⁶⁶ *Idem*, p. 77.

⁸⁶⁷ Les références à Chateaubriand (parfois contesté : « en dehors de quelques pages des *Mémoires*, on le relit difficilement ») apparaissent dès 1940 dans *Le Crépuscule des pensées*. Cioran admire surtout la capacité de l'auteur d'élever « le vide intérieur au rang d'art » : « Il a si bien su tirer parti de son néant que nous ne pouvons être que ses épigones dans la carrière de l'ennui » (*Œuvres*, [1995], éd. cit., p. 413).

matrice du discours révolutionnaire qui finira par le décapiter. Mais au-delà, ce siècle fascine Cioran parce qu'il est la fin du cycle culturel ayant préparé la Révolution qui l'anéantit : « Au bout du siècle, se dressait l'échafaud.⁸⁶⁸ » Avec la Révolution naît un monde nouveau, la modernité. Cioran ne s'en réclame pas : il préfère voir dans la Révolution une explosion qui marque la fin d'une époque de décadence qui était aussi un âge d'or. Une fois de plus, Cioran s'arrête longuement sur le phénomène qu'il vient d'identifier dans l'essai qu'il lui consacre, se contentant par la suite, dans ses autres textes, d'allusions ou d'indications indirectes. Dans *De la France* Cioran analyse surtout l'autre visage du siècle, celui de l'ennui élégant des salons, celui du cafard et du spleen, intimement liés à la catastrophe qui se prépare. Ce siècle des Lumières est une dernière étape avant la contamination par le virus de la Révolution. Un siècle où l'existence est prise à la légère, et la connaissance du monde reste un badinage spirituel : « La vie – quand elle n'est pas souffrance – est jeu. Nous devons être reconnaissants à la France de l'avoir cultivé avec maestria et inspiration. [...] Son école est celle d'une insouciance sautillante et parfumée. La bêtise voit partout des objectifs ; l'intelligence des prétextes. Son grand art est dans la distinction et la grâce de la superficialité. Mettre du talent dans les choses de rien [...] est une initiation aux doutes français. La conclusion du XVIII^e siècle, non encore souillé par l'idée de progrès : l'univers est une farce de l'esprit⁸⁶⁹ ». Les références de Cioran à ce fameux siècle des Lumières sont de toute évidence ambivalentes. Il se plaît à mêler le pour et le contre. Ce siècle « le plus français » est celui « de l'intelligence en dentelles, de la finesse pure, de l'artificiel agréable et beau⁸⁷⁰ ». Il est celui qui ne se laisse pas souiller par le virus de l'activisme (conséquence du péché original). Il est aussi, néanmoins, celui « qui s'est le plus ennuyé, *qui a eu trop du temps*, qui n'a travaillé que pour passer le temps⁸⁷¹ ». « La grande excuse du siècle » est tragique : il a « *oublié* l'idée du péché » qui n'avait pas sa place « dans un monde infiniment sociable » (p. 34). Or de cet oubli du péché originnaire jusqu'à la Révolution, qui se réclame de l'idée

⁸⁶⁸ Emil Cioran, *Ecartèlement*, Paris, Gallimard, 1979, in *Œuvres*, [2011], éd. cit., p. 915.

⁸⁶⁹ Emil Cioran, *De la France*, éd. cit., p. 13-14.

⁸⁷⁰ *Idem*, p. 12.

⁸⁷¹ *Ibidem*.

abstraite d'un homme perfectible, il n'y a qu'un pas : « la civilisation, dans un élan suprême vers le pire, s'effritera dans le tourbillon qu'elle aura suscité⁸⁷² ». D'ailleurs le concept de progrès est lui aussi un produit de cette « société vermoulue », en sorte que Cioran est dans l'impossibilité de le détacher de son opposé : « le dénouement ».

Le deuxième lieu commun du discours antimoderne cioranien est la critique des principes et de l'idéologie qui se trouvent à la base de la Révolution française. Somme toute, pour Cioran, la France c'est tout d'abord la Révolution française. A l'heure où la modernité agonise, ces principes « se sont altérés » et leur force d'illusion ne parvient plus à séduire ; ils ne paraissent plus qu'une « vieillesse de l'esprit » : « Mais les idéaux de 1789 se sont altérés; il ne reste de leur prestiges qu'une désuète grandiloquence. La plus grande révolution moderne finit comme une *vieillesse* de l'esprit. Qu'a-t-elle été ? Une combinaison de rationalisme et de mythes : *une mythologie rationaliste*. Plus précisément, la rencontre de Descartes et de l'homme de la rue⁸⁷³ ». Descartes, la raison, la Révolution – voilà quelques références implicitement polémiques. Contester les idées de la Révolution française signifie contester les idées de démocratie et de progrès. Comme dans ses interventions de jeunesse dans la presse, Cioran les considère passées de mode. Plus exactement, peu sensible à leur côté rationnel, Cioran, dont les options restent résolument élitistes, trouve qu'elles ont été, la démocratie surtout, utiles à court terme, spécifiques à une certaine époque. C'est ce qui apparaît clairement dans *De la France* : « Mais, au bout d'un siècle d'abus du mot „peuple”*, après la mystique de la liberté et après son épuisement, après la vérification de l'utilité des principes de la Révolution, quel contenu nouveau pourrais-je lui attribuer ?⁸⁷⁴ ». Pire, le mythe irréaliste du progrès serait un des deux grands « péchés » de l'héritage français, qui s'ajoute à « toutes les grandes et nobles formules sous lesquelles elle a dissimulé sa temporalité⁸⁷⁵ ».

Progrès, démocratie, esprit des lumières – autant d'émanations de la raison optimiste et de l'individualisme qui espèrent pouvoir délivrer l'homme de sa

⁸⁷² Emil Cioran, *La chute dans le temps*, Paris, Gallimard, 1964, in *Œuvres*, [2011], éd. cit., p. 548.

⁸⁷³ Emil Cioran, *De la France*, éd. cit., p. 37.

* En français dans le texte.

⁸⁷⁴ *Idem*, p. 37.

⁸⁷⁵ *Idem*, p. 92.

« souillure initiale ». *De la France* est tout d'abord un règlement de comptes de Cioran avec l'esprit rationaliste et optimiste. Le tort de la Roumanie était de lui avoir transmis subrepticement le virus d'une petite culture ; celui de la France de lui avoir inoculé son rationalisme triomphant. Cioran semble persuadé que son cartésianisme, qu'il déplore, est à mettre au compte de l'esprit français dont il retrouve chez lui tous les symptômes, du culte de la raison et le bannissement du mystère jusqu'à sa façon de se soumettre à la suprématie de « l'œil », c'est-à-dire de la forme et de l'apparence. Descartes a été la bête noire du discours qui justifie la philosophie irrationaliste. Dans la Roumanie d'avant la guerre, il a été aussi celle du groupe Criterion, auquel appartenait Cioran. A son avis la philosophie française s'évertue à éviter « les régions équivoques de la métaphysique personnelle ou d'une théologie subjective ». Elle reste confinée dans un champ conceptuel trop restreint qui privilégie « *la raison, l'expérience, le progrès** » dans un réseau complexe de thèmes avec variations. En rejetant Descartes et implicitement toute sa descendance, Cioran veut rendre visible l'autre côté de la philosophie française, celui irrationnel dont les principaux repères sont Pascal et Bergson, insuffisants pour faire ombrage au rationalisme : « Pascal n'a pas pu déloger Descartes. Son triomphe a assuré à la pensée française le confort de la sécheresse intellectuelle, l'a condamnée à la banalité, au manque du risque en l'éloignant de la fertilité des concepts proches de l'absurde, à même de tirer les catégories de leur pâle stupeur. [...] Il a fallu qu'arrive Bergson – à la *fin* de la philosophie française – pour découvrir le Devenir que percevait trop bien Eckhart, au début de la philosophie allemande⁸⁷⁶ ».

C'est aussi une façon de rendre hommage, par contraste, à la philosophie allemande.

Emporté par son rejet fiévreux de tout ce qui est français, Cioran arrive à polémiquer, de manière ambiguë, même avec Pascal, dont le nom revient souvent, jusque tard, dans ses essais, à la différence de celui de Bergson, presque inexistant, à une exception près, significative, dont il sera question le moment venu. Bien qu'il soit, selon Cioran, une « exception » dans l'univers français, Pascal, « le plus *sérieux* des Français », manifeste, même lui, une certaine « oscillation entre le monastique et

* En français dans le texte.

⁸⁷⁶ *Idem*, p. 29.

le salon⁸⁷⁷ ». Il a fallu une intervention extérieure, la maladie, pour le « contraindre [...] à ne plus être français que par sa manière de formuler les choses ». Conclusion : « supprimez-lui Port-Royal : il vous reste un *causeur*⁸⁷⁸ ».

Moins remarqué, l'intérêt de Cioran pour Bergson se manifeste très tôt. C'est, en 1932, le sujet de son « mémoire de licence en philosophie⁸⁷⁹ » intitulé *L'intuitionnisme contemporain*. Après un examen minutieux de ses concepts de base, Cioran examine la philosophie de Bergson dans la perspective de la philosophie de la culture. Selon son avis, le grand mérite de ce mouvement serait d'avoir été « une tentative de rupture avec la tradition intellectuelle de la culture moderne », cela grâce à « sa volonté de porter un coup mortel au rationalisme, expression synthétique de l'esprit de la culture moderne⁸⁸⁰ ». D'autre part, l'irrationalisme est lui-même l'« expression de cette décadence » qui est la marque distinctive de l'agonie de la modernité. Ce « coup mortel au rationalisme » impose une compréhension exacte des concepts d'instinct et d'intuition dont Bergson se sert pour faire pièce à la raison ; de celui de durée, qu'il oppose au temps homogène ; de celui de l'expérience enfin qui est la négation de la connaissance abstraite. Voilà une bonne occasion pour faire l'éloge du nominalisme et du vitalisme, et de mettre au premier plan l'irrationalisme « sous tous ses aspects, sous toutes les formes qu'il prend dans l'objectivité⁸⁸¹ ».

Mais Bergson lui-même est une hérésie par rapport à l'esprit cartésien⁸⁸² dont Cioran se propose, dans *De la France*, d'établir un inventaire des formes concrètes où il s'incarne, dans tous les domaines, de l'art à la philosophie. Le propos de Cioran est implicitement polémique, ce qui pourrait échapper à ceux qui oublient son rejet horrifié de toutes les manifestations du rationalisme. *De la France* se doit donc être lu dans l'esprit du discours sous-jacent des articles de jeunesse d'un Cioran qui se réclame de la philosophie irrationaliste allemande. La France aurait donné

⁸⁷⁷ *Idem*, p. 17.

⁸⁷⁸ *Ibidem*.

⁸⁷⁹ Repris in *Les Cahiers de l'Herne*, Cioran, éd. cit., pp. 134-142.

⁸⁸⁰ *Idem*, p. 135.

⁸⁸¹ *Idem*, p. 141.

⁸⁸² Nous retrouvons cette affirmation dans « L'Allemagne et la France ou l'illusion de la paix », une des « Lettres allemandes » déjà citée, qui peut être considérée comme un sous-texte de l'essai.

naissance à une civilisation « antidyonisiaque » et « acosmique » qui aurait restreint le phénomène spirituel « au monde du compréhensible⁸⁸³ ». Le culte de la raison et l'héritage du classicisme auraient offert à la France une « perfection *étroite* » qui « ne peut s'élever aux catégories supra-culturelles : au sublime, au tragique, à l'immensité esthétique⁸⁸⁴ ». Cette « perfection *étroite* » se retrouve dans la sacralisation du bon goût et de la forme, catégories abstraites forgées par la raison, incapables d'incorporer les aspects aberrants et parfois monstrueux du sublime, comme le fait l'esthétique allemande : « Un peuple de bon goût ne peut pas aimer le sublime; qui n'est que la préférence du mauvais goût porté au monumental. La France considère tout ce qui dépasse *la forme* comme une pathologie du goût... Son intelligence n'admet pas non plus le tragique dont l'essence se refuse à être *explicite*, tout comme le sublime. Ce n'est pas pour rien que l'Allemagne - *das Land den Geschmacklosigkeit* - les a cultivés tous les deux : catégories des limites de la culture et de l'âme⁸⁸⁵ ». Ce même absolutisme du bon goût serait à l'œuvre également dans la façon de cultiver l'apparence pour engendrer des formes artistiques et culturelles de « l'œil », « l'organe de la superficialité éternelle ». Suit un inventaire paradoxal et ambigu de différentes formes artistiques où le blâme le plus catégorique se dissimule derrière de soi-disant éloges ou de considérations apparemment neutres : « l'architecture, ornée selon l'immanence ; la peinture d'intérieur et le paysage, sans la suggestion des lointains intacts (Claude Lorrain – un Ruysdael salonard, honteux de rêver) ; la musique de la grâce accessible et du rythme mesuré, autant d'expressions de la proportion de la négation de l'infini⁸⁸⁶ ». Parfois le style de Cioran devient sanglant : « Si Dante avait été français, il n'aurait décrit que le Purgatoire⁸⁸⁷ ».

Par son refus de l'irrationnel de la démesure et, en dernière instance, du « possible fatal », la France s'interdit l'accès à la tragédie. Cioran situe ce phénomène au niveau stylistique, comme une incompetence de la langue française, ce qui occasionne, une fois de plus, des allégations mémorables : « La langue

⁸⁸³ Emil Cioran, *De la France*, éd. cit., p. 19.

⁸⁸⁴ *Idem*, p. 31.

⁸⁸⁵ *Idem*, p. 15.

⁸⁸⁶ *Idem*, p. 15-16.

⁸⁸⁷ *Idem*, p. 16.

française *ne supporte pas* Eschyle. Il est trop puissant. Quant à Shakespeare, il y sonne doux et gentillet, même si, après une lecture de Racine, Hamlet et Macbeth semblent mettre le feu aux vers français. Comme si la langue était incendiée par le tumulte et la passion des mots⁸⁸⁸ ». Le français excelle, en échange, dans tout ce qui concerne les constructions syntaxiques et les figures de la raison. Cette langue est à l'aise dans la miniature et l'élégance, c'est une langue faite pour les aphorismes et les paradoxes – Cioran trouve maints exemples significatifs dans les écrits des moralistes et, plus généralement, dans ceux des écrivains des XVII^e et XVIII^e siècles. Mieux encore, il s'efforce d'utiliser ce modèle élitiste, élégant et apparemment anachronique en plein XX^e siècle, ce qui correspond parfaitement à son refus de ce qui pourrait apparaître comme « actuel » ou « moderne ». Si son pays d'exil avait été l'Allemagne, Cioran aurait continué le trajet de ses écrits de jeunesse. Il aurait fait l'éloge de l'irrationnel, dans le style pléthorique et métaphorique de ses essais roumains. De l'avis de Cioran, qui en parle dans plusieurs de ses entretiens, la France lui aurait imposé par sa langue une discipline stricte, la suppression de la métaphore. Elle l'aurait poussé vers le paradoxe et surtout vers l'ellipse, figure centrale de l'aphorisme.

V.5. *Le mythe de l'éternel retour* et *Précis de décomposition*, matrices des essais à venir de Mircea Eliade et d'Emil Cioran.

L'histoire littéraire offre parfois d'étranges coïncidences. Mircea Eliade et Emil Cioran publient la même année, 1949, l'un *Le mythe de l'éternel retour*, l'autre *Précis de décomposition*, deux essais d'une importance capitale dans leur œuvre. Les deux semblent des règlements de comptes avec la modernité. Eliade y voit surtout la primauté de l'histoire. Cioran lui reproche le fanatisme avec lequel elle a imposé quelques grandioses contes de fées, de l'idée de progrès jusqu'à celle d'une nouveauté nécessaire qu'il faut chercher avec un acharnement qui frise la superstition. En même temps, autant *Le mythe de l'éternel retour* que *Précis de décomposition* sont la matrice des écrits ultérieurs des deux auteurs. La force des

⁸⁸⁸ *Idem*, p. 17-18.

sujets abordés est exceptionnelle et, loin de s'épuiser à la fin de chacun de ces deux volumes, elle se prolonge, sous des formes diverses, dans les œuvres suivantes qui s'élaborent dans l'esprit du thème avec variations.

Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*

Conçu partiellement pour faire pièce à la vision existentialiste considérée comme l'ultime expression de la doctrine moderne, *Le mythe de l'éternel retour* est un manifeste antimoderne qui trouve son point de départ chez Nietzsche. Les formes que prend le mythe de l'éternel retour, spécifique aux cultures traditionnelles, sont le résultat d'une vision qui contredit toute projection temporelle de type moderne, à commencer par la confiance dans le progrès et jusqu'à la conception d'un homme qui vit dramatiquement son enfermement dans l'histoire. Les principaux repères de l'homme traditionnel sont l'archétype et la référence au temps du commencement, primordial, un temps essentiel par rapport auquel il se définit en le reproduisant par une répétition rituelle des mythes fondateurs. Ce qui veut dire que l'homme traditionnel se constitue en faisant usage à la fois du mythe invoqué en tant que récit fondateur, et du rite qui récupère les archétypes avec l'espoir d'une « abolition du temps par l'imitation des archétypes et par la répétition des gestes paradigmatiques⁸⁸⁹ ». Cela suppose de toute évidence, « l'abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'„histoire”⁸⁹⁰ ». Située dans la connaissance d'un modèle archétypal et d'un temps primordial que le rite rend actuel, la pensée traditionnelle emploie « *des catégories au lieu d'événements, des archétypes au lieu de personnages historiques* » (p. 75). D'autre part la répétition rituelle et la réintégration par le rite dans le temps primordial, dans le temps cosmique, préservent cette pensée d'un référent temporel, qu'elles lui interdisent même, un référent temporel qui serait le repère de la nouveauté et finalement du progrès, qui régissent la pensée moderne : « l'intérêt pour l'irréversibilité et la „nouveauté” de l'histoire est une découverte récente dans la vie de l'humanité. Au contraire, comme nous allons le voir à l'instant, l'humanité archaïque se défendait comme elle le

⁸⁸⁹ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949, p. 64.

⁸⁹⁰ *Idem*, p. 65.

pouvait contre tout ce que l'histoire comportait de *neuf* et *d'irréversible*.⁸⁹¹ » Plusieurs fois Eliade attire notre attention sur cette « volonté de dévalorisation du temps », spécifique de la mentalité traditionnelle. Le temps cyclique, qui porte en lui la nostalgie des origines, s'oppose au temps moderne, irréversible, et à direction unique, projeté vers l'avenir. D'autre part cette dépréciation du temps historique concret, auquel le rite nous permettrait d'échapper, n'est pas « l'effet des tendances conservatrices des sociétés primitives » puisqu'elle suppose « une certaine valorisation métaphysique de l'existence humaine⁸⁹² ». Ce qui veut dire, en dernière instance, qu'elle est une valorisation du sacré qui occupe une place centrale dans les théories de Mircea Eliade, autant dans celles qui se rapportent au mythe que dans celles de l'éternel retour.

La trait principal de la mentalité moderne c'est le remplacement du temps cyclique, répétitif et, selon Eliade, réconfortant dans la mesure où il est celui d'un système cosmique, avec le temps ascensionnel, dirigé vers une fin. De l'avis d'Eliade cette modification révolutionnaire de la perception du temps se fait sentir déjà chez les prophètes de la *Bible*, puis chez Joachim de Flore. Ils anticipent la doctrine du progrès qu'ils énoncent pourtant dans les termes d'une révélation spirituelle, et qui devient, grâce à Hegel, une monnaie courante de la doctrine historiciste. Cette valorisation de l'idée du temps, de l'histoire et de leur orientation ascendante, sont des lieux communs du discours de la modernité. La vision eschatologique et apocalyptique des prophètes de la *Bible* qui annoncent l'arrivée du Messie « *dans le temps*, dans la durée historique⁸⁹³ », et son retour dans un « *illo tempore* futur et messianique » écarte l'idée d'un passé récupérateur et le schéma du temps cyclique : « on peut parler non seulement d'une valorisation eschatologique du *futur*, de ce „jour-là”, mais aussi du „salut” du devenir historique⁸⁹⁴ ». Ainsi l'histoire elle-même devient une « épiphanie » ou une « théophanie » (pp. 55, 54). La position d'Eliade par rapport à la vision moderne, que l'on peut considérer une valorisation ou même une surenchère de l'histoire, est pour le moins à contre-

⁸⁹¹ *Idem*, p. 80.

⁸⁹² *Idem*, p.12.

⁸⁹³ *Idem*, p. 156.

⁸⁹⁴ *Idem*, p. 160.

courant. Il suffit de rappeler le titre d'un de ses chapitres : « „Malheur” et „Histoire” » ou sa formule devenue célèbre : « la terreur de l'histoire », pour mesurer sa virulence polémique et ses angoisses.

La projection de la temporalité dans des schémas antithétiques – temps cyclique vs temps dirigé vers l'avenir –, sa contestation farouche des existentialistes, dont il sera question plus loin, et le plaidoyer d'Eliade en faveur d'une réactualisation de la vision traditionnelle du temps ont de bonnes chances de se révéler mieux sous l'éclairage de certaines notes de son *Jurnalul portughez* [*Le Journal portugais*]. On y trouve aussi des informations suggestives concernant la genèse de cet essai dont le premier titre aurait été *Cosmos și Istorie* [*Cosmos et Histoire*].

Une note du 26 septembre 1942 témoigne de l'angoisse de l'auteur confronté à l'impossibilité d'une réversibilité temporelle concrète : « Le plus terrible désespoir et l'*angoisse** la plus exaspérante je les ai ressentis dans les moments où je comprenais que certaines choses sont irrémédiablement *passées*, qu'*en aucun cas* je ne pourrais plus les revivre. Ce sentiment se trouve au centre de ma mélancolie et de ma détresse. Ce qui m'effraie ce n'est pas tant ce qui sera ou ne sera pas, qui aura ou non une fin, etc., etc. – je ne crains pas ce qui adviendra dans le futur (la mort) ou ce que je vis aujourd'hui (le passage). Ce qui m'effraie surtout c'est ce qui ne se répétera pas. Dans ces moments j'ai le sentiment de connaître la condition humaine, la tragédie, la religion, le suicide, la démence – et aussi de les comprendre⁸⁹⁶. » Faut-il voir dans *Le Mythe de l'éternel retour* une forme de bovarysme ou la thérapie d'un esprit qui n'a plus accès à son propre passé et que la conscience de l'irréversibilité du temps bouleverse ? Un esprit qui, de surcroît, s'interdit de recourir au souvenir, comme il l'avoue dans une note du 28 mai 1942. Il y est question de la lutte qu'il mène depuis ses quatorze ans « contre les souvenirs » et des « techniques, certaines ascétiques [...] destinées à vous permettre de vivre de manière autonome, sans cadavres dans l'âme, sans objets passionnels dans

* En français dans le texte.

⁸⁹⁶ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri* [*Journal portugais et textes divers*], édition en deux volumes établie par Sorin Alexandrescu qui signe aussi l'avant-propos, traduction et notes de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu et Mihai Zamfir, éd. Humanitas, 2006, vol. I, p. 138.

l'existence⁸⁹⁷ ». Dans le cas d'Eliade on peut parler d'un besoin permanent d'autocensure pour écarter ce qui lui semble constituer son fonds moldave, nostalgique et mélancolique, qu'il a combattu dès sa jeunesse par d'impitoyables et violents efforts de volonté – dont parle le principal biographe américain d'Eliade Mac Linscott Ricketts⁸⁹⁸ et auxquels se rapporte aussi un paragraphe du *Journal portugais* : « Tout ce que j'ai écrit dans *Cuvântul* contre le „medelenisme⁸⁹⁹” et contre toute sorte de „moldavisme” avait avant tout un but thématique : guérir la terrible mélancolie qui avait empoisonné mon adolescence⁹⁰⁰ ».

Ce qui veut dire que dans l'opinion d'Eliade le recours à l'histoire signifie avant tout parcourir son histoire personnelle. Est-ce une forme subjective du besoin impératif d'assumer ce qu'il appelle dans *Le Mythe de l'éternel retour* « le refus de l'homme archaïque d'accepter son être historique⁹⁰¹ » ? Ce qui se rapporte aussi à son « refus d'accorder une quelconque valeur à la „mémoire”⁹⁰² ». Or le *Journal portugais* contient maintes références significatives au drame que traverse Eliade en tant qu'être historique justement. Il s'agit autant de la « grande » histoire que de sa petite histoire personnelle. Cet essai prend naissance dans son esprit en 1944 ou 1945, à un moment où Eliade lui-même sent la pression de l'histoire et vit en tant qu'être historique un drame personnel : la défaite de l'Allemagne signifie la soviétisation de la Roumanie – dont il avait évoqué le danger dans certains de ses articles d'entre les deux guerres. Sur le plan personnel cela signifie l'impossibilité

⁸⁹⁷ *Idem*, p. 123.

⁸⁹⁸ Mircea Eliade. *The Romanian Roots. 1907-1945*, New York, Columbia University Press, 1988, vol. I, p. 348.

⁸⁹⁹ « Medelenisme » se rapporte au titre du roman de Ionel Teodoreanu, *La Medeleni* [*A Medeleni*], vol. I et II, éd. *Viața românească*, 1925 et 1927, une évocation de l'enfance et de la jeunesse de l'auteur en Moldavie. Les références au roman de Teodoreanu et à la Moldavie, un des trois « pays » roumains, sont de toute évidence polémiques. Le critique littéraire Garabet Ibrăileanu en parlait déjà comme d'une région qui encourageait les réactions antimodernes ou tout simplement conservatrices, en opposition avec la Valachie, région portée vers la modernité, qui avait soutenu la révolution de 1848 et le modèle français proposé alors. Cette bipolarité Moldavie/Valachie, qui s'ajoute au binôme révolution/réaction fait le sujet de deux textes polémiques, le premier dû à Garabet Ibrăileanu : *Spiritul critic în cultura română* [*L'Esprit critique dans la culture roumaine*] (1922) et le deuxième à Eugen Lovinescu : *Istoria civilizației românești moderne* [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*] (1924-1925), dont il a été question dans le deuxième chapitre de notre thèse.

⁹⁰⁰ Mircea Eliade, *Jurnalul portughez* [*Le journal portugais*], vol. I, éd. cit., p. 123.

⁹⁰¹ Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, éd. cit., p.69.

⁹⁰² *Ibidem*.

de revenir en Roumanie, où il serait condamné pas seulement en raison du contenu de ses écrits. Eliade donne à ce fait une signification plus générale : l'histoire serait devenue, pour la modernité, un instrument de torture qui conditionne de façon tragique l'existence individuelle. De ce point de vue son départ, en 1931, de l'Himalaya lui apparaît, rétrospectivement, comme une plongée malheureuse dans le temps et, implicitement, dans l'histoire. Ce dont témoigne de manière significative une note du 25 janvier 1943 : « N'ai-je pas quitté l'Himalaya en 1931 parce que je n'avais pas encore connu le monde, je n'avais pas encore réalisé à quelle point ce n'est qu'une immense illusion ? Si néanmoins toute ma vie depuis ce moment ne serait-ce qu'une série d'épreuves destinées à me prouver l'inutilité et l'absurdité de toute vie "moderne" ? Peut-être que mes deux vrais pôles ne sont pas la naissance et la mort mais l'année où j'ai quitté Himalaya et l'année où j'y retournerai définitivement, repenti, préparé⁹⁰³ ». De ce point de vue *Le Mythe de l'éternel retour* peut être interprété aussi comme une arme dans la confrontation personnelle de l'auteur avec l'histoire et, implicitement, avec la modernité (c'est la signification qu'Eliade confère à son départ de l'Himalaya), expression de son fonds antimoderne. Le 3 janvier 1945 Eliade se propose d'écrire un texte qui serait « une provocation à l'adresse du monde moderne⁹⁰⁴ ». Le 15 mars de la même année il indique aussi l'enjeu de ce livre : « L'éternel retour. Ce mythe doit être revigoré, à supposer que la vie ait encore un sens, si elle vaut encore la peine d'être vécue. *Cosmos și istorie* [*Cosmos et histoire*] ne fait que poser la question du désespoir de l'homme moderne, privé de tout mythe vivant qui pourrait justifier, signifier ou racheter ses souffrances, ses déceptions et les injustices subies à cause de l'histoire⁹⁰⁵ ».

D'autre part, Eliade semble vivre le cauchemar de l'histoire au niveau personnel aussi, là où celle-ci devient biographie. Il s'agit de la peur que lui provoquent les souvenirs de son propre passé. Le drame de Job apparaît symptomatique lorsque, dans le *Journal portugais*, Eliade avoue vouloir le réécrire dans la perspective d'un anéantissement du passé qui permettrait de revenir à zéro

⁹⁰³ Mircea Eliade, *Jurnal portughez* [*Journal portugais*], vol. I, éd. cit., p. 175.

⁹⁰⁴ *Idem*, p. 283.

⁹⁰⁵ *Idem*, p. 339.

sans syncope existentielle, sans offrir des significations nouvelles au passé, sans le restructurer. Une variante de cette appréhension de l'histoire se manifeste chez Mircea Eliade dans son incapacité de l'incorporer dans sa propre biographie. Une note du 9 janvier 1945 en dit long sur ce sujet, le retour vers le passé étant bloqué par un événement dramatique, la mort de sa première femme, Nina : « Depuis le départ de Nina, je n'ose plus remémorer rien de personnel. [...] Je ne peux regarder que vers l'avenir. Le passé me glace. Lorsque je sens qu'*il me faut* arriver à une année quelconque (par exemple 1934 ou 1938), je fais de mon mieux pour l'évoquer *historiquement*, et non biographiquement⁹⁰⁶ ».

Les annotations du *Journal portugais* donnent à la confrontation d'Eliade avec la modernité en tant que relation avec le temps, et à son sentiment de « terreur de l'histoire » un contenu nouveau : on peut y voir le rapport dramatique d'un esprit schizoïde qui oppose constamment l'individu archétypal à l'être historique.

Persuadé que l'homme moderne se définit principalement par son rapport à l'histoire, illusion dont il fait le centre de son existence, il s'emploie dans l'ensemble de ses écrits, notamment dans *Mythes, rêves et mystères* et dans *Aspects du mythe*, à contester l'histoire.

« L'intérêt passionné, presque monstrueux, de l'homme moderne pour l'Histoire⁹⁰⁷ » aurait deux modalités concrètes d'expression. D'un côté « la passion de l'historiographie⁹⁰⁸ ». D'un autre, discernable dans le marxisme et l'existentialisme, « la tendance à définir l'homme surtout en tant qu'être historique, être conditionné et, en fin de compte, créé par l'Histoire⁹⁰⁹ ». La passion historiographique et la vision historiciste annulent le temps essentiel, qui est fractionné en événements et dates, rangés ensuite dans des chaînes déterministes, souvent dans une orientation ascendante, selon le concept du progrès, inventé par la modernité pour sa propre justification. Si l'homme moderne veut se définir comme l'aboutissement d'un mouvement historique dont le point de départ serait par exemple Alexandre le Grand et qui aboutirait au changement de paradigme imposé

⁹⁰⁶ *Idem*, p. 239.

⁹⁰⁷ Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957, p. 63.

⁹⁰⁸ *Ibidem*.

⁹⁰⁹ *Idem*, p. 64.

par la Révolution française en passant par Galilée et Newton⁹¹⁰, l'homme des sociétés archaïques, qu'Eliade préfère, n'a pas le sentiment de l'histoire. Par l'intermédiaire du mythe il est en rapport avec le temps primordial, et il remet constamment dans l'actualité le récit essentiel des origines. Ce qui veut dire que sa principale différence par rapport à l'homme moderne vient de sa façon de se rapporter au temps, dans un équilibre dû à la théorie du cycle : « c'est ici qu'on saisit la différence la plus importante entre l'homme des sociétés archaïques et l'homme moderne : l'irréversibilité des événements qui, pour ce dernier, est la note caractéristique de l'Histoire, ne constitue pas une évidence pour le premier⁹¹¹ ».

Son exil dans le temps linéaire de l'histoire serait une forme d'ascèse involontaire que s'imposerait à lui-même l'européen, façon pour Eliade de désigner l'homme moderne : « On ne peut pas n'être ému devant cette grandiose ascèse que l'esprit européen s'est imposée à lui-même, devant cette terrible humiliation qu'il s'est infligée comme pour racheter ses innombrables péchés d'orgueil⁹¹² ». Ce qui veut dire que « la chute dans l'Histoire » serait l'événement fondateur de la modernité. Eliade y voit une sorte de péché originel responsable de la déchéance progressive de l'homme. *Mythes, rêves et mystères* nous en donne la définition : « Nous appelons „chute dans l'histoire” la prise de conscience par l'homme moderne des multiples conditionnements historiques dont il est victime⁹¹³ ».

Comment la modernité peut-elle se défendre contre cette « terreur de l'histoire » puisque c'est elle-même qui a accredité la notion d'histoire ? Les solutions de Nietzsche et de Heidegger, examinées dans *Le mythe de l'éternel retour*, c'est-à-dire « le désespoir, *l'amor fati* et le pessimisme » (p. 224) témoignent de l'impuissance de ces modernes malgré eux à faire face à la modernité, c'est-à-dire, d'après Eliade, à l'histoire. De toute façon ces réponses, plus lucides que l'optimisme progressiste, sont l'incarnation du drame de la vraie modernité, de son repli antimoderne qui se retourne contre sa substance même. Eliade rejette pourtant cette conscience douloureuse de la modernité antimoderne. Il propose de revigorer le

⁹¹⁰ Cf. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. „Idées”, 1963, p. 23.

⁹¹¹ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, éd. cit., p. 24.

⁹¹² Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, éd. cit., p. 59.

⁹¹³ *Idem*, p. 205.

mythe de l'éternel retour, il propose un pari sur un passé immémorial et sacré, capable de ressusciter dans le présent. A la différence de Cioran qui a le sentiment d'un bannissement dans le temps de son existence, Eliade se situe constamment dans ce passé mythique et réconfortant.

Les critiques d'Eliade, qui apparaissent dès l'*Avant-propos*, visent surtout le marxisme et l'existentialisme, formes opposées de la modernité. La signification métaphysique de l'existence que propose le mythe de l'éternel retour n'est « en aucun cas celle qu'essaient de donner certains courants philosophiques post-hégéliens, notamment le marxisme, l'historicisme et l'existentialisme, depuis la découverte de l'„homme historique”, de l'homme qui *est* dans la mesure où il *se fait lui-même au sein de l'histoire*⁹¹⁴ ». La polémique avec les marxistes mais surtout avec les existentialistes revient dans plusieurs ouvrages d'Eliade. Ainsi *Mythes, rêves et mystères* conteste l'existentialisme du point de vue de la philosophie indienne⁹¹⁵. L'existentialisme se rapproche de « la dialectique de la Mâyâ » (p. 70). Il s'agit d'« une existence illusoire justement parce qu'elle est conditionnée par le Temps, par l'Histoire. [...] Après avoir compris la dialectique de la Mâyâ, l'Indien s'efforce de se délivrer de ces illusions, tandis que certains Européens semblent satisfaits de leur découverte et s'installent dans une vision nihiliste et pessimiste de l'existence et du monde » (p. 70-71).

Si Jacques Maritain avait eu des mots élogieux à propos du *Mythe de l'éternel retour*⁹¹⁶, cela se devait peut-être, en partie, à la façon dont cet essai réhabilitait la spiritualité et proposait le christianisme comme une des voies de salut de l'homme moderne qui refuse l'idée d'un temps cyclique. Cette façon de situer à la base du christianisme une vision de l'histoire comme théophanie, pourrait en faire la religion de l'homme moderne : « le christianisme est la „religion” de l'homme moderne et de l'homme *historique*, de celui qui a découvert simultanément la *liberté* personnelle et le *temps continu* (au lieu de temps cyclique)⁹¹⁷ ». Le christianisme

⁹¹⁴ Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, éd. cit., p. 12.

⁹¹⁵ D'ailleurs, dans le sillage de Guénon, Eliade croit à la supériorité des cultures orientales par rapport à celles occidentales. A ce propos cf. aussi *Mythes, rêves et mystères*, éd. cit., p. 20.

⁹¹⁶ Cf. la note du « 22 avril 1973 », in *Fragments d'un journal*, vol. II, 1970-1978, traduit du roumain par C. Grigorescu, Paris, Gallimard, 1981, p. 117.

⁹¹⁷ *Le mythe de l'éternel retour*, éd. cit., p. 238.

serait à même d'offrir à l'homme moderne à la fois la liberté et « la *certitude* que les tragédies historiques ont une signification transhistorique, même si cette signification n'est pas toujours transparente pour l'actuelle condition humaine⁹¹⁸ ». Néanmoins Eliade se garde bien de valoriser le christianisme. Il le considère une première expression de la future modernité, cela en raison de sa façon d'ordonner le temps, en exaltant l'avenir, ouvrant ainsi la porte à une vision historiciste. Parce qu'il se sert de l'histoire pour en faire la scène de la venue et du retour du Messie, parce qu'il ouvre aux individus un horizon qui se rapporte au temps et propose un avenir, le christianisme est une anticipation de la vision moderne, ce qui en fait l'unique recours de l'homme moderne qui s'entête à vouloir être moderne : « À cet égard, le christianisme s'avère sans conteste la religion de l'„homme déchu” : et cela dans la mesure où l'homme moderne est irrémédiablement intégré à l'*histoire* et au *progrès*, et où l'histoire et le progrès sont une chute impliquant l'une et l'autre l'abandon définitif du paradis des archétypes et de la répétition⁹¹⁹ ». D'ailleurs le *Journal portugais* nous apprend qu'en 1945 Eliade traverse une crise religieuse qui lui avait peut-être fait comprendre l'incapacité du christianisme de sauver l'esprit moderne échoué dans une impasse. Plus tard Eliade confirme dans *Mythes, rêves et mystères* sa vision du christianisme, une religion qui confirme la tragédie de l'esprit moderne sur laquelle il s'appuie : « Mais l'évasion est interdite au vrai chrétien. Pour lui, il n'existe aucune autre issue : puisque l'Incarnation a eu lieu dans l'Histoire, puisque la Venue du Christ marque la dernière et la plus haute manifestation de la sacralité dans le monde, le chrétien ne peut plus se sauver que dans la vie concrète, historique, la vie qui a été choisie et vécue par le Christ. Nous savons ce qui l'attend : la „frayeur et l'angoisse”, la sueur „comme de grosses gouttes de sang”, l'„agonie”, „la tristesse jusqu'à la mort” (Luc. 22, 44 ; Marc, 14, 34)⁹²⁰ ».

Voilà pourquoi *Le Mythe de l'éternel retour* propose une solution différente de celle du christianisme. Eliade salue les récents efforts pour réhabiliter la théorie des cycles, en philosophie par exemple, où le mythe de l'éternel retour

⁹¹⁸ *Ibidem.*

⁹¹⁹ *Idem*, p. 240.

⁹²⁰ *Idem*, p. 206.

préoccupe Nietzsche. En philosophie de l'histoire aussi puisque des auteurs tels Spengler ou Toynbee contestent le sens ascendant de l'histoire et sa périodicité. Eliade est satisfait de constater que l'on revient « à la position préhégélienne, la validité des solutions „historicistes” d'Hegel et Marx à l'existentialisme se trouvant implicitement mise en discussion⁹²¹ ». Avec une ironie involontaire, Eliade qualifie ce retour à la théorie des cycles comme l'attitude « la plus moderne » (p. 224), c'est-à-dire la plus récente et la plus avant-gardiste, ouvrant ainsi la porte aux idées qu'il vient de chasser par la fenêtre. Il invente une utopie qui ne situe l'Age d'or ni dans le passé ni dans l'avenir parce qu'il en fait la spirale du temps cyclique : « il n'est pas interdit de concevoir une époque, pas trop éloignée, où l'humanité, pour assurer sa survivance, se verra réduite à cesser de „faire” davantage „l'histoire” au sens où elle a commencé de la faire à partir de la création des premiers empires, se contentera de *répéter* les gestes archétypaux prescrits et s'efforcera d'*oublier*, comme insignifiant et dangereux, tout geste spontané qui risquerait d'avoir des conséquences „historiques”⁹²² ».

La critique de la modernité est la clé de voûte de tous les essais d'Eliade postérieurs au *Mythe de l'éternel retour* et la mise en cause de la « terreur de l'histoire » en tant que signe distinctif du monde moderne se retrouve au centre de toutes ses théories, de celle du sacré et du profane jusqu'à celle du camouflage des mythes dans le monde moderne. La ferveur avec laquelle cet antimoderne discute de l'antimodernité qu'il s'efforce de récupérer pour lui donner des dimensions nouvelles dans un esprit différent, n'est pas uniquement une démarche critique, mais plutôt l'expression d'un amour paradoxal.

A partir de ces prémices théoriques l'enjeu des essais de Mircea Eliade sera d'offrir à l'homme moderne les chances d'une nouvelle dimension qu'il pourrait obtenir en actualisant ses virtualités archaïques occultées. C'est sous cet éclairage que l'on doit lire sa théorie du mythe et celle du sacré dissimulé sous le profane. Apparenté au temps magique des origines, le mythe, qui occupe une place centrale dans les écrits d'Eliade, notamment dans *Aspects du mythe*, peut être réactualisé par la cyclicité de l'éternel retour que la modernité conteste. Elle n'y voit

⁹²¹ *Idem*, p. 218.

⁹²² *Idem*, p. 226.

qu'une fiction, ignorant qu'elle est fondamentale pour l'imaginaire de l'homme primitif. Le mythe serait pour Eliade un récit exemplaire qui révèle les origines : « le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des „commencements” [...] La fonction maîtresse du mythe est de révéler les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives⁹²³ ». Le mythe représente pour les sociétés primitives ou traditionnelles ce qu'est l'histoire pour l'homme moderne. L'opposition mythe/histoire, qui se rattache à celle qui oppose le sacré et le profane, en dit long sur l'hostilité d'Eliade à l'égard des valeurs de la modernité. L'histoire serait une forme dégradée et profane du mythe, mue par les mêmes mécanismes mais dépouillée du sacré. Le mythe raconte « des événements qui se sont passés *dans les temps mythiques*, qui, par conséquent, constituent une *histoire sacrée*, parce que les personnes du drame ne sont pas des humains, mais des Êtres Surnaturels⁹²⁴ ».

L'époque moderne a essayé de tuer le mythe en le discréditant. Eliade se rapporte autant à la société occidentale contemporaine qu'à un certain état d'esprit qui a commencé avec la Renaissance et la Réforme⁹²⁵ ; c'est-à-dire avec la rationalité et l'esprit laïque continués par le positivisme, auxquels l'on doit les moyens conceptuels que la modernité exalte et qu'elle emploie pour étouffer le mythe. D'autre part, le motif de l'éternel retour qui remettait le mythe dans l'actualité est à son tour contredit par la chute dans l'histoire et dans le temps ascensionnel de la modernité. Pourtant l'antimoderne Eliade tente de sauver la modernité par une théorie de récupération : les mythes ne seraient pas morts ou disparus, mais seulement camouflés dans les structures subjacentes de l'homme moderne et de la modernité même. « Laïcisés, dégradés, camouflés, les mythes et les images mythiques se rencontrent partout : il n'est que de les reconnaître » avait écrit Eliade dans *Mythes, rêves et mystères*⁹²⁶. Il reprend cette idée dans *Aspects du mythe* : « ce n'est que la découverte de l'Histoire, plus exactement par l'éveil de la

⁹²³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, éd. cit., p. 15 et 18.

⁹²⁴ *Idem*, p. 23-24.

⁹²⁵ Cf. *Mythes, rêves et mystères*, éd. cit., note de la p. 19.

⁹²⁶ *Idem*, p. 31.

conscience historique dans le judéo-christianisme et son épanouissement chez Hegel et ses successeurs, ce n'est que par l'assimilation radicale de ce nouveau mode d'être dans le Monde que représente l'existence humaine, que le mythe a pu être dépassé. Mais on hésite à affirmer que la pensée mythique a été abolie. Comme nous le verrons bientôt, elle a réussi à survivre, bien que radicalement changée (sinon parfaitement camouflée) » (p. 140-141).

Certaines sociétés de type traditionnel, dont les pays de l'Europe centrale – notamment la Roumanie dont Eliade exalte l'espace culturel fertilisé par une vision cosmique du christianisme⁹²⁷ –, ont conservé leurs mythes que les autres sociétés modernes ont dissimulés. Sous différents masques, ils perdurent dans le subconscient, dans certains aspects de la vie sociale ou dans des idéologies – le communisme et l'hitlérisme auraient eux-mêmes des ressorts mythologiques dont Eliade fait l'analyse dans *Mythes, rêves et mystères* (p. 21-22). Si Jung, qu'Eliade cite dans son essai, voulait sauver l'homme moderne par la résurrection de la matrice chrétienne, Eliade se propose de le faire en le connectant aux archétypes, qui se matérialisent principalement dans les mythes. Une fois démontées et conscientisées, les structures du mythe, même dégradées, pourraient offrir à l'homme moderne un accès à son authentique structure intérieure. Elles lui permettraient de percevoir l'ordre cosmique, les énergies du sacré (sous leur camouflage profane) et celles des cycles du temps : « il faut redécouvrir les sources spirituelles de ces arts en nous-mêmes, il faut prendre conscience de ce qui reste encore de „mythique” dans une existence moderne, et qui reste tel justement parce que ce comportement est, lui aussi, consubstantiel à la condition humaine, en tant qu'il exprime l'angoisse devant le Temps⁹²⁸. »

Dans *Aspects du mythe*, Mircea Eliade reprend cette démonstration pour prouver que les mythes se cachent jusque dans les structures historiques de la modernité. Par une double analyse à la fois des sources de la Révolution française et des conceptions ayant conduit à l'idée d'une supériorité aryenne, Eliade découvre que derrière les deux se cache, sous des déguisements différents, le mythe de l'éternel retour. Ce qui lui permet de pousser le paradoxe jusqu'à prétendre qu'un

⁹²⁷ Cf. Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, éd. cit., pp. 208, 209-210, 211.

⁹²⁸ *Idem*, p. 36.

même modèle se trouve à l'origine de la modernité et de l'antimodernité. Il donne une interprétation suggestive de l'événement fondateur de la modernité : « La Révolution Française s'est donné comme paradigmes les Romains et les Spartiates. Les inspireurs et les chefs de la première révolution européenne radicale et victorieuse, qui marquait plus que la fin d'un régime, la fin d'un cycle historique, se considéraient les restaurateurs des anciennes vertus exaltées par Tit-Live et Plutarque⁹²⁹ ». Nous retrouvons la même mythologie compensatoire d'un Age d'or révolu chez les déçus de la modernité, les antimodernes et les réactionnaires, travestie cette fois en symbole de l'aryen : « l'„aryen” représentait à la fois l'ancêtre „primordial” et le „héros” noble, chargé de toutes les vertus qui hantaient encore ceux qui n'arrivaient pas à se réconcilier avec l'idéal des sociétés issues des révolutions de 1789 et 1848. L'„aryen” était le modèle exemplaire à imiter pour récupérer la „pureté” raciale, la force physique, la noblesse, la morale héroïque des „commencements” glorieux et créateurs⁹³⁰ ».

Dans le monde contemporain, les mythes auraient survécu grâce aux médias : Superman, les structures manichéistes du roman policier, le choix de la périphérie urbaine (« Suburbia ») en tant qu'espace de la « perfection primordiale⁹³¹ » etc. Il n'en reste pas moins que leur matrice la plus réconfortante reste toujours la littérature, et plus particulièrement le roman.

Pour soutenir son échafaudage théorique concernant le sacré dissimulé sous des apparences profanes et du mythe qui se cache dans l'histoire, Eliade propose une autre façon de faire l'histoire des religions. Déformée par le positivisme, cette discipline surtout factuelle s'occupait de prédilection des documents et de « *l'enregistrement des manifestations historiques* » des comportements religieux. Eliade se propose de compléter ce travail par une analyse des psychologies abyssales et par une comparaison des différentes religions. Il dirige son attention vers les significations du comportement religieux pour y déceler les images, les symboles, les mythes et les rites en tant qu'expression du sens profond de l'existence humaine, expression des structures fondamentales enfouies dans

⁹²⁹ *Idem*, p. 220.

⁹³⁰ *Idem*, p. 222.

⁹³¹ *Idem*, p. 225.

l'inconscient. Ce qui veut dire que dans la conception d'Eliade l'histoire des religions doit s'occuper de l'homme non seulement en tant qu'être historique mais aussi comme « symbole vivant⁹³² ». Ce qui compte dans cette perspective c'est moins « l'histoire » que « la religion⁹³³ ».

Cette conception hostile à la modernité qu'Eliade ressent comme une réverbération du positivisme des XVIII^e et XIX^e siècles, est évaluée par son auteur selon une grille progressiste. Si l'école de Graebner et Schmidt avait été un « incontestable progrès » par rapport à celle de Tylor et Frazer, sa propre méthode dépasse les deux. Cette prétention de supériorité justifiée par le concept de progrès n'est peut-être pas dépourvue d'un certain goût pour les appels de la modernité. Pourquoi pas ? Cet antimoderne aime malgré lui la modernité – et c'est peut-être la raison pour laquelle Cioran le considérait un « optimiste ».

Précis de décomposition. Contre le fanatisme de la méthode. L'œuvre de Cioran en tant qu'inventaire des thèmes antimodernes.

Parmi les antimodernes du XX^e siècle qui d'habitude ne se rapportent plus à la Révolution française ni au péché originel comme source du malaise existentiel, Cioran fait figure à part. Les modèles philosophiques de sa jeunesse sont Schopenhauer, Nietzsche (« un Nietzsche qui aurait été marqué par Dostoïevski bien plus profondément que ne put l'être le Nietzsche historique⁹³⁴ ») et Spengler⁹³⁵. Son discours porte souvent des références intertextuelles allusives aux œuvres de ces auteurs. Leur discours prend consistance et se solidifie dans des structures personnelles dues principalement à l'exaltation de la vision cioranienne. Celle-ci acquiert un style éclatant à partir de *Précis de décomposition*, texte où l'on retrouve *in nuce* presque tous les thèmes obsessifs de l'auteur : le péché originel (emprunté à Schopenhauer, parmi d'autres), la modernité considérée comme une décadence et

⁹³² Mircea Eliade, *Images et symboles*, éd. cit., p. 36.

⁹³³ *Ibidem*.

⁹³⁴ Gabriel Marcel, « Un allié à contre-courant », *Le Monde*, 28 juin 1969, in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 222.

⁹³⁵ L'influence de Schopenhauer dans l'œuvre de Cioran fait l'objet d'une étude de Marta Petreu : « Schopenhauer et Cioran, philosophie parallèles », publié dans *Les Cahiers de l'Herne, Schopenhauer*, sous la direction de Jean Lefranc, p. 419-428. En ce qui concerne l'influence de Nietzsche, cf. surtout Susan Sontag, *Sous le signe de Saturne*, éd. cit., en particulier les pp. 71-72.

une fin de civilisation (que l'on retrouve chez Nietzsche et Spengler), l'hostilité à l'égard de toute idéologie et de tout système (chez Nietzsche encore), la méfiance à l'égard du progrès, qui est parfois carrément contesté. Publié en 1949, *Précis de décomposition* se rapporte aussi à la décomposition de la modernité, paradigme inefficace et artificiel que Cioran dénonce jusqu'à son dernier essai, *Écartèlement*, publié une trentaine d'années plus tard, en 1979. Maurice Nadeau avait d'ailleurs remarqué la violence polémique du *Précis de décomposition* : « Où est le progrès? Qu'est-ce que l'histoire? Que nous ont apporté religions, croyances, philosophie? À quoi sert la pensée? Héros, saints, réformateurs, conquérants, prophètes, qu'avez-vous fait? Nous voici comme les derniers Romains à la fin d'une civilisation⁹³⁶. » Par la suite Cioran fait un inventaire des sources qui l'obsèdent et profite de son commentaire de la pensée de Maistre pour établir aussi celui des thèmes de la pensée réactionnaire dont celui-ci est le principal représentant. Il établit des liens et il interprète à sa manière les points de départ livresques de l'antimoderniste, se situant lui-même dans la lignée des penseurs cités. Plus que jamais, les ressorts de cet « exercice d'admiration » sont narcissiques.

Ainsi, à partir de *Précis de décomposition* l'œuvre de Cioran propose une lecture critique des grands récits qui légitiment la modernité. Ce qui pousse certains commentateurs roumains, et plus particulièrement Sorin Alexandrescu, à le considérer un postmoderne avant la lettre. Ce dernier nous fait remarquer que sa postmodernité trouve son origine dans une contre-modernité. Après des hésitations, Sorin Alexandrescu s'arrête aussi au terme d'« antimodernité⁹³⁷ ». Eugen Simion, quant à lui, voit dans l'« antimodernité » de Cioran une autre face de sa modernité : « Par sa structure même, l'imaginaire de l'antimoderne Cioran en fait un esprit moderne, amoureux des valeurs négatives de l'existence⁹³⁸ ». Quoi qu'il en soit, il est évident que dans une France existentielle et puis structuraliste, par son horreur du fanatisme et les thèmes antimodernes de son œuvre Cioran adopte une attitude

⁹³⁶ Maurice Nadeau, «Un penseur crépusculaire», *Combat*, 29 septembre 1949, in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., pp. 211-212.

⁹³⁷ Dans *Privind înapoi, modernitatea [En regardant en arrière, la modernité]*, Bucarest, Univers, 1999, pp. 277-337.

⁹³⁸ Eugen Simion, *Fragmente critice, IV, Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu [Fragments critiques, IV, Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu]*, Bucarest, Univers enciclopedic, 2000, p. 68.

polémique, en désaccord avec la tendance générale. Si le terrorisme théorique du structuralisme (et de tout autre système d'ailleurs) se voit attaquer, de manière indirecte et avant la lettre dans la «Généalogie du fanatisme» (*Précis de décomposition*), le rapport de Cioran, que certains qualifient d'existentialiste, à l'existentialisme sartrien doit être mis en question. Le sort tragique de l'individu exilé dans un présent dégradé semble différent chez Cioran qui de toute façon ne parie pas sur l'engagement de l'homme dans l'histoire. Ce positionnement ambigu de Cioran par rapport à l'existentialisme a été étudié par Ilinca Zarifopol-Johnston. Dans sa jeunesse, à partir de 1943 ou 1944, Cioran est lui aussi un fidèle du Café de Flore. « Ce jeune homme tranquille » s'asseyait systématiquement « près de Sartre mais sans jamais lui adresser la parole » se contentant, lorsque Simone de Beauvoir sortait une cigarette « de lui offrir du feu, toujours en silence » : « Cette position équivoque par rapport à Sartre et à son groupe, gravitant autour de ceux dont l'autorité dans les milieux intellectuels français était indiscutable, toujours silencieux mais toujours présent, donne la mesure de ce jeune homme ambitieux mais plein de doutes, à la recherche d'un centre qui puisse focaliser son énergie⁹³⁹. » Le recours obsessif à Schopenhauer et à Nietzsche peut paraître anachronique à une époque où la modernité séduit encore. Il en va de même pour ce qui est de la façon de Cioran de se situer dans le sillage des moralistes et affirmer ainsi l'élitisme linguistique. Cette attitude a néanmoins été réhabilitée après la publication, en 1979, de l'ouvrage de Lyotard *La condition postmoderne* qui impose un nouveau paradigme dans le champ culturel français et au-delà : « il se trouve cependant que le scepticisme dont il s'est toujours fait le chantre, rencontre désormais un écho mondain⁹⁴⁰. »

« Les modernes sont tièdes, trop tièdes⁹⁴¹ », s'exclamait déjà Cioran dans *Le crépuscule des pensées* (écrit en 1938 et publié en 1940 à Sibiu). Son essai reprend la notion de « non-philosophie » dont il était déjà question dans *Sur les cimes du désespoir* pour en faire « le crépuscule des pensées ». Le rationalisme et le

⁹³⁹ Ilinca Zarifopol-Johnston, *Searching for Cioran*, édité par Kenneth R. Johnston, avant-propos de Matei Călinescu, Indiana University Press, 2009, p. 4.

⁹⁴⁰ Antoine Compagnon, « Eloge des sirènes », in *Critique*, n° 36, mai 1980, p. 458 ; l'essai de Lyotard est indiqué comme un des points de départ du changement de paradigme.

⁹⁴¹ Emil Cioran, *Œuvres*, [1995], éd. cit., p. 383.

positivisme, le concept, le système étouffent l'élan vital et la force du subconscient. La modernité serait la cause des frustrations du psychique déficitaire : « La décoloration des passions, l'adoucissement des instincts et toute cette dilution de l'âme moderne nous ont désappris les consolations de la colère et ont affaibli en nous la vitalité de la pensée, d'où émane l'art de blasphémer. [...] Voilà où nous ont amenés quelques siècles d'éducation et de bêtise savante ! Autrefois, les mortels criaient, aujourd'hui ils s'ennuient⁹⁴² ». Ce qui veut dire que le refus de la modernité avait dans un premier temps pris sa légitimité de la Lebensphilosophie.

L'ère des prophètes étant finie, suit celle des « anti-prophètes ». *Précis de décomposition* continue et amplifie les idées du *Crépuscule des pensées*. Il est, d'une part, le refus sans ambiguïté des systèmes philosophiques et des idéologies, point de départ des fanatismes. D'une autre, il est un « adieu à la philosophie » (c'est le titre d'un sous-chapitre) dont il proclame la mort.

Le fanatisme transforme les idées d'un système en dogme et en idéologie. Voilà pourquoi la « généalogie du fanatisme » s'en prend en premier au péché originel lui-même, autrement dit à la Chute : « Qu'est-ce que la Chute sinon la poursuite d'une vérité et l'assurance de l'avoir trouvée, la passion pour un dogme, l'établissement dans un dogme ?⁹⁴³ ». Le péché originel serait le handicap congénital qui pousse l'être humain à se faire des illusions. Cioran fait référence à Schopenhauer : le virus de la connaissance, de l'activisme en général, serait « le principe du mal » qui « réside dans la tension de la volonté, dans l'inaptitude du quiétisme, dans la mégalomanie prométhéenne d'une race qui crève d'idéal⁹⁴⁴ ». Le mécanisme même qui les produit inflige à ces illusions ou fictions théoriques une débilité que viennent amplifier, à des degrés divers, leur démocratisation, qui les transforme en biens publics, ou leurs prétentions progressistes : « chaque „idéal” nourri, à ses débuts, du sang de ses sectaires, s'use et s'évanouit lorsqu'il est adopté par la foule. Voilà le bénitier changé en crachoir : c'est le rythme inéluctable du „progrès”...⁹⁴⁵ ». Bazar des fanatismes, l'histoire est, elle aussi, une émanation du

⁹⁴² *Ibidem*.

⁹⁴³ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1949, in *Œuvres*, [2011], éd. cit., p. 4.

⁹⁴⁴ *Ibidem*.

⁹⁴⁵ *Idem*, p. 74.

mal originel, « une manufacture d'idéaux..., mythologie lunatique, [...] refus d'envisager la réalité telle quelle, soif mortelle de fictions...⁹⁴⁶ ». La volonté de détruire les dogmes, dont ceux qui légitiment la modernité, se retrouve dans plusieurs sous-chapitres du *Précis de décomposition* tels « Le décor du savoir » ou « Adieu à la philosophie ». Ici leurs figures en carton-pâte sont réduites à la tautologie et à un périodique réinvestissement sémantique. Les systèmes philosophiques seraient, au même titre que les dogmes, « de brillantes tautologies », « simple prolifération de mots, subtils déplacements de sens⁹⁴⁷ ». L'« originalité des philosophes » serait due uniquement à leur capacité d'inventer des termes nouveaux : « Quel avantage à savoir que la nature de l'être consiste dans la „volonté de vivre”, dans „l'idée” ou dans la fantaisie de Dieu ou de la chimie ?⁹⁴⁸ » Une fois réduite à son statut de dogme, de fiction apaisante, la mythologie cognitive s'avère évanescence, quelles qu'en soient les formes, des courants philosophiques et spirituels aux structures culturelles : « Calvinisme, quiétisme, Port-Royal, Encyclopédie, Révolution, positivisme etc., quelle suite d'absurdités... qui *durent* être, quelle dépense inutile, et pourtant fatale !⁹⁴⁹ » Ainsi le discours moderne concernant la démocratie et le débat du Moyen Âge des nominalistes et des réalistes représentent des échafaudages tout aussi artificiels l'un comme l'autre. « Chaque époque s'intoxique d'un absolu », écrit Cioran. En dernière instance personne ne peut échapper au malaise d'être contemporain de son époque, c'est-à-dire « contemporain d'une foi, d'un système, d'une idéologie, d'être, tout court, de son temps⁹⁵⁰ ». Il serait préférable d'être un « mécontemporain », ce que somme toute Cioran voudrait être, et de défier son époque par un « précis de décomposition » qui fait penser à « la froideur d'un *dieu du mépris*⁹⁵¹ ».

Puisque tous les dogmes se valent par leur inanité, leur artificialité et leur volatilité, il serait vain de les comparer pour chercher un quelconque progrès. Hélas, « la suffisance moderne n'a plus de bornes : nous nous croyons plus éclairés et plus

⁹⁴⁶ *Idem*, p. 6.

⁹⁴⁷ *Idem*, p. 47-48.

⁹⁴⁸ *Ibidem*.

⁹⁴⁹ *Idem*, p. 136.

⁹⁵⁰ *Idem*, p. 137.

⁹⁵¹ *Ibidem*.

profonds que tous les siècles passés⁹⁵² ». La modernité se serait contentée, en fait, de remplacer les mythes et les symboles par des concepts. « L'Arbre de Vie, le Serpent, Ève et le Paradis signifient autant que : Vie, Connaissance, Tentation, Inconscience⁹⁵³ ». Néanmoins « le démon de l'Inédit » ne devrait pas faire croire aux modernes qu'ils ont dépassé l'état d'« épigones du premier pithécantrophe qui se mêla de réfléchir⁹⁵⁴ ». Rejetant l'idée de progrès en soi, Cioran considère que les époques sont indépendantes les unes des autres et que chacune se suffit à elle-même : « Nous ne sommes pas plus conscients que le monde gréco-romain, la Renaissance ou le XVIII^e siècle : chaque époque est parfaite en elle-même et périssable⁹⁵⁵ ». A l'instar de l'antiprophète dont la présence annonçait la fin des dogmes, l'antiphilosophe devrait être celui qui annonce la fin de la philosophie. « Ni Leibniz, ni Kant, ni Hegel ne nous sont plus d'aucun secours ! », s'exclame Cioran qui se prend pour le « héros négatif d'un Âge trop mûr⁹⁵⁶ », conscience mélancolique d'un âge crépusculaire, d'une décadence, et qui voudrait, une fois de plus « s'évanouir au seuil de la raison [...], se noyer dans l'ineffable et en sortir avec les concepts en lambeaux⁹⁵⁷ ».

Une conséquence de l'antiphilosophie serait la dégradation de l'idée de philosophie en soi, qui correspond à une époque crépusculaire dont le *Précis de décomposition* offre une radiographie détaillée : « Nous sommes en marge de la philosophie, puisque nous consentons à sa fin ». *Précis de décomposition* serait, somme toute, une épitaphe de la philosophie : « Sous cette croix dort de son dernier sommeil la Vérité, à côté, le charme ; plus loin la Rigueur et au-dessus d'une multitude de dalles qui couvrent délires et hypothèses, se dresse le mausolée de l'absolu⁹⁵⁸ ».

⁹⁵² *Idem*, p. 133.

⁹⁵³ *Ibidem*.

⁹⁵⁴ *Idem*, p. 134.

⁹⁵⁵ *Ibidem*.

⁹⁵⁶ *Idem*, p. 35.

⁹⁵⁷ *Idem*, p. 30.

⁹⁵⁸ *Idem*, p. 114.

Autant de raisons qui rendent utile une présentation des nœuds thématiques essentiels du réseau constitué par les essais de Cioran, de *Précis de décomposition* à *Ecartèlement*. Il peut s'agir de simples relectures, parfois carrément didactiques (les références au progrès), de réinterprétations originales, telle la jonction d'une idée schopenhauerienne (la divinité maligne) avec celle d'une posthistoire et de la chute dans l'histoire, ou de l'éloge de la barbarie qui offre une vision nouvelle à l'antinomie ancienne culture/civilisation, présente chez les philosophes allemands, et tout particulièrement chez Spengler (et Klages qui peut être lui aussi une source). Cette démarche aurait certainement mécontenté Cioran : « Rien de plus irritant que ces ouvrages où l'on coordonne les idées touffues d'un esprit qui a visé à tout, sauf au système », notait-il, excédé, dans *La Tentation d'exister* à l'intention des exégètes de Nietzsche auxquels il lançait ensuite un avertissement : « c'est le rabaisser que de chercher en lui une volonté d'ordre, un souci d'unité⁹⁵⁹ ».

« Rue Servandoni, près de l'Église Saint-Sulpice » – un des chemins vers la décadence

Parfois Cioran s'ingénie à trouver un cadre épique ou bien un décor particulier pour certains thèmes. A croire ses confidences, chaque fois qu'il passait par la rue Servandoni il s'arrêtait devant une maison où Condorcet se serait mis à l'abri pendant la Révolution et qu'il avait eu tort de quitter : aussitôt arrêté il trouvait la mort deux jours plus tard dans sa cellule de Bourg-la-Reine. Façon de rappeler qu'à l'origine de la modernité se trouve la Révolution et la Terreur : « Quand je suis tenté de croire à l'avenir un bref arrêt devant la maison en question me guérit de toute velléité d'emballement », continue Cioran dans un petit essai intitulé « La face négative du progrès⁹⁶⁰ ». Il y voit un argument supplémentaire contre l'idée de progrès et une bonne raison de ne pas faire confiance à l'avenir, deux thèmes essentiels de cette « illusion des illusions » moderne. Il s'agit somme toute d'une « forme atténuée d'utopie⁹⁶¹ » qui se nourrit de quelques principes artificiels ou de

⁹⁵⁹ Emil Cioran, *La Tentation d'exister*, Œuvres [2011], éd. cit., p. 367.

⁹⁶⁰ *Cahiers de l'Herne*, Cioran, éd. cit., p. 194.

⁹⁶¹ Emil Cioran, « Le sentiment que tout va mal », *Le Magazine littéraire*, no. 508, mai 2011, p. 71-72.

quelques trous de mémoire tels « la fascination de l'avenir », l'oubli de la Chute, « l'impossibilité d'accéder à l'éternel présent » ou « la fascination du Possible ». Les modernes souffriraient surtout d'une cécité psychologique qui leur fait oublier que l'être humain souffre d'une tare qui rend inconcevable tout espoir d'une amélioration – par voie de conséquence Rousseau devient un exemple négatif : « La civilisation moderne – nous touchons ici à la racine de sa réussite et de son fiasco – a été créée par les détracteurs du Pêché originel, par les disciples de Rousseau, par tous ceux qui ont refusé d'admettre que l'homme est vicié dans son essence et qu'il est maudit depuis toujours, quelles que soient les conditions extérieures, sociales ou autres, dans lesquelles il vit⁹⁶² ».

L'antimoderne Cioran inverse la perspective téléologique de l'histoire et annule la vision rousseauiste sans pour autant s'accrocher à un passé consolateur. Son regard se porte vers un présent menacé, considéré comme une halte sur le chemin apocalyptique de l'avenir. « L'illusion des illusions » serait, en fait, une « idolâtrie du malheur », l'utopie de quelques « pantins bourrés de globules rouges pour enfanter l'histoire et ses grimaces ». Alors l'histoire ? « Une ironie *en marche*⁹⁶³ », et même, pire, « en putréfaction », que la défaillance de la modernité entraîne dans l'anéantissement. La conviction d'être banni du temps, prisonnier entre deux époques, nourrit le dramatisme de la vision cioranienne. Pour Cioran la modernité est morte, et avec elle l'histoire aussi. Aucun espoir d'une époque à venir ! C'est ce qui lui communique le sentiment de vivre dans un présent qui agonise, d'être venu au monde le lendemain du décès de la modernité. Ce qui lui interdit d'accorder un sens à l'histoire. Si jamais il le fait, ce n'est que dans une forme nihiliste : « ce ne peut être que celui d'infirmier toutes les visions monumentales qui ont tenté de l'interpréter ou de la reconstruire, de la refaire... »⁹⁶⁴. Dans son essai « Urgence du pire », du recueil *Ecartèlement*, Cioran ne peut s'empêcher d'ironiser le progrès : « Nous progressons, oui, nous galopons même, vers un désastre précis, et non vers quelque mirifique perfection⁹⁶⁵ ».

⁹⁶² *Idem.*

⁹⁶³ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 136.

⁹⁶⁴ Emil Cioran, « Le sentiment que tout va mal », art. cit.

⁹⁶⁵ Emil Cioran, *Ecartèlement*, *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 937.

L'idéal d'une philosophie serait de « penser contre soi », syntagme qui se trouve au centre de la pensée de Cioran et qui représenterait une réactualisation de l'ataraxie schopenhauerienne à laquelle on vient d'inoculer une dose de « sagesse » asiatique : « Que faire? Devenir bouddhiste, ou alors s'aveugler de consentir au Progrès? », se demandait Cioran dans « Le sentiment que tout va mal ». A moins de « tourner le dos au temps », comme le suggère le titre d'un sous-chapitre du *Précis de décomposition*, et d'imposer ainsi l'inactualité. « Dépouillé de ses masques » – celles du passé, du présent et du futur – le « carnaval temporel » se réduit à l'abréviation sinistre d'une épitaphe⁹⁶⁶. Du coup, l'éloge du raté semble naturel. Cioran a l'habitude de jouer avec les paradoxes dont celui de sa fascination avouée, dans ses lettres par exemple et dans certains entretiens, pour cette figure étrange, celle de l'« oisif » ou du « désœuvré ». L'un comme l'autre ignorent le temps, le dépouillent de son masque évolutif, progressiste et s'installent « somptueusement [...] dans l'Inconsolation⁹⁶⁷ », à l'abri des « conséquences de la Vie et du Péché⁹⁶⁸ ».

Le pendant du progrès, sa face négative ou ironique, c'est la décadence, un autre *topos* du discours cioranien, présent déjà dans *Précis de décomposition*. Elle est le coup de grâce donné au rationalisme occidental dont elle est le produit – inutile d'ajouter que, stimulé par la vision de Spengler, Cioran se réjouit de constater que « quel que soit le monde à venir, les Occidentaux y joueront le rôle des *Graeculi* dans l'empire romain⁹⁶⁹ ». Comme dans le cas d'autres antimodernes, Cioran ne peut éviter l'analogie entre antiprogressisme et éloge de la décadence : « L'antimoderne vit sur le fil du rasoir. [...] Entre le refus du progressisme et les ratiocinations sur la décadence, le pas est vite franchi⁹⁷⁰. » Pourtant certains antimodernes réussissent à parler de décadence sans perdre la force de leur identité. Ils ne deviennent pas des « réactionnaires ». Nietzsche constatait la modernité, qu'il contestait en la qualifiant de décadente. Spengler proclamait le déclin de l'Occident. Dans leur sillage, Cioran contemple fasciné le phénomène et trouve l'apocalypse

⁹⁶⁶ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 52.

⁹⁶⁷ *Ibidem*.

⁹⁶⁸ *Idem*, p. 23.

⁹⁶⁹ Emil Cioran, *La Tentation d'exister*, Paris, Gallimard, 1956, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 286.

⁹⁷⁰ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, éd. cit., cap. 3, «Pégy entre Georges Sorel et Jacques Maritain», p. 252.

séduisante, du moins dans la mesure où il la considère un visage de l'agonie de la modernité.

Cioran avait déjà établi, dès 1941, dans *De la France*, un inventaire des caractéristiques de la décadence. Il l'avait repris en 1949 dans son premier essai publié en France, *Précis de décomposition* en ajoutant au XVIII^e siècle l'époque d'Alcibiade pour proclamer, implicitement, l'agonie de la culture française : « Son espace [de l'alexandrinisme] idéal se trouverait à l'intersection de l'Hellade et du Paris d'autrefois, au lieu de rencontre de l'agora et du salon⁹⁷¹. » La « sagesse » serait une autre manifestation de la décadence. Celle d'Épicure, « adversaire de tout chambardement, de toute promesse de l'ostentation liée au moindre pas en avant⁹⁷² », est un « chant des sirènes » pour l'auteur d'*Ecartèlement*. Cioran n'aime de la décadence que le sentiment d'agonie, l'idée de fin du monde, et sa façon de revenir à ce sujet prouve à quel point il se réjouit de mourir avec le siècle : « J'aime gloser sur la déchéance ; j'aime vivre en parasite du Pêché originel⁹⁷³ ». Son discours sur la décadence n'en fait pas pour autant un réactionnaire parce qu'il ne considère pas le passé comme une compensation possible, se contentant d'affirmer son sentiment antimoderne.

Si le progrès s'appuie sur une perspective optimiste de l'histoire, la décadence assure le « bonheur des épigones » (titre d'un sous-chapitre de *Précis de décomposition*). Elle cultive le *Weltschmerz*, « le mal du siècle qui n'est que la maladie d'une génération [...], la mélancolie de la „fin du monde”⁹⁷⁴ ». Cioran se considère le contemporain de cette agonie : « Nous sommes les grands décrépits, accablés d'anciens rêves, à jamais inaptes à l'utopie, techniciens des lassitudes, fossoyeurs du futur, horrifiés des avatars du vieil Adam⁹⁷⁵ ». Une fois la modernité achevée, la décadence est une époque du désensorcellement.

« Nous » c'est la façon de Cioran de nous faire part de son sentiment ambigu par rapport à son époque. Il lui appartient sans lui appartenir vraiment, sentiment spécifique des antimodernes, de ceux dont l'esprit est agité par la

⁹⁷¹ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 110.

⁹⁷² Emil Cioran, *Ecartèlement*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 1015.

⁹⁷³ Emil Cioran, *Le mauvais démiurge*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 724.

⁹⁷⁴ Emil Cioran, *Précis de décomposition*, *Œuvres*, éd. cit., p. 111.

⁹⁷⁵ *Idem*, p. 113.

conscience des catastrophes d'une époque avec laquelle on est solidaire à outrance. « Nous, les modernes », répète Cioran sans se lasser, surtout lorsqu'il est question d'affirmer qu'il est le contemporain d'une époque agonisante : « nous sommes les héros négatifs d'un Âge trop mûr, par ce fait même nous en sommes les contemporains : trahir son temps ou en être le fervent exprime – sous une contradiction apparente – un même acte de participation⁹⁷⁶ ». Cioran s'applique à cerner l'angoisse de l'antimoderne ahuri, d'une part, de constater « l'illusion, la nullité, la pourriture de la „civilisation”» mais qui, de l'autre, ne peut s'en détacher : « je me sens solidaire de cette pourriture, écrit Cioran, *je suis le fanatique d'une charogne*⁹⁷⁷ ».

C'est une façon admirable de définir ces contemporains malgré eux, ces « mécontemporains », ces prisonniers d'une époque dont Cioran surprend à merveille le profil spirituel dans une phrase d'*Histoire et utopie* qui est d'ailleurs un portrait de l'antimoderne en général : « Ce sont des exclus, des bannis, des hors-le-temps, disjoints du rythme qui entraîne la tourbe, victimes d'une volonté anémiée et lucide, se débattant avec elle-même, et *s'écoulant* sans cesse⁹⁷⁸ » De toute évidence Cioran parle aussi de lui-même. L'exil de Cioran n'est pas un simple déplacement géographique : il est, pour lui, une expérience métaphysique puisqu'il s'agit de quitter un temps et une époque : « Avoir une maison : si Dieu lui aurait accordé une telle décadence ! Il n'était nulle part chez lui, il était *l'exilé* par excellence. Il se considérait lui-même un passant⁹⁷⁹. »

L'histoire n'est qu'une utopie. Le péché originel et la posthistoire

Evoqué déjà dans les analyses précédentes, le péché originel est un autre thème obsessif de Cioran. L'être humain en a été marqué et il lui doit son inévitable déchéance. Présent entre les lignes dans *Précis de décomposition*, il fait l'objet d'une étude plus approfondie dans deux autres essais : *La chute dans le temps* et *De l'inconvénient d'être né*. Apparemment peu convaincu par la démonstration de

⁹⁷⁶ *Idem*, p. 35.

⁹⁷⁷ Emil Cioran, *La Tentation d'exister*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 275.

⁹⁷⁸ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, Paris, Gallimard, 1960, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 510.

⁹⁷⁹ Ilinca Zarifopol-Johnston, *Searching for Cioran*, éd. cit., p. 21.

Maistre, Cioran s'en remet à Schopenhauer : pour les deux le péché originel est d'une absolue actualité parce qu'il est impossible de le situer avec précision.

Histoire et utopie, un des essais les plus significatifs de Cioran, est une vaste réflexion au sujet du péché originel dont il s'agit de surprendre les effets surtout dans les mécanismes de l'histoire. *Topos* récurrent du discours antimoderne, le péché originel, cette « souillure initiale », s'installe au centre d'un ouvrage qui voudrait en analyser les effets. Cioran en dénonce tantôt la façon d'affecter l'itinéraire descendant, dégradé et dégradant, de l'histoire, tantôt les malformations qui en résultent (tyrannie, dictature), tantôt encore les mécanismes compensatoires, c'est-à-dire les utopies. Ici l'empreinte de Cioran est surtout stylistique, une prodigieuse exaltation du discours qui cultive avec excès la contradiction, le paradoxe et l'ambiguïté.

Pour échapper à l'histoire, qui leur pèse à tous les deux, Eliade et Cioran prennent des chemins décidément différents. Le premier propose le mythe de l'éternel retour. Plus radical, le second veut carrément l'anéantir : en lui refusant toute réalité, il en fait une utopie. Pour Cioran l'histoire n'est rien d'autre qu'une fiction nourrie à la fois par les différentes interprétations, réactionnaires ou progressistes, du mythe de l'Age d'or et par les diverses façons d'offrir une forme concrète au motif du péché originel.

Comme Hésiode, Cioran fait de Prométhée une figure symbolique de toutes les mythologies de la modernité et en même temps le prototype de l'antihéros. « Zélateur de la „science” », « un *moderne* dans la pire acception du mot », Prométhée est responsable de l'attribution d'une conscience aux hommes, ce qui les condamne à chuter dans le temps : « Il les y contraignit [à comprendre], en les livrant au devenir, à l'histoire, en les chassant de l'éternel présent⁹⁸⁰ ».

Cette nostalgie d'un présent éternel, ou d'un Age d'or, que le péché originel a rendu inaccessibles, pousse l'esprit de l'homme vers l'utopie, c'est-à-dire vers un « rêve cosmogonique *au niveau de l'histoire*⁹⁸¹ ». « Mixture de rationalisme puéril et d'angélisme sécularisé », l'utopie trouve sa source dans un « pélagisme

⁹⁸⁰ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 507.

⁹⁸¹ *Idem*, p. 511.

plus ou moins déguisé⁹⁸² ». De manière factice, celui-ci délivre ceux qui en font usage des ravages du péché originel en leur offrant une image d'eux-mêmes sinon parfaite du moins perfectible. La modernité serait une forme de « pélagisme » (Cioran se rapporte à Pélage, « un Celte, un naïf », qui niait « les effets de la chute »). Elle serait donc une projection pédagogique de l'humanité : « on ne contestera pas que dans la pensée moderne il existe, hostile à l'augustinisme et au jansénisme, tout un courant pélagien – l'idolâtrie du progrès et les idéologies révolutionnaires en seront l'aboutissement – selon lequel nous formerions une masse d'élus *virtuels*, émancipés du péché d'origine, susceptibles de toutes les perfections⁹⁸³ ». En rejetant « l'anomalie », « le difforme » ou « l'irrégulier », dont souffrent les individus corrompus par le péché originel, les utopies ne sont plus peuplées que de marionnettes, d'individus « exsangues, parfaits et nuls, foudroyés par le Bien, dépourvus de péchés et de vices⁹⁸⁴ ». Les dystopies de Swift seraient plus proches de la vérité.

Optimiste ou nostalgique, c'est-à-dire dirigée vers l'avenir, comme c'est le cas dans les fictions de la modernité, ou vers le passé, comme dans celles de la contre-modernité, l'utopie est une construction destinée à apaiser la conscience. Elle est aussi, surtout dans sa version optimiste, l'expression d'une candeur truquée. Dans *Précis de décomposition*, plus exactement dans le sous-chapitre « Apothéose du vague », Cioran avait fait une analyse de la nostalgie en tant que moteur de la pensée réactionnaire. Maintenant il ne fait que nuancer ses observations : la vision réactionnaire aime le passé, elle a la nostalgie des origines, pour reprendre la formule d'Eliade, ce qui lui permet d'échapper au présent historique pour « retrouver le paradis véritable, objet de ses regrets⁹⁸⁵ ». Elle cherche la « consolation dans un passé reculé, immémorial, réfractaire aux siècles et comme antérieur au devenir » : « Le mal dont elle souffre – effet d'une rupture qui remonte aux commencements – l'empêche de projeter l'âge d'or dans l'avenir ; celui qu'elle conçoit naturellement c'est l'ancien, le primordial ; elle y aspire, moins pour s'y

⁹⁸² *Idem*, p. 497.

⁹⁸³ *Idem*, p. 511.

⁹⁸⁴ *Idem*, p. 496.

⁹⁸⁵ *Idem*, p. 497.

délecter que pour s’y évanouir, pour y déposer le fardeau de la conscience⁹⁸⁶ ». A son tour, « obnubilée par le „progrès” », la modernité éveille une chimère opposée, qui trouve ses origines dans une « nostalgie renversée, faussée et viciée » : « De gré ou de force, nous misons sur l’avenir, en faisons une panacée, et, l’assimilant au surgissement d’un *tout autre* temps à l’intérieur du temps même, le considérons comme une durée inépuisable et pourtant achevée, comme une *histoire intemporelle*. Contradiction dans les termes, inhérente à l’espoir d’un règne nouveau, d’une victoire, de l’insoluble au sein du devenir. Nos rêves d’un monde meilleur se fondent sur une impossibilité théorique⁹⁸⁷ ». Faisant fi de la dégradation inscrite dans le code génétique de l’humanité, l’utopie qui sert de légitimité à la modernité se trouve contestée par « le ricanement sarcastique de l’histoire », qui, celle-ci, se déploie « *sans plus*, indépendamment d’une direction déterminée, d’un but⁹⁸⁸ ».

Dans ses essais, Cioran avait remplacé l’utopie moderne ou réactionnaire par un genre hybride, qui réunit « l’utopique et l’apocalyptique », qui garde de l’un l’avenir, de l’autre le pessimisme. L’avenir est sombre, soumis à ce que dans son essai sur Maistre Cioran nommait « l’imminence du pire ». Le présent, lui, est agonisant. Cioran ne peut se faire des illusions concernant le passé, qu’il rejette en tant que repère temporel. Cette vision qu’il considère lucide modère l’apocalypse par l’utopie et réfute un présent associé à la décadence, un présent qui stagne quand même dans les entrailles de celle-ci. Ce qui offre en fin de compte une bonne radiographie de la monstruosité de l’histoire. Elle est antimoderne par son incapacité de se détacher d’un présent éphémère et moribond et par sa façon de considérer le futur comme un danger imminent. Ce que Cioran propose c’est, peut-être, une dystopie nihiliste, ce qui signifie aussi une façon de lire l’histoire différente de celle de la modernité. Les premiers essais de la série opposent aux constructions utopiques, progressistes ou réactionnaires, une vision sceptique de l’histoire, qui prend le contre-pied de celle décrite dans *Transfiguration de la Roumanie*, par exemple. Menée par le mythe de la chute primordiale et non par celui du progrès, l’histoire donne l’image d’un monde dégradé, d’une inévitable et involontaire

⁹⁸⁶ *Ibidem*.

⁹⁸⁷ *Idem*, p. 497-498.

⁹⁸⁸ *Idem*, p. 499.

parodie de tout système utopique : « Dürer est mon prophète, avoue Cioran qui aime se représenter le devenir historique d'après l'image des *Cavaliers de l'Apocalypse*. Les temps n'avancent qu'en piétinant, qu'en écrasant les foules ; les faibles périront, non moins que les forts, et même ces cavaliers sauf *un*⁹⁸⁹ ».

Sous le signe du Chevalier de l'Apocalypse, démunie de son soi-disant « devenir », rejeté par un Cioran hostile aux rêveries modernes des XVIII^e et XIX^e siècles, l'histoire ne peut montrer qu'un visage cynique, vicié par le péché originel. Tout est utopie, les visions au même titre que les réalités historiques. L'essai devient spectaculaire, du point de vue de l'écriture surtout, lorsque Cioran s'ingénie à marier le pour et le contre, à se contredire d'un essai à l'autre et à cultiver l'excès de ses représentations. L'apologie à contre-cœur du tyran – qui tire sa force de sa capacité de comprendre les causes et les effets du péché originel – a pour pendant l'éloge inattendu et fracassant de la démocratie : « Croyez-vous que ce soit si agréable d'être idolâtre et victime du pour et du contre, un emballé divisé d'avec ses emballements, un délirant *soucieux d'objectivité* ?⁹⁹⁰ » demandait de manière rhétorique Cioran dans la « lettre » adressée à l'« ami lointain », son camarade de génération Constantin Noica, avec laquelle débute *Histoire et utopie*. Noica avait, lui, de bonnes raisons de s'intéresser à un sujet mis dans l'actualité par une dictature marxisto-léninisto-stalinienne hystérique : en résidence forcée depuis 1949, il est emprisonné en 1957 par les autorités roumaines qui lui reprochent, entre autres, sur la foi de cette lettre justement, publiée dans *La Nouvelle revue française*, des relations amicales avec un banni. Condamné avec d'autres intellectuels de l'ainsi nommé « groupe Noica-Pilat », Constantin Noica restera en prison jusqu'en 1964. Cette « lettre » où Cioran raille la démocratie et pousse le paradoxe jusqu'à affirmer que, détentrice de la révolution de 1789 et du « prestige de la plus belle illusion moderne », la France est responsable, « par besoin de confort », de la révolution bolchévique dont la Russie s'était emparée, a choqué une bonne partie des intellectuels roumains qui la mettaient en rapport avec le sort de celui auquel elle était adressée. Une fois de plus Cioran sème le trouble et contrarie – il suffit d'imaginer les sentiments de ceux qui s'enfonçaient dans l'atmosphère étouffante

⁹⁸⁹ *Idem*, p. 461.

⁹⁹⁰ *Idem*, p. 443.

d'une dictature de gauche, à la lecture d'un texte tel « À l'école des tyrans », repris lui aussi dans *Histoire et utopie*. Cette façon de faire l'éloge de la démocratie en la ridiculisant était un défi peut-être inopportun. « La sagesse me tentait : étais-je fini ? Il faut l'être pour devenir un démocrate *sincère* », avouait dans sa « Lettre à un ami lointain » celui qui, par autodérision, prétendait être un « libéral *intraitable*⁹⁹¹ ». Habile à jouer avec les paradoxes, Cioran n'hésitait pas à affirmer que « si les années doivent vous conduire, comme je l'espère, à une dégringolade semblable à la mienne, peut-être vers la fin du siècle, siégerons-nous là-bas, côte à côte, dans un parlement ressuscité, et, séniles l'un et l'autre, pourrons-nous y assister à une féerie perpétuelle⁹⁹² ».

L'éloge du tyran, qui est une contestation des idéaux de l'humanitarisme démocratique, doit être lu lui aussi en tant que discours délibérément sarcastique. Si le réactionnaire et le moderne créent tous les deux des utopies, l'un par nostalgie, l'autre par optimisme, celle du tyran se doit à la force. L'éloge ambigu du tyran est en sous-texte un essai sur les ravages du péché originel. Cioran réussit ici un tour de force tel ceux qu'il admirait tant chez Maistre, où chaque affirmation est culbutée par une autre, absolument contraire. Mutatis mutandis, l'éloge du tyran rappelle celui du bourreau fait par Maistre : la même manière de « défendre l'indéfendable⁹⁹³ ». Ces deux visions « monstrueuses » ont leur source dans un malaise moderne identique : le bourreau est le symbole presque sacré, divin, d'un utopique Ordre passé ; le tyran, lui, contredit l'utopie de l'égalitarisme et de la démocratie : « Le troupeau humain dispersé sera réuni sous la garde d'un berger impitoyable, sorte de monstre planétaire devant lequel les nations se prosterneront, dans un effarement voisin de l'extase⁹⁹⁴ ». Le peuple ? « Le penseur ou l'historien qui emploie ce mot sans ironie se disqualifie », répond Cioran qui le croit porteur des « stigmates de l'esclavage par arrêt divin ou diabolique⁹⁹⁵ ».

⁹⁹¹ *Idem*, p. 435.

⁹⁹² *Ibidem*.

⁹⁹³ Patrice Bollon, *Cioran l'hérétique*, Gallimard, 1997, p. 168. Dans le chapitre intitulé « Politique de l'hérésie permanente » (p. 166-188), Bollon analyse *Histoire et utopie*, en le rapprochant surtout des idées de Joseph de Maistre.

⁹⁹⁴ Emil Cioran, *Histoire et utopie*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 435.

⁹⁹⁵ *Idem*, p. 464.

D'ailleurs Cioran se plaît à réécrire avec beaucoup de cynisme toute la mythologie révolutionnaire, considérant celle-ci comme un produit de l'esprit grégaire, qui d'ailleurs a fini par la tuer. A l'instar de Maistre, Cioran est un élitiste qui considère que la gouvernance des peuples exige un mystère. Le couple tyran-esclave semble, pour lui, une quintessence de l'histoire dont le moteur serait « la rancune » et « l'envie ». Porté par sa fiction apocalyptique et purificatrice, Cioran donne une image surprenante de l'histoire : « Un monde sans tyrans serait aussi ennuyeux qu'un jardin zoologique sans hyènes. Le maître que nous attendons dans l'effroi sera justement un amateur de pourriture, en présence duquel nous ferons tous figure de charognes. Qu'il vienne nous renifler, qu'il se roule dans nos exhalaisons ! Déjà, une nouvelle odeur plane sur l'univers⁹⁹⁶ ».

De manière paradoxale, ce qui ne doit plus surprendre, le tyran est, d'après Cioran, un produit des régimes démocratiques épris de liberté et « dont le vice essentiel est de permettre au premier venu de viser au pouvoir et de donner libre carrière à ses ambitions⁹⁹⁷ ». Le tyran devient ainsi l'image parfaite d'un monde souillé par le péché originel. Vu ce que cela représente pour Cioran on peut douter qu'il s'agisse d'un éloge. Si l'essai de Cioran choque, *en secret*, une partie de l'intelligentsia, les autorités roumaines, fidèles à une idéologie précise, affichent ouvertement leur hostilité, due pourtant à des raisons différentes.

Interdit après 1944, le nom de Cioran est remis en circulation pour être contesté. Après la publication en 1958 et 1959 dans *La Nouvelle revue française* des textes de Cioran déjà mentionnés, repris ensuite dans *Histoire et utopie*, les autorités roumaines déclenchent une violente campagne de presse contre celui-ci. Des intellectuels prestigieux d'avant-guerre reçoivent pour mission de démolir leur camarade de génération, surtout lorsque, tels Șerban Cioculescu et George Călinescu, ils ne s'étaient pas laissés séduire, à l'époque, par les théories « vécuristes⁹⁹⁸ » ni par la rhétorique de Cioran. Cette fois-ci le discours critique a aussi un enjeu idéologique. Șerban Cioculescu qualifie Cioran de « saltimbanque [...] d'un Occident blasé et exténué », dont la principale stratégie de

⁹⁹⁶ *Idem*, p. 468.

⁹⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁹⁸ Pour ce terme, cf. les explications de la p. 233.

succès serait celle du « saltavit et placuit ». Le critique se veut ironique : « Dans la troupe des existentialistes parisiens, il est depuis quelque temps le numéro qui fait sensation. Une claqué bien organisée n'hésite pas à lui trouver un ancêtre autochtone dans le génie de Pascal et de le situer dans le sillage de Gide et Valéry⁹⁹⁹. »

Lucian Blaga, un des plus intéressants antimodernes roumains, s'en prend aux accointances nietzschéennes de Cioran : « Il se peut qu'aujourd'hui [...] Nietzsche murmure ses derniers mots: „Prenez-le. Ce n'est pas un arc-en-ciel, c'est un singe!”¹⁰⁰⁰ » Publié après la mort de l'auteur, que Cioran avait mis « sur un piédestal », ce dernier trouve insupportable cette « injure d'outre-tombe¹⁰⁰¹ ».

Dans *La chute dans le temps* Cioran pousse plus loin encore sa métaphysique négative et imagine une nouvelle chute, encore plus terrifiante : « Les autres tombent dans le temps ; je suis, moi, tombé du temps¹⁰⁰² », dit-il à propos de lui-même dans l'essai intitulé « Tomber du temps... », qui clôt le recueil - et dont l'auteur affirmera par la suite qu'il s'agit de ce qu'il a écrit de mieux. Cette chute du temps à même de supprimer l'histoire engendre une « éternité négative », c'est-à-dire une « mauvaise éternité », une « pleine irréalité ou [...] un plein enfer¹⁰⁰³ », à moins qu'il ne s'agisse... d'un simple « ennui ». Cette possibilité reste néanmoins angoissante : cette deuxième chute « possible, voire inévitable » risque de transformer l'histoire en un chimérique Age d'or : « il [l'homme] tournera ses

⁹⁹⁹ Șerban Cioculescu, « Un nietzschian bogomil : E.M. Cioran » [Un nietzschéen bogomil : E. M. Cioran], in *Gazeta literară* [*La Gazette littéraire*], IV^e année, n° 20 (270), 14 mai 1959, pp. 1 et 6. G. Călinescu revient à maintes reprises sur ce sujet dans une série d'articles de 1958 et 1959, où la violence de ses critiques est telle qu'il peut s'affranchir des béquilles de l'idéologie marxiste : « Un aliterat » [Un illettré], *Contemporanul* [*Le Contemporain*], XIII^e année, n° 39, 3 octobre 1958, « Fenomene de cioranizare » [Phénomènes de cioranisation] et « O teorie a urii » [Une théorie de la haine], *idem*, XIV^e année, n° 30 et n° 49, 31 juillet et 11 décembre 1959, pp. 1 et 6 ; pp. 1 et 2, « Cronica optimistului » [Chronique d'un optimiste].

¹⁰⁰⁰ Lucian Blaga, « La farce de l'originalité », texte rédigé en 1959 et publié dans *Contemporanul* [*Le Contemporain*], 9 novembre 1962. Traduction du roumain par Laure Hinckel, in *Les Cahiers de l'Herne, Cioran*, éd. cit., p. 219-221. L'histoire de cet article posthume est particulière. Les instances supérieures du Parti avaient demandé à Lucian Blaga d'attaquer Cioran en échange de sa propre réhabilitation – le nom de Blaga, poète expressionniste et philosophe d'ascendance spenglerienne était interdit depuis 1944. Cet article qui se contente de faire passer, avec ironie, Cioran pour un épigone, n'a pas convaincu les autorités qui attendaient une condamnation en bonne et due forme du « transfuge » Cioran à partir des principes de la dialectique marxiste-léniniste.

¹⁰⁰¹ Note de décembre 1962, *Cahiers 1957-1962*, Gallimard, 1997, p. 131.

¹⁰⁰² Emil Cioran, *La chute dans le temps*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 611.

¹⁰⁰³ *Idem*, p. 617.

regards ailleurs, vers l'univers temporel, vers ce second paradis, dont il aura été banni¹⁰⁰⁴ ». C'est-à-dire vers la posthistoire. Ce terme qui affleurerait déjà dans les textes roumains de Cioran revient en 1979 dans « Après l'histoire », un des essais du recueil *Écartèlement*, où le thème de la fin de l'histoire est repris et développé. Mais à la différence des écrits de jeunesse, la lecture de l'histoire ne se fait plus dans l'esprit de Spengler ou de Nietzsche avec en toile de fond la décadence et la barbarie. Cette fois-ci, la façon dont l'antimoderne Cioran s'en prend à cette idée forte de la modernité semble annoncer la lecture désabusée des postmodernes : l'antimodernité semble le visage inattendu de la postmodernité. Cela pour la bonne raison que le déclin accéléré de l'histoire n'exclut pas le kitsch : « une négation graduelle, comme un éloignement progressif d'un état premier, d'un miracle initial tout ensemble conventionnel et envoûtant : du *kitsch* à base de nostalgie¹⁰⁰⁵ ... ».

V.6. Fin de la littérature et la dégradation du style. La vengeance de Pascal

Dans son face à face avec Eliade, le temps est venu peut-être, pour Cioran, de prendre sa revanche. Des voix très différentes répètent sans cesse que son discours est plus séduisant et ses prophéties plus surprenantes. Nous sommes aussi nous-mêmes, aujourd'hui, plus disposés peut-être d'accepter enfin l'idée qu'il y a plus de chances de trouver le paradigme de la modernité sous l'épithète superbe du style de Cioran que dans une hypothétique résurrection des mythes évoqués par Eliade.

Surtout lorsqu'on s'aperçoit que Cioran était depuis ce moment-là déjà notre contemporain, en train d'anticiper, sous des formes diverses, nos débats et nos incertitudes d'aujourd'hui.

Ainsi trois essais de *La tentation d'exister* : « Lettre sur quelques impasses », « Le style comme aventure » et « Au-delà du roman » semblent un nécrologue anticipé de la littérature. Dans un de ses articles roumains, « Une forme de la vie intérieure », Cioran signalait déjà la dégradation du fait culturel par sa diffusion de masse. L'« extension » de la transmission du message artistique dissout celui-ci : « il

¹⁰⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁵ Emil Cioran, *Ecartèlement*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 926.

y a presque contradiction quand on parle de culture démocratique¹⁰⁰⁶ ». Dans *La tentation d'exister* (1956), la question d'une impossible « culture démocratique » ne se pose même plus. Cioran se contente de surprendre les symptômes d'une dégradation inéluctable de la littérature vouée à la déchéance par ses propres mécanismes intérieurs. La littérature est en soi une prolifération monstrueuse, presque cancérigène des mots. Cioran parle tantôt des « grimaces de la modernité » dues à une recherche obstinée et stérile de la nouveauté (« Lettres sur quelques impasses »), tantôt de la dégradation croissante du style (« Le style comme aventure »), tantôt encore du roman qu'un élitiste comme lui ne peut considérer qu'avec dédain. Il semble anticiper d'une certaine façon les doutes d'un scepticisme antimoderne qui se retrouvent, quelques décennies plus tard, autant dans le discours des théoriciens et des critiques littéraires qui annoncent la fin de la littérature ou l'agonie de la culture française, que dans celui des philosophes que nous avons pris l'habitude de nommer postmodernes.

D'ailleurs ce thème de la dégradation de la littérature n'est pas sans rapport avec un des éléments qui se trouvent au centre du discours de Cioran, le péché originel. Tout acte littéraire ayant un « rapport avec le péché originel », implique d'emblée « une perte d'innocence, un acte d'agression, une répétition de notre chute¹⁰⁰⁷ ». Du coup, la littérature serait un acte impur, souffrant d'une infirmité innée. Les conséquences sont analysées dans « Lettre sur quelques impasses », correspondance fictive adressée à un apprenti écrivain pour le décourager de publier, bon prétexte pour dresser un tableau de la situation désolante de la littérature actuelle. Appelant de ses vœux un urgent « Saint-Barthélemy des gens de lettres¹⁰⁰⁸ », Cioran accuse la littérature en général et celle actuelle en particulier de verbiage, d'une monstrueuse accumulation où « tout mot est un mot de trop » : « Poème, roman, essai, drame, tout vous semblera trop long. L'écrivain, c'est sa fonction, dit toujours plus qu'il n'a à dire : il dilate sa pensée et la recouvre de mots¹⁰⁰⁹ ». Pourtant Cioran ne veut pas réactualiser l'exigence de pureté du

¹⁰⁰⁶ Emil Cioran, *Solitude et destin*, éd. cit., p. 24.

¹⁰⁰⁷ Emil Cioran, *La Tentation d'exister, Œuvres* [2011], éd. cit., p. 332.

¹⁰⁰⁸ *Idem*, p. 331.

¹⁰⁰⁹ *Idem*, p. 333.

modernisme. Il propose la solution extrême de la « non-littérature » et rêve d'« un livre, carnaval et apocalypse des Lettres, ultimatum à la peste du Verbe¹⁰¹⁰ ».

Il n'est pas difficile de se rendre compte que lorsqu'il s'occupe des « impasses » de la littérature, Cioran se rapporte à l'époque moderne en général mais aussi à la sienne en particulier. Ces impasses seraient dues à une crise de la perspective dont un autre essai, « Le style comme aventure », situe les origines dans le romantisme du XIX^e siècle et plus précisément dans son opposition au classicisme. Cette crise de la perspective, doublée de celle du référent et du langage est la conséquence fatale d'un préjugé, celui de la nouveauté. La modernité porte la responsabilité tragique de son propre aveuglement, obnubilée par son besoin obsessionnel de se renouveler : « Toute innovation est son fait. Sa passion : se trouver à l'origine, au point de départ de n'importe quoi [...], se placer au centre d'une rupture [...]»¹⁰¹¹ ». En faisant l'éloge indirect de l'adjectif, Cioran rejette la pureté stylistique à laquelle aspire la modernité. Il constate d'ailleurs que l'impasse des poètes modernes est d'être « tout ensemble tortionnaires et martyrs de l'adjectif¹⁰¹² ». Les fanatiques de la rupture trouvent en face d'eux la sagesse de celui qui est « hostile au nouveau » mais qui ne peut pas être un modèle parce qu'« il est trop *tard* pour être sage¹⁰¹³ ». En dénonçant avec une ironie violente l'aventure d'une mouvance dont le seul souci est de trouver quelque chose de plus nouveau que le nouveau qu'on vient de trouver, Cioran semble anticiper certains lieux communs d'un discours dit postmoderne qui, en ce qui le concerne, a des prémisses antimodernes. Ainsi, l'obsession de la nouveauté aboutit forcément dans une impasse parce que l'innovation a des limites : « De toute manière, il n'y a plus rien à *construire*, ni en littérature ni en philosophie¹⁰¹⁴ ». Comment subvenir alors aux exigences de cette obsession ? Par une relecture innovante, peut-être, mais cet enjeu important du futur âge postmoderne, dont Cioran a l'intuition avant même qu'il soit formulé en tant que tel, conduit tout droit dans une autre impasse de la modernité et de la littérature, en général : « Pour le moment, il nous reste à corrompre tous les

¹⁰¹⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹¹ *Idem*, p. 341.

¹⁰¹² *Idem*, p. 339.

¹⁰¹³ *Idem*, p. 342.

¹⁰¹⁴ *Idem*, p. 335.

genres, à les pousser vers les extrémités qui les nient, à défaire ce qui fut merveilleusement fait¹⁰¹⁵ ». En fait, la relecture dégrade l'original, ce que Cioran dénonce avec véhémence comme étant une barbarie : « Nous entrons dans une époque de formes brisées, de créations à rebours. N'importe qui pourra y prospérer. J'anticipe à peine. La barbarie est accessible à quiconque : il suffit d'y prendre goût. Nous allons allégrement défaire les siècles¹⁰¹⁶ ».

C'est la raison pour laquelle « l'épigone est de rigueur¹⁰¹⁷ » – la contemporanéité ne peut offrir qu'une version dégradée de la littérature : ces modernes qui prétendent voir mieux, hissés sur les épaules des anciens, Cioran les descend de leur socle pour démontrer qu'ils sont des « pygmées ». Par rapport au passé, tout ce qui se passe en littérature serait une déchéance. Cioran remplace la ligne ascendante par un virage vers le bas : « Napoléon eut, sur le plan philosophique et littéraire, des rivaux qui l'égalèrent : Hegel par la démesure de son système, Byron par son débraillement, Goethe par une médiocrité *sans précédent*. De nos jours, on chercherait en pure perte le pendant littéraire des aventuriers, des tyrans du siècle. Si, politiquement, nous avons fait preuve d'une démente inconnue jusqu'à nous, dans le domaine de l'esprit frétille des destinées minuscules; aucun conquérant, par la plume : rien que des avortons, des hystériques, des *cas* sans plus. Nous n'avons et n'aurons jamais, je le crains, l'œuvre de notre déchéance, un Don Quichotte en enfer. Plus les temps se dilatent, plus la littérature s'amincit. Et c'est en pygmées que nous nous engouffrons dans l'Inouï¹⁰¹⁸ ».

La dégradation de plus en plus importante de la littérature signifie aussi une dégradation du style. Cioran en parle dans « Le style comme aventure » où il prend comme point de départ une observation de Joseph de Maistre, qu'il cite : « "toute dégradation individuelle ou nationale [...] est sur-le-champ annoncée par une dégradation rigoureusement proportionnelle dans le langage"¹⁰¹⁹ ». La déchéance du style et la dégradation du langage inquiètent les antimodernes – en occurrence Maistre, mais aussi le Roland Barthes des derniers cours du Collège de

¹⁰¹⁵ *Ibidem*.

¹⁰¹⁶ *Ibidem*.

¹⁰¹⁷ *Idem*, p. 334.

¹⁰¹⁸ *Ibidem*.

¹⁰¹⁹ *Idem*, p. 349.

France quand il relisait Maistre en s'appuyant aussi sur l'anthologie réalisée par Cioran. Cioran lui-même ne pouvait pas faire exception à la règle – avec cette consolation quand même, qu'il s'était trouvée, à savoir que les « réactionnaires » ou, plus exactement, les déçus de la modernité écrivent mieux que les modernes puisque, face à une réalité qui les contredit, ils trouvent refuge dans le style, ce qui veut dire dans l'art. Sans oublier que dans le même essai consacré à Maistre, il affirme que l'art authentique ne peut être que réactionnaire. Dans « Le style comme aventure » Cioran choisit deux époques et deux styles qui représentent, pour lui, une sorte d'Age d'or de la littérature par rapport auxquels on discerne mieux son déclin inéluctable. Il s'agit du classicisme et du XVIII^e siècle. Ce dernier est le siècle du style, celui d'un véritable culte pour l'écriture, où le salon représente l'instance littéraire et l'excellence élitiste : « Le goût se forme par la pression que les oisifs exercent sur les Lettres, il se forme surtout aux époques où la société est assez raffinée pour donner le ton à la littérature. Quand on songe qu'en d'autres temps une métaphore boiteuse discréditait un écrivain [...] on mesure la distance qu'on a parcourue depuis. La terreur du goût a cessé et, avec elle, la superstition du style¹⁰²⁰ ». Si le XVIII^e siècle est celui où « l'écriture s'érigeant en principe autonome devient destin », le nôtre serait celui d'un style « corrompu » dont l'avilissement commence à la Révolution : « Après la Révolution, il [le style] devint moins rigoureux et moins pur ; mais il gagna en naturel ce qu'il perdait en perfection¹⁰²¹ ». La mort du style entraîne l'agonie de la langue, en occurrence du français : « point de doute : nous assistons à la splendide désagrégation d'une langue¹⁰²² », avertit Cioran qui prend un ton nostalgique et amoureux pour ajouter : « Quand on aime une langue, c'est un déshonneur de lui survivre¹⁰²³ ». Il change aussitôt de ton pour prédire avec une ironie amère que le français survivra au niveau mondial en tant que langue « des conciles modernes », « pires que ceux de l'Antiquité » qui ont estropié le latin : « La langue de Tacite, déformée, trivialisée, contrainte à subir des divagations sur la Trinité !¹⁰²⁴ », s'indigne Cioran. En ce qui le

¹⁰²⁰ *Idem*, p. 348.

¹⁰²¹ Emil Cioran, *Écartèlement*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 915.

¹⁰²² Emil Cioran, *La tentation d'exister*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 350.

¹⁰²³ *Idem*, p. 899.

¹⁰²⁴ *Idem*, p. 349.

concerne, il se réfugie, pour ce qui est du style de ses essais, au XVIII^e siècle en s'imposant en plein XX^e siècle, de manière apparemment anachronique mais avec une évidente intention polémique, les injonctions d'un style d'une vétusté délibérée¹⁰²⁵. Cioran se sert de l'aphorisme qu'il conçoit comme la forme absolue du style pour étouffer celui verbeux de son époque. Au même titre que « la boutade », l'aphorisme arrête « l'expansion » du langage et met un terme « à son mouvement naturel, à son élan vers le délayage, vers l'inflation¹⁰²⁶ ».

Quant au français en tant que langue des conciles modernes, l'ironie est toute relative puisque, d'après Cioran, la dégradation du style commence avec l'âge moderne de la littérature, avec son ambition d'échapper à la norme par l'innovation, ce qui se manifeste aussi par une attaque contre le Verbe, c'est-à-dire contre le Style. Une confrontation avec le classicisme non pas uniquement en tant que courant mais aussi comme style de l'absolu, de l'éternel, permet d'identifier, d'une perspective antimoderne, les insuffisances du modernisme dues à sa recherche incessante de l'originalité. Le classicisme est, pour Cioran, l'époque d'une littérature canonique. Par rapport à ce moment heureux de la littérature, tout style « nouveau » n'est qu'une déchéance, un avilissement. Cioran rappelle quelques traits spécifiques du classicisme : le refus de l'innovation en soi, l'installation dans un présent atemporel, le culte de la perfection stylistique. L'attitude classique exclut « la quête de nouveau », qui obsède la modernité. Elle lui préfère « un approfondissement dans une seule direction », d'où sa méfiance à l'égard de « l'originalité pour elle-même¹⁰²⁷ ».

Le style de la perfection classique aurait été remplacé par « une écriture saccadée, heurtée », par « un style convulsé, épileptique¹⁰²⁸ ». L'anéantissement de la tradition – « pulvériser l'acquis, telle me paraît être la tendance essentielle de l'esprit moderne¹⁰²⁹ » – signifie en premier lieu une lutte avec le Style. Le moderne semble l'emporter sur l'ancien qui est en fait, à long terme, le vainqueur. Cette

¹⁰²⁵ Patrice Bollon considère cette exigence stylistique un des traits du dandysme cioranian; cf. *Cioran l'hérétique*, éd. cit., p. 256-257.

¹⁰²⁶ Emil Cioran, *La tentation d'exister*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 332.

¹⁰²⁷ *Idem*, p. 352.

¹⁰²⁸ *Ibidem*.

¹⁰²⁹ *Idem*, p. 351.

rupture avec le grand style serait, pour le moderne, une modalité dramatique de prendre conscience de soi, mais aussi de prendre le chemin de la dégringolade. Laquelle commence avec les romantiques, premiers modernes, qui ont introduit dans la littérature l'individuel, le national et qui, surtout, se sont donné pour but de tuer le style noble du classicisme : « Tout style s'affirme contre le *style*. C'est en minant l'idée de raison, d'ordre, d'harmonie que nous prenons conscience de nous-mêmes. Le romantisme, pour y revenir encore, ne fut qu'un essor vers une dissolution des plus fécondes¹⁰³⁰ ».

Pourtant ce processus de dégradation de la littérature, qui prélude à sa fin imminente, « la capitulation du Verbe » une fois celui-ci parvenu à un « degré de surmenage et de décrépitude » élevé, se fait sentir surtout dans le roman. A en juger d'après la façon dont Cioran profite de son « écartèlement » pour obtenir des aphorismes, il est à supposer qu'il n'en changerait aucun pour un roman. Le roman subit une double dégradation. La première en tant que successeur peu méritoire de la tragédie. De la deuxième on peut en juger d'après ses efforts pénibles pour se transformer et s'offrir une place dans le champ déjà miné du modernisme extrême en devenant un Nouveau roman. Proust et Dostoïevski, les romanciers que Cioran estime entre tous, occupent dans son système la position déroutante d'épigones de l'Age d'or de la tragédie ; ils sont en même temps des repères fondamentaux, inébranlables par rapport à la dégradation représentée par le Nouveau roman. Somme toute, le roman qui marque le début de la dégringolade de la littérature est répudié au nom de l'élitisme de la tragédie : « Auprès du héros tragique, comblé par l'adversité, son bien de toujours, son patrimoine, le personnage romanesque apparaît comme un aspirant à la ruine, un gagne-petit de l'horreur, tout soucieux de se perdre, tout tremblant de n'y point réussir¹⁰³¹. » Cioran qui se méfie de toute innovation et qui voit le mal dans toute nouveauté, regarde avec condescendance les tentatives de renouvellement du roman. Il y voit, consignés comme tels, les symptômes d'une maladie dont le Nouveau roman va représenter la forme aigüe : l'apparition de l'« *artiste intelligent* », c'est-à-dire de l'« *esthéticien* » qui fonctionne

¹⁰³⁰ *Ibidem*.

¹⁰³¹ Emil Cioran, *La tentation d'exister*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 355. La situation est pire pour le journal intime, dont l'auteur fait mention ici, et dont Cioran semble croire qu'il ne peut être qu'indirect, déguisé en « exercice d'admiration ».

entouré « de doctrines et de considérations de méthode¹⁰³² ». C'est une « exacerbation de intellect, accompagnée d'un amoindrissement correspondant de l'instinct », une exploitation de « *l'intéressant* » en lui-même et pour lui-même, etc. Cioran accuse la modernité de remplacer par l'autoréflexivité l'ingénuité savante qui faisait de classicisme un modèle absolu et essentiel. Tandis que les romanciers anciens – dont le modèle serait Balzac, égratigné au passage parce qu'il fait « du Shakespeare *avec des ratés*¹⁰³³ » – se trouvaient « installés d'emblée au milieu de leur œuvre », le moderne ne produit que des « idées sur ce qu'il aurait pu accomplir¹⁰³⁴ ». L'autoréflexivité finira par détruire le roman – prophétise Cioran en Cassandre inutile à un moment où, justement, les romanciers théoriciens mettaient sur le métier leurs textes « nouveaux ». Pour lui, rien n'illustre mieux l'agonie du genre que ce « roman sans matière », dont il donne une définition mémorable : « extase sur les confins des Lettres, murmure inapte à s'évanouir en cri, litanie et soliloque du Vide, appel schizophrénique qui refuse l'écho, métamorphose en une extrémité qui se dérobe et qui ne poursuit ni le lyrisme de l'invective ni celui de la prière¹⁰³⁵ ». L'agonie du roman réduit à une exhibition de ses propres théories narratives est en dernière instance le signe de l'écroulement d'une époque « dont il est à la fois la figure, la quintessence et la grimace ». Les indices symptomatiques en sont, d'une part, le rejet de l'histoire et du personnage : Cioran trouve aberrant un roman où Adolphe, Ivan Karamazov ou Swann n'auraient pas en face d'eux un « partenaire ». Et, d'une autre, un langage pétrifié dans le retour sur lui-même, phénomène qu'il avait déjà dénoncé dans « Atrophie du verbe » du recueil *Syllogismes de l'amertume* : « La poursuite du signe au détriment de la chose signifiée ; le langage considéré comme une fin en soi, comme un concurrent de la „réalité” ; la manie verbale, chez les philosophes même, le besoin de se renouveler *au niveau des apparences* – caractéristiques d'une civilisation où la syntaxe prime l'absolu, et le grammairien le sage¹⁰³⁶ » Ainsi, le Nouveau roman annonce non pas

¹⁰³² *Idem*, p. 355-356.

¹⁰³³ *Idem*, p. 355.

¹⁰³⁴ *Idem*, p. 355-356.

¹⁰³⁵ *Idem*, p. 362.

¹⁰³⁶ Emil Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Paris, Gallimard, 1952, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 177.

la résurrection du genre mais son décès : « s'il s'obstine à durer, il devra se satisfaire d'une carrière de cadavre¹⁰³⁷ ». Ce qui permet à Cioran d'imaginer, ravi, la disparition du « dernier romancier ».

Dans *Valéry face à ses idoles*, Cioran reprend ses accusations contre un modernisme coupable d'avoir poussé les limites du langage jusqu'au purisme – ce qu'il se reprochera, par la suite, dans une de ses lettres, reconnaissant qu'emporté par l'élan critique il avait tenu des propos excessifs à l'égard d'un auteur auquel par ailleurs il vouait un vrai culte : « Je n'ai pas pu pardonner à Valéry d'avoir eu une si grande importance dans ma "vie", d'avoir été, pour moi, en tant que prosateur, un modèle et un reproche permanent¹⁰³⁸. » Nourrir la vitupération par l'admiration, voilà le paradoxe d'une attitude qui ne peut s'exprimer que par un paradoxe stylistique : les imprécations amoureuses et les apologies comme des « assassinat[s] par enthousiasme¹⁰³⁹ ». Cioran manipule à merveille les oxymores qu'il transforme en mécanismes de conception de ses essais : « conçu primitivement comme préface à la version américaine des écrits de Valéry sur Léonard, Poe et Mallarmé¹⁰⁴⁰ », *Valéry face à ses idoles* a été, par la suite, inclus sans modifications dans *Exercices d'admiration*, preuve, s'il en fallait, de ce type de positionnement ambigu : à défaut d'être « un éloge qui tue » il s'agit d'une vitupération à contrecœur due à une déception. En fait Cioran n'est pas encore prêt à pardonner le modernisme qui, de Mallarmé à Valéry, a imposé en littérature la terreur de la pureté, plongeant pour longtemps la poésie dans un dramatique déchirement autoréflexif : « Depuis longtemps, depuis toujours, serait-on tenté de soutenir, la littérature française semble avoir succombé à l'envoûtement et au despotisme du Mot. [...] Mallarmé et Valéry couronnent une tradition et préfigurent un épuisement ; l'un et l'autre sont symptômes de fin d'une nation *grammairienne*¹⁰⁴¹ ». Le culte excessif de la langue et le purisme du modernisme poussent la poésie jusqu'à ses limites et finalement la rendent stérile : « La poésie est *menacée* quand les poètes prennent un trop vif

¹⁰³⁷ Emil Cioran, *La tentation d'exister*, in *Œuvres*, éd. cit., p. 363.

¹⁰³⁸ Emil Cioran, Lettre à Wolf Aichelburg, datée : « Paris, 25 février 1970 », *Apostrof*, nr. 9, 2009.

¹⁰³⁹ Emil Cioran, « Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire », repris in *Exercices d'admiration*, Paris, Gallimard, 1986; in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 1133.

¹⁰⁴⁰ Emil Cioran, *Valéry face à ses idoles*, Éditions de l'Herne, 1970, p. 7, note.

¹⁰⁴¹ Emil Cioran, *Valéry face à ses idoles*, in *Oeuvres* [2011], éd. cit., p. 1186.

intérêt théorique au langage et en font un sujet constant de méditation, quand ils lui confèrent un statut exceptionnel, qui relève moins de l'esthétique que de la théologie¹⁰⁴² ». Il existe pourtant des degrés de macération de ce purisme dont la poésie moderne fait l'apologie. Mallarmé serait le meilleur exemple de cette mystique de l'approfondissement de l'ineffable linguistique et l'échec de l'écriture du Livre a une signification exemplaire : « Nous sommes des fervents de l'œuvre avortée, abandonnée en chemin, impossible à achever, minée par ses exigences mêmes¹⁰⁴³ ». Mallarmé serait l'incarnation de ce mystérieux déchirement du modernisme : « il permet d'imaginer *grand* », constate avec satisfaction Cioran qui avait pourtant pris soin d'avertir que « c'est un véritable malheur pour un auteur que d'être compris¹⁰⁴⁴ ». Cet échec exemplaire et sublime garantit le mystère et l'énigme de la poésie de Mallarmé. La lucidité et la rationalité n'ont offert à celle de Valéry que la lisibilité. Cioran lui reproche finalement d'être compréhensible, et cela à cause de sa rationalité. Il reprend à son compte le jugement de Claudel qui qualifiait Mallarmé de « génie syntactique » et, l'appliquant à Valéry, puisque toute descendance est un pas en arrière, il nomme ce dernier « un galérien de la Nuance ». Pour Cioran, son acharnement stylistique serait le résultat « d'une lecture naïve de Poe » – lequel aurait démonté son propre poème par ironie, pour offrir à la modernité un texte sardonique, à contre-poil. Dans l'opinion de Cioran, Poe n'était pas un simple forçat du verbe, puisqu'il bénéficiait d'une extraordinaire inspiration. Pour résumer, Poe, Mallarmé et Valéry sont les étapes successives de la dégradation dénoncée par Cioran. En fait, Valéry et jusqu'à un certain point Mallarmé aussi, sont contestés à partir d'un point de repère qui est Poe : la modernité poétique a fait une grave erreur en transformant en « dogme, dogme littéraire, c'est à dire fiction *acceptée*¹⁰⁴⁵ » ce qui pour Poe n'était qu'un « jeu ». Elle aurait chassé de la poésie le sublime, c'est-à-dire « l'improvisation » ou « l'inspiration » qui sont, pour Valéry, des « synonymes maudits ».

¹⁰⁴² *Idem*, p. 1185.

¹⁰⁴³ *Idem*, p. 1177.

¹⁰⁴⁴ *Idem*, p. 1174.

¹⁰⁴⁵ *Idem*, p. 1179.

Que se cache-t-il derrière le culte excessif de la forme ? Cioran examine le cas Valéry et ses reproches s'enveniment davantage lorsqu'il découvre que cet auteur est un champion du positivisme, sa bête noire depuis toujours. Parvenu à ce point névralgique, Cioran ne peut plus contenir sa déception. Il choisit des adjectifs inoffensifs mais malicieux, trouve des analogies massacrantes et, tout en restant à la surface du sujet, pour couronner un texte qu'il conçoit finalement comme un pamphlet, il campe son homme dans ce malheureux siècle des Lumières qui horripile tous les antimodernes. Valéry n'est plus seulement un représentant de la modernité mais aussi une dernière concrétisation de l'esprit positif : « Valéry avait été trop contaminé par le positivisme pour concevoir un autre culte que celui de la lucidité *pour elle-même*¹⁰⁴⁶ ». Pire, Valéry serait aussi un apologiste du scientisme. Emporté par son élan polémique Cioran, de mauvaise foi, trouve un argument pour le moins curieux, insignifiant mais qui lui semble confirmer son jugement : « Le scientisme, cette grande illusion des temps modernes, Valéry y conscrit sans réserves, sans arrière-pensées. Est-ce un simple hasard que, dans sa jeunesse, à Montpellier, il occupait la chambre qu'avait habitée, bien des années auparavant, Auguste Comte, le théoricien et le prophète du scientisme ?¹⁰⁴⁷ ».

On sent le poison dans les replis de la phrase. Ce n'est pas une pure gratuité. Cioran s'indigne au nom d'un autre. De Pascal. Il avait cité son nom dès les premières pages en faisant remarquer la façon dont le lucide, le rationnel et le très compréhensible Valéry, par « pudeur » dit-il, était gêné par un auteur « indécent » qui étalait « ses secrets, ses déchirements et ses abîmes ». Pour défendre Pascal, Cioran lance aussitôt une interrogation rhétorique : « Était-il donc si simple, si *pénétrable* ?¹⁰⁴⁸ » A la lecture de l'*Introduction à la méthode de Leonardo da Vinci*, Cioran découvre non seulement un auteur « *sans charme* » mais aussi qui a des « réflexions d'ingénieur » et qui, pire, tient des propos « impardonablement désinvoltes » concernant Pascal qu'« on n'a plus qu'une idée en tête : *venger Pascal toute affaire cessante*¹⁰⁴⁹ ». Dorénavant rien ne peut plus entraver l'ironie de Cioran.

¹⁰⁴⁶ *Idem*, p. 1175.

¹⁰⁴⁷ *Idem*, p. 1183.

¹⁰⁴⁸ *Idem*, p. 1174.

¹⁰⁴⁹ *Idem*, p. 1183.

Valéry reprochait à Pascal d'avoir abandonné la science. Cioran, au contraire, considère que si celui-ci reste un modèle c'est justement parce que cet abandon « fut le résultat d'un *éveil* spirituel autrement important que les découvertes scientifiques qu'il aurait pu faire par la suite¹⁰⁵⁰ ». Cioran venge Pascal en faisant de Valéry un produit du Siècle des Lumières et même plutôt celui d'un secteur très restreint de celui-ci : « ses rapports avec la science font penser à l'engouement de ces femmes du siècle des Lumières dont il a parlé dans sa préface aux *Lettres persanes*, et qui couraient les laboratoires, se passionnaient pour l'anatomie ou pour l'astronomie¹⁰⁵¹ ».

Valéry reste en tête à tête avec ses idoles, Leonardo et Mallarmé. Cioran, lui, leur préfère Pascal et Poe. Son essai sur Valéry aurait pu s'intituler « Eloge de Pascal » ou encore « Eloge de Poe ».

Maistre, ou du style. Cioran par lui-même

Le choix de Maistre comme intermédiaire dans une tentative d'autoportrait déguisée en « exercice d'admiration » peut déconcerter. En 1957, au moment où Cioran signe l'avant-propos à une anthologie de ses textes¹⁰⁵², la modernité n'avait pas fini de parader, en train de préparer son chant du cygne théorique et littéraire avec le structuralisme et le Nouveau roman. D'autre part les effets de la révolution bolchévique (que Cioran considérait un transfert en terre russe de la Révolution française) n'étaient pas si évidents, et elle pouvait représenter encore un pari viable.

Cioran, qui avait cité Maistre, pour le contredire, dans *Transfiguration de la Roumanie* où il faisait l'apologie de la Révolution française, prend maintenant sa revanche. Il voit dans cet antimoderne, dans ce réactionnaire – pour Cioran les deux qualificatifs se valent – le point de départ d'une tradition spirituelle dont il se revendique et qu'il continue, lui, au XX^e siècle. Quoi qu'il en soit, il est celui de sa génération qui fait le choix le plus séduisant en ce qui concerne *son* antimoderne français. Vulcănescu choisit Péguy et Bloy, Eliade partiellement Guénon et Nae Ionescu avait probablement lu Maurras.

¹⁰⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁰⁵¹ *Idem*, p. 1184.

¹⁰⁵² Joseph de Maistre, textes choisis et présentés par E. M. Cioran, Éditions du Rocher, 1957.

Cioran, auquel on ne pourrait, à lui non plus, « faire l'injure de le prendre pour un tiède¹⁰⁵³ » choisit Maistre à cause de la violence et de l'outrance de sa vision. Si « l'illusion libérale » du XIX^e siècle avait pu s'offrir « le luxe de l'appeler „prophète du passé” » (la formule appartient en fait à l'antimoderne Barbey d'Aurevilly), Cioran assume le défi de le considérer actuel : « nous savons qu'il est nôtre dans la mesure même où il fut un „monstre” et que c'est précisément par le côté odieux de ses doctrines qu'il est vivant, qu'il est actuel. Serait-il du reste dépassé, qu'il n'appartiendrait pas moins à cette famille d'esprits qui datent en beauté¹⁰⁵⁴ ». Ce qui séduit Cioran c'est l'excès, l'exagération, l'ambiguïté de cette pensée « dont la virulence fait le charme », c'est-à-dire en premier lieu le style de ce « génie de la provocation¹⁰⁵⁵ ». Pour surprendre l'ineffable du style de Maistre, Cioran doit lui-même faire violence au sien. Il utilise le paradoxe et la contradiction pour rendre toute la perplexité avec laquelle ce premier théoricien de la réaction, en fait de l'antimodernité, enterrait sous ses critiques l'idée de modernité dans l'agonie du XVIII^e siècle. Les analyses stylistiques de Cioran sont souvent des pages d'anthologie. Ses définitions et ses spécifications surprenantes, paradoxales et ambiguës. Peut-être parce que Cioran voulait que son style égale celui de Maistre, ayant lui-même décidé, en plein XX^e siècle, de faire un pari apparemment anachronique, de toute façon à contre-courant de l'actualité, et de tout miser sur la phrase élégante des moralistes. Son essai est l'analyse détaillée d'un de ses modèles.

A propos de *Du Pape*, Cioran lance la formule déconcertante de « l'éloge qui tue », de l'apologie en tant qu'« assassinat par enthousiasme ». Il y voit aussi un bon exemple du sublime : « Il n'est qu'une manière de louer : inspirer de la peur à celui qu'on vante, le faire trembler, l'obliger à se cacher loin de la statue qu'on lui érige, le contraindre, par l'hyperbole généreuse, à mesurer sa médiocrité et à en souffrir¹⁰⁵⁶ ».

Le style c'est l'homme et celui de Cioran est bien celui d'un personnage contradictoire et équivoque, excessif et qui met à profit l'intransigeance du sublime,

¹⁰⁵³ Emil Cioran, *Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire*, in *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 1132.

¹⁰⁵⁴ *Idem*, p. 1131.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁶ *Idem*, p. 1133.

à la façon dont Maistre lui-même incarnait à la fois « l'image d'un prophète de l'ancien Testament et d'un homme du XVIII^e siècle ». Ce fameux XVIII^e siècle auquel il tourne le dos en haïssant « sans nuances l'*Encyclopédie* dont pourtant il relevait par la forme de son intelligence et la qualité de sa prose¹⁰⁵⁷ ». En tant qu'individu partagé entre deux siècles dont il reflète et rejette les valeurs, Maistre est psychologiquement ambivalent, déformé par la « griffe de fer » du temps qu'il évoque dans une de ses lettres, arraché à son devenir naturel par le plus important événement « satanique » du siècle, la Révolution française. Sans elle « il eût mené à Chambéry une vie de bon père de famille, et de bon franc-maçon, et continué à mêler à son catholicisme, à son royalisme et à son martinisme ce rien de phraséologie rousseauiste qui dépare ses premiers écrits¹⁰⁵⁸ ».

Bouleversé par cet événement « son esprit y gagna, son style aussi ». L'adversaire de la Révolution est transformé et imprégné par elle. Maistre découvre la vitupération qui laisse transparaitre toute la violence de celui qui se voit contredit par la réalité de la Révolution. Celle-ci, qui rompt avec le passé et la religion, est contestée par Maistre qui lui oppose l'histoire et le catholicisme, et même, par amour de l'excès, le bourreau, prolongement symbolique du roi et garant de l'ordre. D'ailleurs, suggère Cioran, ce style d'une agressivité lourde de paradoxes lui aurait été inoculé, subrepticement, par la Révolution même dont il démonte les ressorts en se laissant contaminer par elle : « L'agressivité est chez Maistre inspiration; l'hyperbole science infuse. [...] est-ce pour rien qu'il a si bien saisi l'esprit de la Révolution ? Et serait-il parvenu à en décrire les vices, s'il ne les eût retrouvés en soi ? En ennemi de la Terreur, et l'on ne s'insurge jamais impunément contre un événement, une époque ou une idée, il dut, pour la combattre, s'en pénétrer, se l'assimiler¹⁰⁵⁹ ».

Vaincu par la réalité, Maistre se venge par le style, sa terre d'exil et son refuge. A l'heure du chant de cygne de la modernité agonisante, Cioran trouve lui aussi sa vengeance dans le style. Si la Révolution emporte une victoire momentanée, le style de Maistre triomphe à long terme. Cioran trouve la puissance désespérée de

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁸ *Idem*, p. 1134.

¹⁰⁵⁹ *Idem*, p. 1139-1140.

son discours plus actuelle et plus convaincante que le paradigme de la modernité : « ses dons ne s'épanouissant, ne se faisant valoir que dans ses débordements antimodernes et ses outrages au bon sens, il est naturel que ce soit le réactionnaire en lui qui nous requière et nous passionne. [...] L'écrivain excelle alors et se surpasse. [...] Un tempérament épileptique entiché des futilités du verbe. Transes et boutades, convulsions et vécilles, bave et grâce, tout se mêlait chez lui pour composer cet univers du pamphlet du sein duquel il pourchassait „l'erreur” à coups d'invectives, ces ultimatus de l'impuissance¹⁰⁶⁰. ».

Voilà une bonne description, par ricochet, du style de Cioran aussi, elliptique et convulsif. Cioran généralise et son essai sur Maistre est surtout un diagnostic stylistique et pas seulement de l'esprit antimoderne. Les conservateurs (Cioran se laisse piéger par la terminologie et a du mal à choisir entre conservateur et réactionnaire, une seule et unique fois, se rapportant à l'héritage « antimoderne » de Maistre) écrivent mieux que « les fervents du progrès », les amis de l'histoire et les alliés du futur, cela pour la bonne raison que le style, lui seul, peut encore leur servir d'abri : « c'est que, furieux d'être contredits par les événements, ils se précipitent, dans leur désarroi, sur le verbe dont, à défaut d'une plus substantielle ressource, ils tirent vengeance et consolation¹⁰⁶¹ ». Contrarié par la réalité ou l'actualité, « l'art seul s'y hausse, lui seul imite Dieu ou s'y substitue¹⁰⁶² », constate Cioran qui fait ici la meilleure interprétation du paradoxe qu'il utilisera dans *Écartèlement* : « Seriez-vous réac ? – Si vous voulez, mais dans le sens où Dieu l'est¹⁰⁶³ ». En parlant de Maistre, Cioran parle de lui et d'autres esprits apparentés. Parmi ceux-ci, Baudelaire dont l'étrangeté du profil antimoderne suscite une explication perspicace : « Sondez le passé d'un écrivain, et surtout d'un poète, examinez en détail les éléments de sa biographie intellectuelle, vous y démêlerez toujours quelques antécédents réactionnaires... La mémoire est la condition de la poésie ; le révolu, sa substance. Et qu'affirme la Réaction, sinon la valeur suprême du révolu ?¹⁰⁶⁴ »

¹⁰⁶⁰ *Idem*, p. 1167-1168.

¹⁰⁶¹ *Idem*, p. 1171.

¹⁰⁶² *Idem*, p. 1172.

¹⁰⁶³ Emil Cioran, *Œuvres* [2011], éd. cit., p. 965.

¹⁰⁶⁴ Emil Cioran, *Joseph de Maistre. Essai sur la pensée réactionnaire*, *Œuvres*, éd. cit., p. 1171.

En faisant l'inventaire des thèmes de ce « conservateur qui a jeté le masque », Cioran fait une analyse pratique d'une de ses principales sources, qu'il se permet parfois de contredire. Déçu par la modernité, Maistre serait « un profiteur du terrible dont la pensée – figée par calcul ou excès de lucidité – minimise ou calomnie le temps¹⁰⁶⁵ ». Il trouve son refuge dans le passé et fait du péché originel son arme. Cioran, lui, ne parie ni sur le passé ni sur l'avenir. Il préfère s'installer dans un présent moribond. C'est ce qui le sépare, dit-il et il reviendra là-dessus dans *Histoire et Utopie*, à la fois du révolutionnaire et du réactionnaire type : « Cependant, entre le paradis primordial des religions et celui, final, des utopies, il y a tout l'intervalle qui sépare un regret d'un espoir, un remord d'une illusion, une perfection atteinte d'une perfection inaccomplie¹⁰⁶⁶ ».

Le thème de la chute séduit l'antimoderne Cioran qui lui consacra *La chute dans le temps*. Du point de vue de Cioran, Maistre a eu tort de restreindre les effets du péché originel : « Mais il se trompe lorsqu'il ramène le Péché à une transgression primitive, à une faute immémoriale et concertée ; au lieu de voir une tare, un vice de nature; il se trompe également quand, après avoir parlé à juste titre d'une „maladie originelle”, il l'attribue à nos iniquités, alors qu'elle était, ainsi que le Péché, inscrite dans notre essence même : dérèglement primordial, calamité affectant indifféremment le bon et le méchant, le vertueux et le vicieux¹⁰⁶⁷ ». Façon pour Cioran de signaler que le péché originel est toujours d'actualité.

En échange Cioran rejoint Maistre dans l'acharnement de celui-ci contre tout renouveau, « irréalisable en fait », parce qu'« il haïssait l'acte en tant que préfiguration de rupture, que chance d'avènement, car pour lui agir c'était refaire¹⁰⁶⁸ ». Cioran a lui aussi horreur de l'acte et proclame haut et fort que l'homme doit être uniquement un « animal métaphysique », opposé à tout dogme ou fanatisme.

Méfiant à l'égard du progrès et du renouveau, les antimodernes, qui maîtrisent parfaitement « l'art de provocation » sont structurellement des

¹⁰⁶⁵ *Idem*, p. 1147.

¹⁰⁶⁶ *Idem*, p. 1147-1148.

¹⁰⁶⁷ *Idem*, p. 1143.

¹⁰⁶⁸ *Idem*, p. 1159.

pessimistes. Cioran parle en connaissance de cause. Vaincu par la réalité, prenant la rupture pour une apocalypse, l'antimoderne a le sentiment qu'il meurt avec son époque et avec l'Europe. Maistre et Cioran sont tous les deux des Cassandres suppliciées par la pression du temps et de l'histoire. L'apocalypse du premier se situe en 1789, celle du deuxième s'identifie avec la décadence de son siècle et d'une Europe qui cache « par coquetterie sa décrépitude ». L'essai sur Maistre démonte aussi les ressorts psychologiques de ce type de pessimisme : « Celui qui proclame la fin de la „civilisation” ou de „l'intelligence”, le fait par rancune contre un avenir qui lui apparaît hostile, et par vengeance contre l'histoire infidèle qui ne daigne pas se conformer à l'image qu'il s'en était formée. Maistre mourrait avec son Europe à lui, avec celle qui refusait l'esprit d'innovation, „le plus grand fléau”, comme il l'appelait¹⁰⁶⁹ ». Cioran meurt avec son Europe, celle qui vivait son agonie de la modernité.

¹⁰⁶⁹ *Idem*, p. 1162.

VI. L'influence de Charles Baudelaire sur la littérature roumaine.

Une variante de la Querelle des Anciens et des Modernes.

Baudelaire et « le cas » Arghezi. L'éclairage de Benjamin Fondane*

VI.1. Traductions de Baudelaire en roumain

Le premier traducteur de Baudelaire en roumain est Vasile Pogor. Il publie dans le n°3 du 1 avril 1870 (p. 51) de *Convorbiri literare* [*Conversations littéraires*], la revue du groupe Junimea, *Țiganiii călători* [*Bohémiens en Voyage*]¹⁰⁷⁰ et *Don Juan în Inferne* [*Don Juan aux Enfers*]. Le mérite de ces transpositions peu satisfaisantes est surtout d'offrir enfin aux lecteurs roumains la possibilité d'accéder à une poésie qu'ils ne sont pas toujours à même de lire en original. Les insuffisances de ces traductions sont flagrantes : *Bohémiens en Voyage* perd sa dimension tragique et son côté mystérieux pour devenir un poème presque optimiste. « La tribu prophétique » devient « ceata cea năzdrăvană » [la troupe farfelue**] – formule qu'il convient de rapporter à celle, plus appropriée, de Șerban Bascovici¹⁰⁷¹ : « tribul

* Nous nous proposons d'étudier dans ce chapitre, consacré à de la façon dont Baudelaire fut reçu dans la littérature roumaine, seuls les aspects ayant un rapport direct avec notre thème. Il s'agit d'ailleurs, d'après nos connaissances, d'une première tentative plus ample de traiter ce sujet, ceux l'ayant approché par le passé ayant préféré de s'occuper uniquement de certaines questions restreintes, telles la qualité des traductions de Baudelaire, qui font l'objet de leur commentaires, ou l'influence de celui-ci sur la poésie symboliste roumaine.

¹⁰⁷⁰ Pour la confrontation avec le texte original, nous avons fait référence à Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tomes I et II, éd. Gallimard, 1975-1976. Dans le souci de ne pas trop charger les notes en bas de page, les renvois à cette éditions ne se feront qu'exceptionnellement.

** Il va de soi que la traduction française des termes roumains reste approximative dans la mesure où il n'y a que rarement des mots strictement équivalents. Notre but, qui exclut toute velléité littéraire, est de trouver des formules qui puissent rendre tant soit peu perceptibles au lecteur français les particularités des différentes versions roumaines des poèmes de Baudelaire et les écarts par rapport à l'original. Ces traductions littérales n'ont, bien sûr, aucun souci de rythme ou de rime.

¹⁰⁷¹ La traduction de Șerban Bascovici a été choisie pour le volume Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éditions établie par Geo Dumitrescu, avec une introduction et une chronologie de Vladimir Streinu, Bucarest, Editura pentru literatură universală, 1968, p. 41. Un des mérites de ce recueil est d'offrir, dans une première partie, les meilleures versions roumaines des poèmes de Baudelaire et, dans une deuxième, de dimensions importantes elle aussi, l'*Addenda*, différentes autres versions dues à des traducteurs divers, le plus souvent des poètes. Pour ce qui est de *Bohémiens en*

profeticeii ursite » [tribu qui a la vocation de la prophétie], où le traducteur croit respecter l'esprit du texte en ajoutant le mot « ursită » [sort] dont les sonorités archaïques s'accordent bien avec l'univers des bohémiens. Les deux derniers vers : « Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert / L'empire familier des ténèbres futures » deviennent dans la version de Vasile Pogor « Pe călători, în treacăt, mai mult să veselească, / Ei care înainte au drumul nesfârșit » [Pour mieux égayer, en passant, les voyageurs / Qui ont devant eux le chemin infini] où le verbe « a veseli » [égayer], absent de l'original, est peut-être une réminiscence de l'atmosphère idyllique de la strophe précédente. Șerban Bascovici voudrait rendre la tension de l'original par un oxymoron approximatif : « Când nu se mai deschide acestor călători / Alt rai decât imperiul de bezne viitoare. » [Lorsque devant ces voyageurs ne s'ouvre plus / Que le paradis des ténèbres futures.]

La traduction de *Don Juan aux Enfers* est meilleure, surtout la deuxième des cinq strophes : « Cu sânul gol și veșted, cu rochii despicate/ femei își frângeau mânele sub cerul neguros ; / Ca turma cea de victime spre moarte însemnate, / Urmând, trăgeau cu densele un strigăt dureros. » Dans ce cas précis une confrontation de la traduction avec l'original n'est pas significative.

Quelques années plus tard Ciru Oeconom, juriste, publie la traduction des premières dix strophes du poème « condamné » *Lesbos* dans la *Revista contimporană* [*La Revue contemporaine*]¹⁰⁷². C'est une traduction correcte, sans grande expressivité, qui ne respecte pas la composition du poème dont chaque strophe commence et finit par le même vers. Pour s'en faire une idée, prenons la deuxième strophe qui est presque un mot à mot inapte à rendre les couleurs de l'original : « Lesbos, unde-mbrățișarea e ca apa din cascade / Ce s-aruncă fără frică în prăpăstii fără fund / Și al cui curs gălgâiește sau suspină prin sacade, / Furios sau plin de taină, nebunatic sau profund. » [Lesbos où les embrassades ressemblent aux eaux des cascades / Qui se jettent sans crainte dans des abîmes sans fond / Et dont le cours glousse ou soupire par saccades / Furieux ou mystérieux, folâtre ou profond]. Il est certain que la traduction du dernier vers ([les baisers] « Orageux et secrets,

Voyage, Geo Dumitrescu publie dans la première partie de son recueil la traduction de Șerban Bascovici, et dans l'*Addenda* celle de Vasile Pogor.

¹⁰⁷² *Revista contimporană* [*La Revue contemporaine*], III^e année, n^o 8, 1 décembre 1875. Cette traduction a été republiée dans *Telegraful* [*Le Télégraphe*], VI^e année, n^o 1128, 9 janvier 1876.

fourmillants et profonds ») ne rend pas la tension de l'original dont il semble vouloir assagir le propos¹⁰⁷³.

Compte tenu aussi de son intervention dans une querelle qui rappelle celle « des anciens et des modernes », liée aux efforts d'imposer le symbolisme roumain, il convient de mentionner ici le nom de Mircea Demetriade. Celui-ci publie dans *Revista literară* [*La Revue littéraire*], n° 5 du 10 mars 1896 une traduction d'*Abel et Caïn* qui ne manque pas d'une certaine force émotionnelle. Le quatrième distique : « Race de Caïn, ton supplice / Aura-t-il jamais une fin ? » devient : « Neam al lui Cain, a ta câinire / Stă scrisă-n veacuri, de nu sfârșește ? » [Race de Caïn ta chute-dans-l'aniMalité <câinire> / Est-elle écrite dans l'éternité puisqu'elle n'en finit plus ?]. Les formules religieuses telles « câinire » [chute-dans-l'aniMalité] ou « stă scrisă-n veacuri » [écrite dans l'éternité] donnent à la traduction une expressivité particulière. Autre exemple : « Race de Caïn, dans ton antre / Tremble de froid, pauvre chacal ! » acquiert dans la version roumaine de Mircea Demetriade des couleurs puissantes, bien que différentes de celles de l'original, grâce au remplacement de « trembler » par « a învineți » [devenir bleu à cause du froid] et de « antre » par « șatră », terme qui évoque les campements des Malheureux tziganes : « Neam al lui Cain, învinețește / De ger în șatră, sărman șacal ». Il est surprenant de constater que Mircea Demetriade ne propose aucune autre traduction de Baudelaire qu'il considère pourtant l'apogée de la modernité et l'expression du progrès littéraire.

Alexandru Macedonski, le premier théoricien roumain du symbolisme, dont il est l'apologète, se contente de pasticher le poème de Baudelaire *La vie intérieure*, qu'il intitule *Avatar*. Dans son avant-propos au volume déjà cité *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, Vladimir Streinu, s'en étonne : « L'indifférence de Macedonski est

¹⁰⁷³ Parmi les traductions sans importance de l'époque, citons : *Tristețea lunii* [*Tristesse de la Lune*], dont la traduction est signée P. E. (*Junimea*, n° 1, 1875), *Cei Șapte moșnegi* [*Les Sept Vieillards*] dans la traduction de G. D. Pencioiu, (*Lumea nouă literară și științifică* [*Le Nouveau Monde littéraire et scientifique*], n° 1, 1895), *Cânt de toamnă* [*Chant d'Automne*], dans la traduction de Vladimir Chardin (*Revista literară* [*La Revue littéraire*], n° 5, 1897), etc.

surprenante et elle est incompréhensible dans la mesure où elle retarde l'influence directe de Baudelaire sur la poésie roumaine¹⁰⁷⁴. »

Il est tout aussi étrange de remarquer que les symbolistes roumains, dont la majorité a lu Baudelaire en original et en subit à un degré plus ou moins grand l'influence, ce qui fait le sujet du sous-chapitre suivant, n'ont presque jamais été tentés de le traduire. Mihai Codreanu, poète mineur, traduit en 1889, d'après sa datation, *Le Gouffre*, qu'il publie dans *Evenimentul* [*L'Événement*], n° 103, du 29 mai 1901. Il est évident qu'il est loin de saisir la signification métaphysique du poème ce qui lui fait choisir comme titre *Prăpastia* [le précipice], terme concret qui est loin d'évoquer le néant qui hante Baudelaire et qu'auraient mieux rendu le mot « hăul » ou, plus archaïque, « genunea ». La traduction du dernier vers, le célèbre : « – Ah ! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres ! » est tout aussi approximative : « Nu poți fi vreodată „nimic” în Infinit ! » [Ne jamais pouvoir être „rien” dans l'Infini !].

Le destin roumain de Baudelaire comporte une autre particularité : une vingtaine d'années avant la sortie, en 1932, d'une première version, partielle, des *Fleurs du Mal* dans la traduction d'Alexandru Westfried, un poète symboliste médiocre du groupe des derniers disciples d'Alexandru Macedonski, Alexandru Teodor Stamatiad, publie la traduction de quelques textes du volume *Petits poèmes en prose*. Trois rééditions suivent, aucune intégrale. La première édition : Charles Baudelaire, *Poeme în proză* [*Poèmes en prose*] comprend vingt-cinq textes et sort en 1912 aux éditions Tipografia Poporul de Bucarest avec des illustrations de Gropeanu, Poitevin-Scheletti et Steriadi. Deux ans plus tard, en 1914, treize poèmes sont publiés toujours à Bucarest, aux éditions Biblioteca Luceafărul. Les éditions Biblioteca Universală de Bucarest reprennent telle quelle, en 1921, l'édition de 1912. La quatrième édition « révisée et complétée » sort en 1934 aux éditions Adevărul sous le titre *Pagini din Baudelaire. Desenuri – Manuscrise – Autografe* [*Pages de Baudelaire. Dessins – Manuscrits – Autographes*] ; on y trouve également un recueil d'aphorismes réunis sous le titre *Sufletul lui Baudelaire* [*L'Ame de*

¹⁰⁷⁴ Vladimir Streinu, Avant-propos au *Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XVI. En ce qui concerne les interventions d'Alexandru Macedonski et sa façon de se rapporter à Baudelaire, cf. *infra* le sous-chapitre « Le modèle baudelairien au centre des débats qui accompagnent le mouvement symboliste roumain en train de s'imposer. La querelle des Anciens et des Modernes ».

Baudelaire]¹⁰⁷⁵. Les quatre éditions sont dédiées à Ovid Densușianu, poète et critique littéraire dont les articles et les conférences ont joué un rôle important pour faire connaître en Roumanie l'œuvre de Charles Baudelaire¹⁰⁷⁶.

Le sommaire de la première et de la troisième édition comprend les poèmes suivants : *Portul* [*Le Port*], *Oriunde, oriunde...* [*Any where out of the world*], *Geamgiul* [*Le Mauvais Vitrier*], *Streinul* [*L'Étranger*], *Mulțimea* [*Les Foules*], *Am și ajuns!* [*Déjà !*], *Idealul* [*Laquelle est la Vraie?*], *Ceasornicul* [*L'Horloge*], *Visurile* [*Les Projets*], *Bătrânul saltimbanc* [*Le Vieux Saltimbanque*], *Ferestrele* [*Les Fenêtres*], *Țintașul dibaci* [*Le Galant Tireur*], *Prăjitura* [*Le Gâteau*], *Himera* [*Chacun sa Chimère*], *Odaia fermecată* [*La Chambre double*], *Ochii* [*Les Yeux des Pauvres*], *La unu noaptea* [*À une Heure du Matin*], *Nebunul și statua zeiței Venus* [*Le Fou et la Vénus*], *Darurile ursitoarelor* [*Les Dons des Fées*], *Îmbățați-vă* [*Enivrez-vous*], *Amurgul* [*Le Crépuscule du Soir*], *Mângâierile lunii* [*Les Bienfaits de la Lune*], *Clipa aleasă* [*Le Désir de peindre*], *Frumoasa Dorothea* [*La Belle Dorothee*], *Câinele și flaconul* [*Le Chien et le Flacon*]. La deuxième édition n'en comprend que treize : *Bătrânul saltimbanc* [*Le Vieux Saltimbanque*], *Ferestrele* [*Les Fenêtres*], *Țintașul dibaci* [*Le Galant Tireur*], *Prăjitura* [*Le Gâteau*], *Odaia fermecată* [*La Chambre double*], *Clipa aleasă* [*Le Désir de peindre*], *Îmbățați-vă* [*Enivrez-vous*], *Streinul* [*L'Étranger*], *Mulțimea* [*Les Foules*], *Amurgul* [*Le Crépuscule du Soir*], *Idealul* [*Laquelle est la Vraie?*], *Ceasornicul* [*L'Horloge*], *Visurile* [*Les Projets*]. Enfin, l'édition de 1934 ajoute aux poèmes de la première et de la troisième édition deux autres, *Spovedania artistului* [*Le Confiteor de l'artiste*] et *Îndemnul la călătorie* [*L'Invitation au Voyage*], et aussi des aphorismes glanés d'*Œuvres posthumes*, *L'Art romantique*, *Les Paradis artificiels* et la correspondance de Baudelaire.

Stamatiad supprime parfois des bouts de texte, notamment la fin de plusieurs poèmes. Il ne le fait certainement pas par négligence ou par une conception originale

¹⁰⁷⁵ Al.T. Stamatiad, *Sufletul lui Baudelaire. Cugetări și paradoxe* [*L'Âme de Baudelaire. Réflexions et paradoxes*], Arad, 1927.

¹⁰⁷⁶ A peu près au même moment, dans un volume sans indication d'année, A. Luca (*sic*) publie lui aussi la traduction de quelques poèmes de *Petits poèmes en prose*: Charles Baudelaire, *Poème în proză*, éd. Lumen. La traduction de référence des *Petits poèmes en prose* reste celle de George Georgescu: *Mici poeme în proză*, avec un avant-propos de Vladimir Streinu, éd. Univers, 1971.

et douteuse de l'art de la traduction. Il est plus probable qu'il veuille éliminer des passages qui lui semblent moralisateurs sans s'apercevoir que c'est justement ces estocades de fin qui modifient à l'improviste le sens du texte pour lui donner une direction nouvelle et paradoxale. C'est le cas du poème *Le Gâteau* où le traducteur supprime tout le dernier paragraphe¹⁰⁷⁷, comme il le fait aussi pour *Les Yeux des Pauvres*¹⁰⁷⁸. D'un passage important de *La Chambre double* : « ...le Temps règne en souverain maintenant, et avec le hideux vieillard est revenu tout son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses », manquent, dans la traduction roumaine, trois termes de l'énumération qui fait l'inventaire du cortège démoniaque du « hideux vieillard » : « Peurs » [Frici], « Angoisses » [Angoase] et « Colères » [Mâni]. Le remplacement de « Cauchemars » [Coşmaruri] par « Visuri » [Rêves] n'est pas une solution heureuse. Vladimir Streinu lui aussi trouve cette traduction médiocre : « Le principe musical à l'origine des textes baudelairiens a offert au traducteur roumain un inadmissible prétexte pour éliminer toute évocation plastique. Le langage du traducteur, dématérialisé et par conséquent abstrait, perd toute vertu poétique¹⁰⁷⁹. » Tout au long du volume, des interprétations erronées enlèvent à l'original sa poésie, remplacée par des expressions banales et communes qu'aurait évité même une simple traduction littérale : « la tyrannie de la face humaine » (*À une Heure du Matin*) devient « chipuri uricioase » [visages désagréables], « jouir de la foule est un art » (*Les Foules*) devient « a înțelege mulțimea e o artă » [comprendre la foule est un art], « cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière » devient « această sfântă pogorâre a sufletului care se dă întreg » [cette sainte descente de l'âme qui s'offre en entier], formule qui détruit l'oxymore de l'original et dissimule une de ses sources : Joseph de Maistre – la traduction de George Georgescu est de toute évidence plus proche du vers de Baudelaire : « această sfântă prostituție a sufletului care se dăruie din plin¹⁰⁸⁰. » (p. 29).

¹⁰⁷⁷ De « Ce spectacle m'avait embrumé le paysage... » jusqu'à « ...guerre parfaitement fratricide ! », cf. Charles Baudelaire, *Œuvres*, éd. cit., v. I, p. 299.

¹⁰⁷⁸ De « Tant il est difficile de s'entendre... » jusqu'à « ...même entre gens qui s'aiment ! »; cf. *op. cit.*, p. 319.

¹⁰⁷⁹ Vladimir Streinu, Avant-propos au *Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XXII.

¹⁰⁸⁰ Charles Baudelaire, *Mici poeme în proză*, éd. cit., p. 29.

La première traduction partielle en roumain des *Fleurs du Mal*¹⁰⁸¹, date de 1932 et elle est signée par Alexandru Westfried. Elle est importante pour la littérature roumaine moins en elle-même que par l'avant-propos de Tudor Arghezi, un des plus grands poètes roumains, qui avoue ici son affinité structurelle avec la poésie baudelairienne et qui évoque aussi ses propres tentatives de traduction¹⁰⁸². Pour Vladimir Streinu, Alexandru Westfried est un traducteur médiocre¹⁰⁸³, ce qui est peut-être exagéré. Il est vrai qu'il ne paraît pas à même de rendre le mystère et la tonalité particulière de l'original. Sa traduction est le plus souvent correcte, Maladroite parfois et les solutions dignes de l'original son rares¹⁰⁸⁴. C'est ce que lui reproche allusivement, faussement modeste, dans son avant-propos, Tudor Arghezi, par ailleurs lui-même traducteur de Baudelaire : « Puis-je avouer qu'en ce qui me concerne, les quelques extraits des *Fleurs du Mal* publiés dans ce recueil ne me satisfont pas : c'est tout le livre ou rien. Je trouve néanmoins dans le manuscrit que je vous retourne, sensible à la bienveillance de me l'avoir envoyé, moins d'imperfections et davantage de vers de qualité que dans mes propres tentatives de traduction. Si votre travail vous paraît satisfaisant, allez-y. Il faut publier même les livres qui ne nous semblent pas tout à fait aboutis¹⁰⁸⁵. » Le volume contient vingt poèmes : *Înălțare* [*Élévation*], *Dușmanul* [*L'Ennemi*], *Omul și marea* [*L'Homme et la Mer*], *Don Juan în Infern* [*Don Juan aux Enfers*], *Frumusețea* [*La Beauté*], *Parfum exotic* [*Parfum exotique*], [XXVII, « Înveșmântată în haine de valuri

¹⁰⁸¹ Le titre roumain, unanimement reconnu, des *Fleurs du Mal* est *Florile răului*. Il convient néanmoins de mentionner, pour leur expressivité, deux autres traductions : celle de Tudor Arghezi : *Florile de otravă* [*Les Fleurs de poison*], et celle de Vladimir Streinu : *Florile bolnave* [*Les Fleurs Malades*]. Les traductions qui nous préoccupent ici sont celles qui ont une importance pour l'histoire de la littérature roumaine, à savoir celles d'Alexandru Westfried, d'Alexandru Philippide et d'Ion Pillat. Parmi les autres traducteurs, certains méritoires, on peut citer Lazăr Iliescu (1939), Șerban Bascovici (1940) et Constantin Z. Buzdugan (1942).

¹⁰⁸² L'influence de Baudelaire sur Tudor Arghezi, peut-être le plus important poète roumain moderne, et ses traductions des *Fleurs du Mal* font le sujet du sous-chapitre intitulé « „Le cas” Arghezi ». Loin des mouvements d'avant-garde, son modernisme, faussement proche du traditionalisme, à équidistance de l'expressionnisme de Lucian Blaga et de la poésie lyrique pure, de souche mallarméenne, d'Ion Barbu, est à la fois totalement « nouveau » et totalement « ancien ».

¹⁰⁸³ Cf. Vladimir Streinu, Avant-propos au *Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XXII.

¹⁰⁸⁴ Pour son recueil Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., Geo Dumitrescu ne retient qu'une seule traduction de Westfried : *Moartea sărmanilor* [*La Mort des Pauvres*].

¹⁰⁸⁵ Tudor Arghezi, *Avant-propos* au volume Charles Baudelaire, *Florile răului*, traduction d'Alexandru Westfried, Bucarest, éd. Luceafărul S.A., 1932, p. 6.

argintate »] [« Avec ses vêtements ondoyants et nacrés »], *Remușcări postume* [*Remords posthume*], *Armonia serii* [*Harmonie du Soir*], *Tristețea lunii* [*Tristesses de la Lune*], *Gravură fantastică* [*Une Gravure fantastique*], *Mortul voios* [*Le Mort joyeux*], *Spleen* : « Am amintiri mai multe ca un milagenar » [*Spleen* : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »], *Înseninare* [*Recueillement*], *Orbii* [*Les Aveugles*], *Unei trecătoare* [*À une Passante*], [« Acelei slujnici bune de care ai fost geloasă »] [C, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse »], *Moartea amanților* [*La Mort des Amants*], *Moartea sărmanilor* [*La Mort des Pauvres*], [« O moarte tu, bătrâne cârmaci »] [huitième partie du poème *Le voyage*].

La traduction du poème *À une Passante* [*Unei trecătoare*] est parmi les meilleures, surtout la deuxième strophe : « Zglobie și ușoară, cu formă statuară, / sorbeam crispat în spasme zănitece și vane, / în ochiul ei, cer palid ce-ascunde uragane, / blândețea ce încântă și pofta ce omoară. » [Agile et légère, de forme statuaire / j'absorbais crispé par des spasmes insensés et vains / de son œil, ciel pâle qui dissimule des ouragans, / la douceur qui ravit et l'envie qui tue¹⁰⁸⁶]. Le deuxième vers, « sorbeam crispat în spasme zănitece și vane », renforce l'intensité de l'original (« Moi, je buvais, crispé comme un extravagant »). Ce n'est pas le cas de la seule traduction de Westfried retenue pour le volume bilingue *Les Fleurs du Mal. Florile răului* : *Moartea sărmanilor* [*La Mort des Pauvres*]. La dernière strophe par exemple : « E-a zeilor mânie. E-un adăpost tăcut, / E avuția celor săraci, e țara lor, / E poarta-ntredeschisă spre-un cer necunoscut ! » [C'est la colère des dieux. C'est un refuge silencieux, / C'est le trésor des pauvres, leur pays, / C'est la porte entrouverte vers un ciel inconnu] s'éloigne sensiblement de l'original : « C'est la gloire des Dieux, c'est le grenier mystique, / C'est la bourse du pauvre et sa patrie antique, / C'est le portique ouvert sur les Cieux inconnus. » Le traducteur prend des libertés douteuses : « la gloire des dieux » ce n'est pas « a zeilor mânie » [« la colère des dieux »], « le grenier mystique » n'a rien à voir avec « un adăpost tăcut » [le « refuge silencieux »] et le banal singulier « cer necunoscut » [« ciel inconnu »] n'a

¹⁰⁸⁶ La strophe de l'original est : « Agile et noble, avec sa jambe de statue. / Moi, je buvais crispé comme un extravagant, / Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan, / La douceur qui fascine et le plaisir qui tue » (Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 92). La retrotraduction en français de la traduction roumaine, outre sa difficulté, n'étant pas toujours pertinente, nous avons pris le parti d'analyser uniquement des exemples significatifs.

pas l'envergure du français « Cieux inconnus ». D'autres fois Alexandre Westfried glisse vers des épithètes parnassiens qui trahissent l'original : « les rivages heureux » de *Parfum exotique* est certainement plus simple et plus direct que « limanuri de smarald » [orées d'émeraude].

Indéniablement la meilleure traduction en roumain des *Fleurs du Mal* est celle du poète Alexandru Philippide. Dans le volume anthologique bilingue, Geo Dumitrescu retient cinquante-et-une traductions de Philippide – ce qui fait de lui le traducteur le plus présent dans le recueil. Alexandru Philippide a consacré une bonne partie de son activité littéraire à Baudelaire. Pour preuve les trois éditions (toutes partielles) de sa traduction des *Fleurs du Mal*, chacune avec des transformations importantes qui vont de la substitution de quelques titres anciens par de nouveaux, plus appropriés, jusqu'au remplacement de certains vers par d'autres, plus élaborés et plus près de l'original. L'édition de 1934¹⁰⁸⁷ réunit les poèmes suivants : *Prefață* [Au lecteur], *Albatrosul* [L'Albatros], *Potriviri* [Correspondances], *Frumusețea* [La Beauté], *Uriașa* [La Géante], *Zâna neagră* [Sed non satiata], *Stârvul* [Une Charogne], *Uitarea* [Le Léthé], *Remușcare postumă* [Remords posthume], *Balconul* [Le Balcon], *Cântec de toamnă* [Chant d'automne], *Cântecul nestatornic* [Mœsta et errabunda], *Spleen* : « Februarie, de-a pururi ciudos pe-ntreaga fire » [Spleen : « Pluviôse, irrité contre la ville entière »], *Spleen* : « Am amintiri mai multe decât un milenar » [Spleen : « J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans »], *Spleen* : « Sunt ca un prinț pe-o țară de negură stăpân » [Spleen : « Je suis comme le roi d'un pays pluvieux »], *Obsesie* [Obsession], *Unei negrese* [À une Malabaraise], *Unei trecătoare* [À une Passante], *Cele două surori* [Les Deux bonnes Sœurs], *Metamorfozele vampirului* [Les Métamorphoses du Vampire], *O călătorie în Cythera* [Un Voyage à Cythère], *Moartea amanților* [La Mort des Amants].

Alexandru Philippide publie en 1946 un nouveau recueil¹⁰⁸⁸ avec de nombreuses modifications et qui contient quatorze traductions nouvelles : *Viața anterioară* [La Vie antérieure], *Imn frumuseții* [Hymne à la Beauté], *Parfum exotic*

¹⁰⁸⁷ Charles Baudelaire, *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [Fleurs choisies des Fleurs du Mal], traduction d'Al. Philippide, éd. Forum, Bucarest, [1934].

¹⁰⁸⁸ Charles Baudelaire, *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [Fleurs choisies des Fleurs du Mal], traduction d'Al. Philippide, éd. Forum, Bucarest, [1946].

[*Parfum exotique*], *Părul* [*La Chevelure*], «Diseară ce vei spune...» [XLII, « Que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire »], *Făclia vie* [*Le Flambeau vivant*], *Mormântul unui poet blestemat* [*Sépulture*], *Spleen* : « Când cerul scund și greu ca un capac apasă » [*Spleen* : « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle »], *Neprevăzutul* [*L'Imprévu*], *Unei cerșitoare cu păr roș* [*À une Mendiante rousse*], *Vis parizian* [*Rêve parisien*], *O martiră. Desen de un maestru necunoscut* [*Une Martyre. Dessin d'un maître inconnu*], *Călătoria* [*Le Voyage*]¹⁰⁹⁰. Deux poèmes de la première édition ne sont pas repris dans celle de 1946 : *Moartea amanților* [*La Mort des Amants*] et *Cântecul nestatornic* [*Mæsta et errabunda*]. Le titre de certains poèmes change : *Potriviri* devient *Corespunderi* [*Correspondances* – au fil du temps le titre qui s'impose en roumain est le néologisme *Corespondențe*], *Stârvul* est remplacé par *Hoitul* (deux synonymes presque parfaits de « charogne », mais la sonorité abrupte et violente du deuxième rend celui-ci plus expressif) et la traduction *Unei Malabareze* est préférée à l'ancienne : *Unei negrese*. Quant au remplacement de certains vers, l'exemple le plus pertinent est celui du début de la troisième strophe d'*Albatrosul* [*L'Albatros*] : « Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule ». La version terre à terre de 1934 : « Cât e de trist și de firav drumețul cu aripe » [Comme il est triste et chétif, ce voyageur avec des ailes] devient « Cât de stângaci se mișcă drumețul cu aripe » [Qu'il est gauche dans ses mouvements le voyageur avec des ailes], ce qui est de toute façon plus suggestif et plus près de l'original.

L'auteur de la traduction renonce à certains poèmes dans une troisième édition¹⁰⁹¹, de 1957, où manquent : *O martiră* [*Une Martyre*] (qui se trouvait dans la 2^e édition) et *Cele două surori* [*Les Deux bonnes Sœurs*] (qui se trouvait dans les deux éditions antérieures). Il y ajoute de nouveaux titres : *Nenorocul* [*Le Guignon*], *De profundis clamavi*, *Semper eadem*, *Armonie în amurg* [*Harmonie du Soir*], *Alchimia durerii* [*Alchimie de la Douleur*], *Groază plăcută* [*Horreur sympathique*],

¹⁰⁹⁰ Dans son avant-propos Alexandru Philippide avoue avoir écarté certains textes : « parce qu'il vaut mieux renoncer à un poème même essentiel, même d'une très grande beauté, lorsqu'après maint essai on se rend compte de l'impossibilité de rendre le propos de l'original autrement que d'une manière simplement correcte », *op. cit.*, p. 16.

¹⁰⁹¹ Charles Baudelaire, *Flori alese din Flori du Mal* [*Fleurs choisies des Fleurs du Mal*], traduction d'Al. Philippide, Editura de Stat pentru literatură și artă, 1957.

Răzvrătitul [*Le Rebelle*], *Scheletul care sapă* [*Le Squelette laboureur*], *Beția amanților* [*Le Vin des Amants*], *Beatrice* [*La Béatrice*], *Visul unui curios* [*Le Rêve d'un Curieux*].

L'édition de 1957 ne change pas les titres déjà modifiés dans l'édition précédente. L'auteur intervient pourtant en modifiant une nouvelle fois certaines de ses traductions. Il nous semble intéressant de signaler le cas du premiers vers du poème *Frumusețea* [*La Beauté*] : « Je suis belle, ô mortels ! comme un rêve de pierre » devient tout d'abord : « În trupul meu o doină de piatră-și toarce cântul » [Dans mon corps une *doina** de pierre file son chant] et ensuite « Frumoasă sunt asemeni c-un vis de piatră dură » » [Je suis belle comme un rêve de pierre dure], variante plus proche de l'original. La qualité poétique des traductions d'Alexandru Philippide, qui exploite les ressorts les plus intimes de la langue roumaine, rend difficile le commentaire des différentes variantes. Nous nous contentons de signaler les plus significatives et de ne comparer avec l'original que celles dont la retrotraduction nous semble pouvoir donner au lecteur français une idée de l'apport du traducteur.

Il est intéressant de s'arrêter aux métamorphoses de la troisième strophe de *Imn frumuseții* [*Hymne à la Beauté*] dont la traduction publiée dans les deux premières éditions est déjà d'une qualité exquise : « *Ieși tu din hăul negru sau te cobori din astre ?*** / Destinul ca un câne de poala ta se ține ; / *Împrăștii la-ntâmplare plăcere și dezastre* / Stăpână ești și nimeni nu e stăpân pe tine ». Néanmoins, les modifications de 1957 intensifient la force poétique des vers : pour commencer, la première phrase se scinde en deux interrogations rhétoriques apposées ; « *Ieși tu din hăul negru ... ?* » [Sors-tu de l'abîme noir... ?] devient « *Răsari din hăul negru ?* », où le verbe « a răsări », qui évoque à la fois les plantes qui poussent et le lever du soleil, remplace le banal « sortir » ; la variante « *...te cobori din astre ?* » des éditions précédentes acquiert des dimensions autrement vastes grâce à : « *Cobori din lumi astrale ?* », « les astres » étant remplacés par « les mondes des astres ». C'est le cas aussi du troisième vers de la même strophe. Ici « *Împrăștii la-ntâmplare plăcere și dezastre* » devient « *bucurii și chinuri tu sameni*

* Chanson populaire élégiaque, typiquement roumaine.

** Les mots en italique sont ceux remplacés dans les versions ultérieures.

la-ntâmplare », ce qui veut dire : « des joies et des souffrances tu sèmes au hasard » ce qui est non seulement plus évocateur en roumain mais aussi plus près de l'original : « Tu sèmes au hasard des joies et des désastres. »

La dernière strophe de *Călătoria* [*Le Voyage*] est remaniée de fond en comble. On peut lire dans les premières deux éditions : « *O, toarnă-ne drept balsam otrava ta aleasă ! / Ni-i mintea arsă-n focul acesta și voim / Să cercetăm abisul, Infern sau Cer, nu-mi pasă ! / Și-n fund de Necunoașteri ceva nou să găsim !* ». La troisième édition propose : « *Otrava ta ne-o toarnă drept balsam și ne lasă / Să ne-afundăm în hăul cel fără de ecou ! / Și dacă va fi raiul sau iadul, nu ne pasă ! / Un singur gând ne arde : să dăm de ceva nou* »^{1092*}. Le deuxième vers de la troisième édition : « Să ne-afundăm în hăul cel fără de ecou » [Précipitons-nous dans l'abîme sans écho] est plus expressif que la variante antérieure [Explorons l'abîme, Enfer ou Ciel peu m'importe], cela surtout en raison de l'emploi d'un terme archaïque « hăul ». En échange la traduction du dernier vers semble meilleure dans la deuxième version où « l'Inconnu » [littéral « Necunoscutul »] est rendu par un terme créé *ad hoc*, Necunoașteri, à même de mieux rendre la dimension métaphysique de l'original, et dont l'originalité échappe à toute traduction puisqu'elle rassemble deux composantes ordinaires pour obtenir un mot parfaitement compréhensible et dans l'esprit de la langue mais absent du dictionnaire.

D'autres modifications qui attestent une élaboration continue pendant presque un quart de siècle apparaissent déjà dans la deuxième édition. Les vers dix-neuf à vingt-quatre de *Spleen* : *J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*, connaissent deux versions : la première, « *De-acuma înainte, plămadă caldă-a vieții / Ești un granit tovarăș cu șerpilor și scaeiții, / În fundul unei sterpe Sahare adormit ! / Un sfinx bătrân și singur, de lume ocolit, / Uitând pe-un colț de hartă și care nu tresare / Cântând decât la raza apusului de soare !* » devient dans l'édition de 1947 : « *De-acum, materie caldă și vie odinioară, / Ești un granit pe care vagi spaieme-l înconjoară, / În fundul unei turburi Sahare adormit ! / Un Sfinx bătrân, de lumea*

¹⁰⁹² Les vers de l'original sont : « Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau ! » (Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, t. I, éd. cit., p. 134).

* Les mots en italique sont ceux remplacés dans les versions ultérieures.

năucă ocolit, / Uitat *demult pe* hartă și care nu tresare / Cântând decât la raza apusului de soare ! » Des expressions telles « *plămadă caldă-a vieții* » qui évoque, en roumain, la façon traditionnelle de pétrir le pain mais aussi toute matière investie de pouvoirs génératifs donne au texte une sonorité archaïque, savoureuse certes, mais trop rhétorique. « *Materie caldă și vie odinioară* » [Autrefois matière chaude et vivante] se rapproche davantage de l'original avec renvoi à un univers biologique (« matière vivante ») que vient atténuer le terme « chaud », employé ici dans un sens qui rappelle la « chaleur » du sang. Le deuxième vers de la première édition réinvente le modèle en introduisant des miasmes sataniques : ceux qui évitent le vieux Sphinx, appartiennent à un monde « ahuri » [« *năuc* »], un terme dont le léger archaïsme donne une meilleure expressivité que l'utilisation du terme strictement exact : « insoucieux » [*nepăsător*].

Ce n'est pas superfétatoire de s'arrêter à l'avant-propos des dernières deux éditions. Il corrige l'idée d'un Baudelaire « décadent » et donne une idée de l'esprit dans lequel a travaillé le traducteur. Agacé par le préjugé du satanisme baudelairien et par l'immixtion des considérations biographiques dans le jugement porté sur l'œuvre, Alexandru Philippide parle surtout de la spiritualité de la poésie de Baudelaire, expression d'un « fond religieux », « catholique même » qui se manifeste dans « l'obsession du péché¹⁰⁹³ ». L'acte poétique est, somme toute, une forme d'ascèse permanente en vue d'atteindre un idéal évanescent : « Le rêve d'un monde plus beau, la quête anxieuse d'un idéal, la souffrance d'une révolte incapable d'améliorer un monde imparfait où „l'action n'est pas la sœur du rêve”, le mépris de l'ignominie, l'horreur de la médiocrité corrigent chaque jour un peu plus l'image de Baudelaire dans la conscience de la postérité et remplacent le satanisme, le goût du macabre, les mystifications enfantines, le bluff à peu de frais, le paradoxe superficiel que le poète avait amplement pratiqué au long d'une vie Malheureuse et trouble¹⁰⁹⁴. »

En fait, en 1919 déjà, dans un de ses articles, Alexandru Philippide présentait un Baudelaire différent de celui de *Remords posthume* ou de *Une Charogne*. Il

¹⁰⁹³ Alexandru Philippide, Avant-propos au volume *Flori alese din* Les Fleurs du Mal [*Fleurs choisies des* Fleurs du Mal], éd. cit., p. 12.

¹⁰⁹⁴ *Idem*, p. 13-14.

évoquait « ces douces fleurs merveilleuses » et citait *Harmonie du Soir, Le Balcon, Mæsta et errabunda, Hymne*¹⁰⁹⁵. Une remarque subtile de Vladimir Streinu permet de mieux comprendre ce refus paradoxal d'Alexandru Philippide de surenchérir le satanisme baudelairien : « cet éminent traducteur privilégiait – avec, il est vrai, des résultats heureux, jamais obtenus chez nous – le côté infernal du diptyque moral baudelairien, sans s'arrêter au complément d'innocence paradisiaque. Il offrait ainsi au lecteur roumain surtout le visage morbide et démoniaque du poète, dans l'ignorance quasi complète d'une dimension morale douce et angélique¹⁰⁹⁶. » Dans son *Avant-propos* Alexandru Philippide reprend l'argumentation de Paul Valéry qui dans « Situation de Baudelaire » défend l'idée d'un classicisme baudelairien. Le traducteur roumain parle d'un acte poétique « soumis à une lucidité et à une probité extrêmes » qui produit, au terme de « longues méditations », « des poèmes construits selon les règles classiques » dans une forme « serrée et harmonieuse¹⁰⁹⁷ ». C'est ce qui donne au volume son unité et sa cohérence organique. Philippide en parle dans des termes évocateurs : « Lisant et relisant de bout en bout le volume, nous sommes émerveillés par son profond équilibre du fond et de la forme, par la solidité de la construction, qui fait penser à une cathédrale où le moindre détail est travaillé et sculpte avec soin, sans hâte, du cadre fleuri à coups de burin du portail jusqu'à la dernière ardoise ciselée de la flèche qui coiffe l'édifice, de la statue de la Vierge qui trône en majesté sur l'autel jusqu'aux statues de saints perchés sous le toit, que personne n'aperçoit mais que l'artiste, consciencieux, a taillé avec le même art et avec la même rigueur, persuadé que l'œil divin les voit et les apprécie¹⁰⁹⁸. »

Philippide apporte aussi quelques éclaircissements concernant l'esprit et la manière dont il a travaillé en tant que traducteur. Il est utile de signaler

¹⁰⁹⁵ Alexandru Philippide (qui signe *Al. A. Ph.*), « Baudelaire », in *Însemnări literare* [Notes littéraires], 1^{ère} année, n° 32, septembre 1919, p. 14-15.

¹⁰⁹⁶ Vladimir Streinu, *Avant-propos* à *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XXIII.

¹⁰⁹⁷ Alexandru Philippide, *Avant propos* au volume *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [*Fleurs choisies des Fleurs du Mal*], éd. cit., p. 11.

¹⁰⁹⁸ *Idem*, p. 12-13. Il y est question aussi de la prose de Baudelaire dont le style est qualifié d'« aboulique et las, dépourvu de cette imagination qui crée la vie ». Néanmoins « par un heureux hasard, Baudelaire est le seul à réussir dans ce genre hybride du poème en prose » (p. 13), vite tombé en désuétude d'ailleurs. Philippide est aussi le premier dans l'espace roumain à mentionner l'activité de critique d'art et littéraire de Baudelaire, dont « les considérations concernant Hoffmann et Wagner (à une époque où celui-ci était presque unanimement contesté) sont remarquables » (p. 13).

qu'Alexandru Philippide est un poète d'une valeur reconnue, appartenant au deuxième contingent des écrivains de l'entre-deux-guerres, sans pour autant avoir l'importance d'un Tudor Arghezi, l'autre traducteur réputé de Baudelaire. Pour Philippide, Baudelaire représente le modèle idéal du Poète, une sorte de pouvoir tutélaire dont l'autorité guide et protège le disciple, comme lui. Dans ces conditions l'effort demandé au poète traducteur est particulier : « il vous tourmente et vous angoisse bien davantage que pour une création originale¹⁰⁹⁹ ». La traduction de Baudelaire devient la principale préoccupation artistique de Philippide, qui s'y consacre davantage qu'à ses propres poésies. Elle est pour lui une initiation empathique et fusionnelle, dont il parle en employant des métaphores puissantes de la transgression symbolique : « Il s'agit d'une sorte de métempsychose, de la migration d'un poète qui quitte sa langue pour s'installer dans une autre, d'une littérature qui s'expatrie dans une autre, ce qui ne peut se produire que par une sympathie profonde », cela pour la simple et bonne raison qu'« il doit y avoir des affinités entre le traducteur et celui qui est traduit, de la façon dont une transfusion sanguine est possible seulement si le groupe du donneur et du receveur sont compatibles¹¹⁰⁰. » Somme toute il s'agit « d'une traduction qui, retraduite en français, aurait exactement le même son que la poésie de Baudelaire¹¹⁰¹. »

La chronique que Pompiliu Constantinescu¹¹⁰² consacre à la traduction de Philippide l'éclaire d'un jour particulier – et offre aussi à notre travail quelques prémisses utiles concernant la réception de l'œuvre de Baudelaire en Roumanie. Les exigences du chroniqueur sont à la hauteur de cette traduction exceptionnelle. Les réserves concernent plutôt la langue roumaine, jugée insuffisamment perméable pour accueillir la traduction d'un poète tel Baudelaire. De l'avis de Pompiliu Constantinescu, « un poète roumain qui traduit un poète français ne peut pas dépasser l'état d'évolution de notre langue poétique », d'une part, et, d'une autre, lorsqu'il s'efforce quand même de le faire, il ne peut recourir qu'à deux univers poétiques nationaux, celui d'une transfiguration de la langue opérée, au XIX^e siècle,

¹⁰⁹⁹ *Idem*, p. 16.

¹¹⁰⁰ *Idem*, p. 15.

¹¹⁰¹ *Ibidem*.

¹¹⁰² Pompiliu Constantinescu, « Charles Baudelaire, Flori alese din *Les fleurs du Mal* », *Vremea*, an VIII, no. 373, 27 janvier 1935, p. 9, « Cronique littéraire ».

par Mihai Eminescu, et celui du modernisme de l'entre-deux-guerres de Tudor Arghezi. C'est ce que Philippide aurait fait en empruntant à Eminescu « les moyens de suggestion musicale » et à Arghezi « la rude vigueur de l'image ». Toutefois Eminescu et Arghezi ne sont pas uniquement les deux modèles représentatifs de la poésie roumaine, mais aussi deux moments de rupture dans l'itinéraire de celle-ci. Ils apportent l'un et l'autre ce que Victor Hugo appelait, en se rapportant à Baudelaire justement, « un nouveau frisson ». Sainte-Beuve les aurait rangés parmi les « classiques », c'est-à-dire ces auteurs exponentiels qui renouvellent la tradition par une contribution à la fois innovante et essentielle. Mais alors, se demande Pompiliu Constantinescu, l'alliance d'Eminescu et d'Arghezi peut-elle servir pour traduire Baudelaire, le premier circonscrit dans un univers lyrique différent et dans une poétique romantique distincte de celle du poète français, le deuxième s'éloignant violemment du modèle français, dont il est l'héritier, pour suivre une aventure poétique personnelle ? Le commentateur roumain fait remarquer que les difficultés auxquelles Philippide se heurte lorsqu'il s'appuie sur Eminescu viennent justement de la différence de nature entre les deux auteurs : « Baudelaire est l'expression d'un modernisme poussé jusqu'au culte de l'artificiel. Eminescu celle d'un génie qui tire toutes les subtilités de sa poésie du contact avec le naturel. Nous sommes en présence de deux univers lyriques contraires dont chacun dispose, pour nourrir sa suggestivité poétique, d'une matière verbale antinomique à celle de l'autre. Le vocabulaire d'Eminescu semble impropre pour transmettre la spiritualité baudelairienne. Lorsqu'il lui faut habiller la sensibilité morbide du poète lyrique français, il s'avère usé et défraîchi. C'est probablement pour cette raison que les suggestions de la poésie baudelairienne, sa musique intime, ne percent que difficilement dans les transpositions de M. Philippide¹¹⁰³. » D'ailleurs, précise Pompiliu Constantinescu, « ce que l'on met en cause c'est plutôt notre langue poétique, incapable de rendre les nuances et les subtilités du français, [...], cela en raison de l'étape de son évolution¹¹⁰⁴. » En échange, le traducteur réussit toujours lorsqu'il se laisse porter par le flux baudelairien de la poésie d'Arghezi : « La version de M. Philippide devient autrement vigoureuse dans le rendu de l'art

¹¹⁰³ Pompiliu Constantinescu, *art. cit.*, p. 9.

¹¹⁰⁴ *Ibidem*.

baudelairien de l'image. Nourrie par le décorum de la décomposition et par une vision macabre, la transposition roumaine acquiert une intensité égale à celle d'une création originale¹¹⁰⁵. »

Pompiliu Constantinescu donne des exemples. Il trouve dans la traduction de la première strophe du poème *Le Balcon* une « expression à la Eminescu, usée et mièvre, où la musique baudelairienne se perd¹¹⁰⁶. » Il s'agit peut-être de la traduction de « le charme des soirs » qui devient en roumain « vraja vâraticeilor seri » [sortilège des soirées estivales]. D'autrefois il s'agit de simples interprétations inopportunes comme c'est le cas lorsque Philippide prend la liberté de traduire « rêve de pierre » (*La Beauté*) par une formule qui rappelle les tendances traditionnalistes de l'époque : « doină de piatră » [doina* de pierre] : « c'est une acclimatation pastorale d'un poète éminemment urbain¹¹⁰⁷ » note Pompiliu Constantinescu. Dans le même poème « J'unis un cœur de neige à la blancheur des cygnes » devient « Am inimă de ghiață și trupul cum sunt crinii » [J'ai un cœur de glace et le corps comme lys]. Pompiliu Constantinescu déplore la disparition du pléonasme (supposé : blancheur de la neige et des cygnes) qui lui semble particulièrement suggestif en français (ce dont on peut douter), et qui n'a pas été remplacé dans la version roumaine. Il trouve, en échange, très suggestif, dans le même poème, « Oglinzi în care totul vrăjit și clar s-așterne » [Des miroirs où toutes choses s'étalent, par sortilège, claires] pour rendre l'énonciation « De purs miroirs qui font toutes choses plus belles ». Pompiliu Constantinescu loue la traduction de *La Géante* et d'*Un voyage à Cythère* mais il trouve que Philippide réussit mieux ailleurs : « Il est un maître des visions baudelairiennes macabres qui acquièrent en roumain une expressivité meilleure que celle de l'original¹¹⁰⁸. » *Une Charogne* devient en roumain « une création originale d'un spectacle hideux », et il cite la cinquième strophe (« Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride, / D'où sortent de noirs bataillons / De larves, qui coulaient comme un épais liquide / Le long de ces vivants haillons. »), une des plus puissantes du poème, dont la traduction

¹¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹¹⁰⁶ *Ibidem.*

* Cf. la note de la p. 343.

¹¹⁰⁷ *Ibidem.*

¹¹⁰⁸ *Ibidem.*

est remarquable : « Din putrezitul pântec pe care muște grase / Zburau greoi cu zumzete-ascuțite / Curgeau oștiri de larve ca niște bale groase / De-a lungu-acestor zdrențe-nsuflețite. » Pompiliu Constantinescu est persuadé que si Baudelaire avait été roumain, il n'aurait pas trouvé mieux pour rendre sa vision – il serait vain de traduire en français la version roumaine pour la comparer à l'original : elle perdrait justement cette force particulière qui lui vient de l'exploitation poétique des ressources profondes de la langue roumaine.

En 1937 le poète Ion Pillat propose à son tour une version de quarante-cinq poèmes des *Fleurs du Mal*. Dans son très bref avant-propos¹¹⁰⁹ le traducteur avertit le lecteur qu'à trois exceptions près (C, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse », *À une Dame créole* et *La Rançon*), il s'agit de poèmes « qui n'ont pas encore trouvé quelqu'un à même de les transposer en roumain ». En effet, les poèmes suivants n'avaient jamais été traduits : « Mi-e dragă amintirea acelor vremuri care » [V, « J'aime le souvenir de ces époques nues »], *Farurile* [*Les Phares*], *Muza bolnavă* [*La Muse Malade*], *Muza venală* [*La Muse vénale*], *Monahul păcătos* [*Le Mauvais Moine*], *Nenorocul* [*Le Guignon*], *Viața anterioară* [*La Vie antérieure*], *Pedeapsa trufiei* [*Châtiment de l'Orgueil*], *Giuvaerurile* [*Les Bijoux*], *Masca. Statuie alegorică în gustul Renașterii* [*Le Masque. Statue allégorique dans le goût de la Renaissance*], « Te-ador asemeni » [XXIV, « Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne »], « Ți-ai pune universul întreg » [XXV, « Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle »], *Ireparabilul* [*L'Irréparable*], *Duellum* [*Duellum*], *Îndemn la călătorie* [*L'Invitation au Voyage*], *Zori spirituale* [*L'Aube spirituelle*], *Ruga unui păgân* [*La Prière d'un Païen*], *Pisoiul* [*Le Chat*], *Unei creole* [*À une Dame créole*], *Frumoasa navă* [*Le Beau Navire*], *De vorbă* [*Causerie*], *Sonet de toamnă* [*Sonnet d'Automne*], *Vestitorul* [*L'Avertisseur*], *Răsvrătitul* [*Le Rebelle*], *Ochii Berthei* [*Les Yeux de Berthe*], *Joc de ape* [*Le Jet d'Eau*], *Răscumpărarea* [*La Rançon*], *Genunea* [*Le Gouffre*], *Plângerile lui Icar* [*Les Plaintes d'un Icare*], *Heotontimoroumenos (sic)* [*Héautontimorouménos*], *Iremediabilul* [*L'Irrémédiable*], *Priveliște* [*Paysage*], *Soarele* [*Le Soleil*], *Lola din Valencia* [*Lola de Valence*], *Luna jignită* [*La Lune offensée*], *Sfârșit de seară* [*Le Crépuscule du Soir*], *De dragul*

¹¹⁰⁹ Ion Pillat, *Poezii din Baudelaire. Les fleurs du Mal*, [Poésies de Baudelaire. Les fleurs du Mal], éd. Bucovina, I. E. Torouțiu, Bucarest, [1937].

minciunii [*L'Amour du Mensonge*], *Bătrâna slujitoare* [C, « La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse »], *Alegorie* [*Allégorie*], *Visul unui curios* [*Le rêve d'un Curieux*]. Bien qu'il fût un des plus subtils connaisseurs et analystes de la poésie roumaine, Ion Pillat ne donne qu'une version très médiocre des poèmes de Baudelaire. C'est aussi l'avis de Vladimir Streinu¹¹¹⁰ : « L'impression générale est celle d'une traduction faite à la hâte, ce qui est grave pour un artiste qui s'est autant frotté à la poésie. » Pour le prouver, Streinu rappelle les premiers vers de *Paysage* : « Je veux, pour composer chastement mes églogues, / Coucher auprès du ciel, comme les astrologues, / Et, voisin des clochers, écouter en rêvant / Leurs hymnes solennels emportés par le vent. » La traduction de Pillat est effectivement plate et reproduit même l'ordre français des mots, ce qui en roumain sonne pour le moins étrange : « Să pot compune, caste, măsurile eglogii, / Dormi-voi mai aproape de cer ca astrologii, / Vecin cu mari clopotniți, voi asculta visând / Solemnele lor innuri răpitate-n zbor de vânt. » Cette traduction décevante irrite tellement Vladimir Streinu qu'il propose inopinément la sienne : « Vreau, ca să pot compune, cast, versurile-eglogii, / Să stau întins sub ceruri la fel ca astrologii, / Și-aproape de clopotniți, s-ascult tăcut visând, / Solemnele lor innuri răpitate lin de vânt. »

D'autrefois Ion Pillat rate sa traduction par pudibonderie. « Les hanches de l'Antiope » dans *Les Bijoux* deviennent « *cosița Antiopei* » [les nattes d'Antiope], ce qui est une métonymie abusive peut-être. De toute façon le terme roumain est populaire et vaguement archaïque, ce qui ne semble pas convenir dans ce cas précis. On peut également reprocher à Pillat, outre son goût pour les termes autochtones, des hésitations concernant certaines nuances du français. Vladimir Streinu cite « Tu mettrais l'univers dans ta ruelle » traduit par « *Ți-ai pus universul întreg în bățătură* » et ajoute un commentaire destiné à faire comprendre qu'il y a là une méconnaissance de la langue : « „Ruelle” signifie, certes, „străduță” [petite rue], et pas du tout „curte” [cour], encore moins „bățătură”, terme paysan pour désigner la cour. Mais „ruelle” désigne aussi l'espace entre le côté d'un lit et le mur et, au XVII^e

¹¹¹⁰ Vladimir Streinu, *Baudelaire în românește* [*Baudelaire en roumain*], in *Revista Fundațiilor Regale* [*La Revue des Fondations royales*], V^e année, n° 4, 1 avril 1938, p. 163-171.

siècle, par extension, l'emplacement où, dans leur alcôve, les dames nobles invitaient leurs proches avant leur descente du lit¹¹¹¹. »

VI.2. Le modèle baudelairien au centre des débats qui accompagnent le mouvement symboliste roumain en train de s'imposer. La querelle des Anciens et des Modernes

Baudelaire et les théoriciens du symbolisme roumain

Lorsqu'ils parlent d'une « poésie nouvelle », ce qui veut dire, en fait, pour eux, un nouveau type de poésie, les poètes et les théoriciens du symbolisme roumain prennent pour modèle le plus souvent Baudelaire et plus rarement quelques autres poètes français. Dans le cas de la littérature roumaine, ce recours à Baudelaire en tant que promoteur d'une formule lyrique nouvelle, implique aussi la contestation d'une tradition esthétique dont le principal représentant avait été le poète romantique Mihai Eminescu. La poésie symboliste serait non seulement différente de celle d'Eminescu, mais aussi supérieure. Ainsi, les discussions concernant la poésie de Baudelaire entraînent, en Roumanie, une dispute qui rappelle la querelle des Anciens et des Modernes.

Rien de plus significatif pour donner une idée de l'ensemble des questions soulevées par l'effort d'imposer ce courant poétique nouveau et par la réception de Baudelaire en Roumanie que de rappeler les interventions d'Alexandru Macedonski, apologiste du symbolisme et son premier théoricien roumain.

On lui doit une première présentation des poètes décadents, dont Baudelaire serait l'exemple le plus éminent. Elle date de 1894¹¹¹². Il y évoque la personnalité complexe de cet écrivain dont il choisit de mettre en évidence surtout son côté satanique, son ironie et une certaine bizarrerie des thèmes et du style : « Baudelaire est la personnalité la plus étrange de la littérature française. Il est l'auteur d'un seul volume de vers : *Les Fleurs du Mal*. [...] Comme versificateur, c'est un géant. Comme poète, il est bizarre, chef de file des décadents. Sa matière poétique est

¹¹¹¹ *Idem*, p. 168.

¹¹¹² Aristarch [Alexandru Macedonski], « Charles Baudelaire », in *Lumina*, 1^{ère} année, n° 2, 6 avril 1894, p. 1, « Nemuritorii » [Les Immortels].

subtile. Il pratique une ironie dissimulée. Il est profond sans en avoir l'air. Toujours pervers. Il est un Satan dont le *moi* intime échappe à toute analyse. » Ce type d'artiste, dont Macedonski voudrait suggérer la singularité par des phrases succinctes, souvent elliptiques, susceptibles, à son avis, de suggérer le caractère ineffable du personnage, n'est pas de ceux qui suscitent une adhésion immédiate. Qu'à cela ne tienne : le snobisme et la mode suffisent pour le rendre célèbre : « Nombreux sont ceux qui l'admirent sans le comprendre. [...] Sans susciter l'enthousiasme des esprits raffinés en matière d'art, il se trouve néanmoins au centre d'une admiration devenue légendaire, mais souvent ceux qui le glorifient font mine de l'admirer sans que cela reflète le fond de leur pensée¹¹¹³. »

Cette dernière affirmation n'est pas fortuite.

Deux ans auparavant, en 1892, dans un article intitulé « Poezia viitorului » [« La Poésie de l'avenir »]¹¹¹⁴, Macedonski ajoutait le nom de Baudelaire à la liste des précurseurs du symbolisme. Celui-ci, répétons-le, représentait pour la littérature roumaine une tentative de s'émanciper de la rhétorique romantique d'Eminescu, d'autant plus qu'après la mort prématurée du poète, la poésie lyrique roumaine, pratiquée souvent par des épigones, se réduisait en grande partie à des imitations serviles de ce modèle. Macedonski en était un adversaire farouche. Son plaidoyer en faveur du symbolisme présenté comme « la poésie moderne », « la poésie de l'avenir », était somme toute l'apologie d'une poésie qui ne serait que « musique et image¹¹¹⁵. »

¹¹¹³ *Ibidem*.

¹¹¹⁴ Publié dans *Literatorul* [*Le Littérateur*], V^e année, n° 2, 15 juillet 1892, p. 100-101, inclus in *Modernismul literar românesc* [*Le Modernisme littéraire roumain*], anthologie réalisée par Gabriela Omăt, t. I, éd. de l'Institutul Cultural Român, 2009, p. 287-288.

¹¹¹⁵ Cette nouvelle formule poétique qui se veut une négation à la fois de la poésie lyrique romantique et de celle utilitariste (didactique, idéologique, etc.) serait un genre élitiste, aristocratique par excellence : « la poésie moderne tend vers un idéal tout à fait supérieur et veut se départager de la prose, de l'éloquence vulgaire qui fait de l'effet sur les ignorants, des succès bon marché de *l'antithèse*. Elle s'est enfin forgé son propre langage, où elle se sent à l'aise, un langage qui, par bonheur, restera à jamais inaccessible aux esprits terre à terre de la bourgeoisie, incapables de s'envoler vers l'aristocratie artistique. » (p.287). C'est ce qui explique « l'indifférence de la foule à l'égard de la poésie de Théophile Gautier, de Baudelaire et de Leconte de Lisle – les poètes modernes les plus authentiques. » (« Despre poezie » [« De la Poésie »], *Liga ortodoxă. Supliment literar* [*La Ligue orthodoxe. Le Supplément littéraire*], I^{ère} année, n° 3, 1896).

Pour commencer, il propose une théorie poétique éclectique qui ajoute aux principes symbolistes ceux de l'instrumentalisme pour aboutir à une poésie qui serait, à la façon des oeuvres de Wagner en musique, un « sommet du génie humain ». L'esprit pionnier de Macedonski se fait sentir aussi dans la diversité des modèles proposés. Baudelaire côtoie Mallarmé et Joséphin Péladan : « Dans la poésie moderne, le symbolisme détient le premier rôle, avec, pour l'appuyer, l'*instrumentalisme*. Cette poésie qui représente aujourd'hui ce qu'il y a de plus élevé dans l'art, provoque souvent l'hilarité. Elle est pourtant le fait de quelques génies incontestés tels *Baudelaire*, le Belge *Maeterlinck*, *Mallarmé*, *Joséphin Péladan*, *Moréas* et tant d'autres, ce qui permet de croire qu'en prose ou en poésie, qu'on le qualifie de décadent ou comme on veut, le symbolisme est sur le point de gagner la bataille¹¹¹⁶. » Curieusement, il manque de cette énumération René Ghil et Maurice Rollinat, les véritables modèles de Macedonski, de toute façon bien davantage que Baudelaire. Certes, Macedonski a « une âme... baudelairienne¹¹¹⁷ » et Adrian Marino a raison d'affirmer que « celle de Macedonski souffre elle aussi le martyre, déchirée entre différentes formes de dualisme moral¹¹¹⁸. » Comme Baudelaire, Macedonski a « le culte „esthétique” du beau » et il est consumé par « la même quête de „l'idéal”¹¹¹⁹ ». Il n'en reste pas moins que lorsqu'il veut mettre ses pas dans ceux de Baudelaire, comme c'est le cas pour *Imn la Satan* [*Hymne à Satan*] qui imite *Litanies de Satan*, Macedonski à l'air de ne rien comprendre au poème original, à moins qu'il n'en détourne délibérément le sens dans une direction qui lui convient mieux : « Là où la position de départ est l'humilité, Baudelaire invoquant Satan pour le prendre à témoin, Macedonski, emporté par une véritable euphorie vitale, lui adresse un véritable hymne de reconnaissance¹¹²⁰. »

La diversité des modèles proposés par Macedonski, qui ajoute au maître bon nombre d'épigones, en dit long quant à ses choix. Sec et abrupt lorsqu'il parle de

¹¹¹⁶ Alexandru Macedonski, « Poezia viitorului » [« La Poésie de l'avenir »], in *Modernismul literar românesc*, éd. cit., p. 287.

¹¹¹⁷ Alexandru Macedonski, *Printre constelații și pleiade*, [Au milieu des constellations et des pléiades], *Rampa*, I^{ère} année, n° 277, 22 septembre 1912, p. 1.

¹¹¹⁸ Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* [L'Œuvre d'Alexandru Macedonski], Editura pentru literatură, 1967, p. 87.

¹¹¹⁹ *Ibidem*.

¹¹²⁰ *Ibidem*.

Baudelaire, son propos s'enflamme pour rendre hommage à Maurice Rollinat : « Une aile surhumaine s'agite dans sa poésie qui semble venir d'un autre monde et dont le tourbillon harmonieux nous emporte, nous fascine et nous enchaîne par son charme d'une douceur inimaginable¹¹²¹. »

Toujours prêt à se laisser séduire par tout ce qui est nouveau, Macedonski, dont l'esprit manifeste « des curiosités inattendues, vivantes, peut-être les plus avant-gardistes de son époque¹¹²² », ne semble pas pourvu d'un sens esthétique suffisamment subtil pour distinguer entre, d'une part, Baudelaire et, de l'autre, Rollinat ou Péladan, qui sont, en fait, ses contemporains. Vladimir Streinu n'a peut-être pas tort d'affirmer que Macedonski est « plus sensible à la *mode* qu'à la *modernité* ». D'ailleurs, ajoute Vladimir Streinu, « Malgré une certaine affinité en ce qui concerne les idées esthétiques et malgré son inspiration macabre, son satanisme et son exaltation sensorielle qui épouvantaient ses contemporains et le rapprochaient de Baudelaire, Macedonski n'a jamais manifesté un quelconque désir de connaître véritablement l'œuvre de celui-ci¹¹²³. »

Il convient néanmoins de signaler que, sans jamais abandonner son combat pour imposer le symbolisme en Roumanie, Macedonski prend parfois des distances avec ces poètes qui prétendent que leur esthétique est l'expression « d'une beauté nouvelle¹¹²⁴. » La majorité des commentateurs ont d'ailleurs remarqué que le Macedonski asservi aux modes commence soudain à présenter un deuxième visage, celui d'un homme de lettres qui n'accepte l'innovation qu'associée à la tradition. Il rêve d'une nouveauté pour ainsi dire classique, où par ce dernier terme il faut comprendre une quintessence de l'éternel – à ne pas confondre avec le classicisme en tant que courant : « Malheureusement [pour ceux qui cherchent uniquement le „beau” de la dernière heure], ceux qui ont eu la révélation des choses éternelles et qui en ont produit ont été presque toujours les plus rapprochés du passé, du naturel,

¹¹²¹ Aristarch [Alexandru Macedonski], « Maurice Rollinat », *Lumina*, I^{ère} année, n° 35, 19 mai 1894.

¹¹²² Adrian Marino, *op. cit.*, p. 85.

¹¹²³ Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XVI.

¹¹²⁴ Alexandru Macedonski, « Literatura modernă » [« La littérature moderne »], in *Revista modernă* [*La Revue moderne*], I^{ère} année, n°4, novembre 1897, inclus in *Modernismul literar românesc* [*Le Modernisme littéraire roumain*], éd. cit., p. 291.

de ce qui est simple, du classique¹¹²⁵. » Après avoir averti qu'il se doit d'employer « le fer rouge, seul à même de venir à bout de certaines gangrènes », Macedonski se range du côté des Anciens : « Les Anciens ont été et ils sont toujours les plus grands¹¹²⁶. »

Cette façon d'un moderne de prendre ses distances avec ce qui est nouveau reste singulière. Les disciples de Macedonski et les premiers symbolistes roumains ont préféré éviter cette position ambiguë.

Pour preuve, dans un article d'un progressisme exalté, un poète du groupe de Macedonski, Mircea Demetriade, fait de Baudelaire le chef de file du symbolisme. Son œuvre et le courant qu'elle inspire sont présentés comme l'expression d'une nouveauté littéraire puissante, à vocation parricide. Baudelaire est le dernier héritier d'une évolution littéraire où le « parnassianisme de Ronsard », qui avait mis à mort « la poésie du génial débauché Villon », est lui-même supplanté par « la poésie didactique de Boileau » que vient ruiner le romantisme : « L'apparition d'un géant capable à son tour d'anéantir le romantisme au nom d'une nouvelle religion était donc une fatalité. Ce géant fut Baudelaire dont le génie nourrit, à la façon d'un arbre plein de sève, les frémissements vivants des rameaux fleuris et parfumés qui surgissent de son tronc :

l'art symboliste

l'art indépendant

dont les adorateurs sont les poètes Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Adolphe Retté, Maurice Maeterlinck, Jean Moréas, etc.¹¹²⁷ » D'ailleurs Baudelaire n'est pas seul responsable de ce meurtre : « le romantisme a été tué par l'antithèse aussi ». Mircea Demetriade est peut-être le premier, dans l'espace roumain, à considérer que la formule baudelairienne (avec celle de Vigny) est une contestation de la poésie lyrique de Victor Hugo. Celui-ci, « enivré par sa gloire, ne se contente pas d'être uniquement poète. Il se veut aussi rhéteur et philosophe. [...] Qui aurait pu deviner du temps où, dans sa jeunesse, Victor Hugo avait l'éclat d'un demi-dieu, que la

¹¹²⁵ *Ibidem.*

¹¹²⁶ *Ibidem.*

¹¹²⁷ Mircea Demetriade, « Arta nouă » [« L'art nouveau »], *Românul literar*, an XL, no. 9, 17-18 novembre 1896, inclus in *Modernismul literar românesc*, éd. cit., p 295.

Providence dissimulait dans l'ombre de celui-ci le poète qui aujourd'hui, soixante-dix années plus tard, ferait ternir la gloire du premier romantique ? Et ce nouveau soleil qui, avec Baudelaire, lève le bouclier contre le matérialisme dissimulé dans l'art, c'est le modeste Alfred de Vigny¹¹²⁸. » A la différence de Macedonski, cet apologiste roumain de la nouveauté semble doué d'un véritable esprit critique qui lui permet de repérer les détours et les plis de l'histoire littéraire, ces conjonctures qui imposent la modification des normes esthétiques.

Les termes employés par Mircea Demetriade : « demi-dieux », « Providence », « soleil » témoignent déjà d'un vrai culte pour ce nouveau courant littéraire – et pour Baudelaire également. Mircea Demetriade va plus loin encore : pour lui, le symbolisme est « une divinité¹¹²⁹ ». Toutefois, Demetriade, comme Macedonski, définit ce mouvement poétique par l'hégémonie de la musique, de la sensation et de l'image¹¹³⁰. A cela près que, dans l'esprit d'une logique avant-gardiste qui n'est pas encore d'actualité, le disciple va bien plus loin que le maître qui se contentait de parler d'une « poésie de l'avenir ». Pour lui le symbolisme brise la routine « des choses du passé » et se libère de « la tutelle des écoles et des doctrines¹¹³¹. » Les symbolistes roumains dont les principes manquent souvent d'un minimum de clarté, revendiquent la liberté de l'art pour finalement asseoir leur théorie sur un concept syncrétique, le kalokagathon, à même de leur offrir un but unificateur : « L'Idée qui s'incarne dans le Beau, le Bien et le Vrai, voilà l'énergie de l'Art nouveau¹¹³². »

De telles assertions classicisantes restent néanmoins singulières. Baudelaire et le symbolisme sont des forces parricides et progressistes parce qu'elles suivent la logique de leur époque. La révolution de 1789 en tant que puissance destructrice de la tradition se laisse deviner aussi dans d'autres notations du même auteur : « Nous

¹¹²⁸ *Ibidem*.

¹¹²⁹ *Idem*, p. 296.

¹¹³⁰ A ce propos, Mircea Demetriade apporte quelques précisions : « Les images qui habillent les idées enivrent les yeux du poète ; l'ouïe sera charmée par l'harmonie impondérable du vers ; ses sensations attirent le lecteur à la façon d'un aimant sans que rien de l'utile réclamé par les matérialistes de l'art, ne puisse détourner sa pensée du beau » (p. 295). Par « les matérialistes de l'art » Demetriade désigne les socialistes dont il rejette « l'utopie qui consiste à croire qu'on peut transformer les gens en automates en tuant en eux l'individu » (p. 295).

¹¹³¹ Mircea Demetriade, « Arta nouă », in *Modernismul literar românesc*, éd. cit., p 295.

¹¹³² *Ibidem*.

sommes à la fin du siècle. Et puisque aucun siècle n'a pu contester le testament laissé par celui l'ayant précédé, bien au contraire, nous devons nous rendre à l'évidence : ce qu'un siècle a édifié est démoli par celui qui lui succède grâce aux découvertes scientifiques ou politiques, ou par des révolutions sociales et économiques. Il est dans l'ordre des choses que l'art ne fasse pas exception à cette règle¹⁰³³. »

Si le symbolisme français, avec Baudelaire à sa tête, est ressenti comme une forme belligérante, il va de soi que le symbolisme roumain ne peut qu'en suivre l'exemple. De l'avis de Demetriade, ce qui le définit surtout c'est son goût pour l'innovation, cela d'autant plus qu'il a la conscience d'une littérature roumaine, dans l'acceptation occidentale du terme, née tardivement. Comme Eugen Lovinescu après lui, Mircea Demetriade considère que l'obsession moderniste, cette quête incessante du nouveau, fait partie du code génétique de la culture roumaine. Le symbolisme en tant qu'« *art nouveau* » atteste ce caractère de la littérature roumaine que Demetriade est un des premiers à soumettre à une analyse qui emploie déjà les termes de ce que sera le synchronisme de Lovinescu : « Tel un enfant précoce, notre littérature a traversé hâtivement le classicisme et le romantisme. Elle a emprunté ses lumières à la France et à l'Allemagne. Quant ils n'imitaient pas, nos poètes plagiaient. Les critiques donnaient de la voix tantôt au nom de *l'art pour l'art*, tantôt au nom de *l'art engagé*. Et au moment même où la clameur était le plus ahurissante et la publicité des bavards faisait la dernière mode, un groupe d'artistes véritables se tenaient à l'écart, étudiaient le beau et se laissaient séduire par *l'Art nouveau*¹¹³⁴. »

Dans une série de conférences organisées entre 1909 et 1910 par sa propre revue, *Viața nouă* [*La Vie nouvelle*], un autre moderne, le critique littéraire et poète Ovid Densusianu s'efforce de faire connaître le nouveau courant symboliste et d'habituer le public roumain avec une nouvelle forme de la poésie lyrique. Ces conférences imposent aussi le nom de Baudelaire. Ce « solitaire „prince des ténèbres” qui apporte une sensibilité nouvelle dans la poésie de son temps¹¹³⁵ »

¹⁰³³ *Ibidem*.

¹¹³⁴ *Idem*, p. 296.

¹¹³⁵ Ovid Densusianu, « Sufletul nou în poezie » [« L'Âme nouvelle dans la poésie »], in *Conferințele Vieței nouă* [*Les Conférences de La Vie nouvelle*], (1^{ère} série, 1909), Bucarest, éd. *Vieței nouă*, 1910, p. 7.

serait, pour Ovid Densusianu, « un précurseur du symbolisme par son analyse profonde, souvent douloureuse, des états d'âme, par la découverte d'une vie mystérieuse qui flotte autour de nous et parce qu'il a été le premier à pressentir ces liaisons obscures entre les choses les plus éloignées qui entretiennent d'étranges „correspondances”¹¹³⁶. » A part Baudelaire, Densusianu désigne comme précurseurs du symbolisme Arthur Rimbaud, « un tempérament halluciné, un rêveur révolté », Paul Verlaine « qui a revendiqué pour les poètes une liberté que la France avait oubliée depuis quelque temps », Stéphane Mallarmé et, pour la prose, Villiers de l'Isle-Adam, dont les récits, qui témoignent d'une « aristocratie de l'imagination », évoquent « un monde fantomatique d'âmes fortes et énigmatiques¹¹³⁷ ». Densusianu considère lui aussi que le romantisme et le symbolisme sont deux étapes de l'évolution littéraire, et que ce dernier aurait été incompréhensible si le premier n'avait pas « préparé les âmes en émancipant les formes artistiques des rigueurs et des rigidités antérieures, en brisant les remparts qui entravaient autrefois les effluves lyriques et en permettant à l'individualisme de s'épanouir¹¹³⁸. » Densusianu n'hésite pas à prendre ses distances avec Charles Maurras : « Voyez Charles Maurras qui oppose le siècle présent à celui de Louis XIV, le seul à avoir bénéficié de cette stabilité et de cette unité qui font les grandes époques. [...] L'anarchie et la confusion qui se manifestent aujourd'hui dans la littérature seraient, selon Maurras, à mettre au compte de la Révolution de 1789 et du romantisme. [...] Il est indéniable que dans tous ces aspects de la vie contemporaine l'on ressent les modifications profondes d'il y a cent ans, mais supposer que celles-ci n'ont eu que des effets perturbateurs est déraisonnable et relève d'un manque de discernement absolu en ce qui concerne la réalité¹¹³⁹. »

Ovid Densusianu ajoute quelques remarques concernant le terme de « décadent » appliqué, par Baudelaire interposé, à toute la poésie symboliste pour la déprécier. Pour le moderne Densusianu être « décadent » signifie reprendre une

¹¹³⁶ *Ibidem*.

¹¹³⁷ *Idem*, p. de 7 à 9 pour l'ensemble des citations.

¹¹³⁸ Ovid Densusianu, *Sufletul latin și poezia nouă [L'Âme latine et la poésie nouvelle]*, sous-chapitre « Cum trebuie privită literatura ultimelor două decenii » [Comment faut-il regarder la littérature des deux dernières décennies], repris partiellement in *Modernismul literar românesc*, éd. cit., p. 353.

¹¹³⁹ *Ibidem*.

tradition en la figeant, « défendre tous les courants compromis », glorifier « toutes les vieilleries littéraires¹¹⁴⁰. » De ce point de vue les « décadents » ne sont pas les symbolistes « mais ceux qui s'efforcent de reproduire le modèle de Mihai Eminescu¹¹⁴¹ ». Toutefois, s'il le considère comme précurseur du symbolisme, Baudelaire n'est pas pour autant le modèle poétique de Densusianu, comme il ne l'était pas non plus pour Macedonski. Ebloui par le « dynamisme » du symbolisme qui lui semble « la poésie des grandes villes », ces « immenses paysages de l'âme où l'on retrouve la plus grande diversité¹¹⁴² », Densusianu lui préfère Emile Verhaeren¹¹⁴³.

Un des rares poètes symbolistes roumains ayant senti le besoin d'écrire sur Baudelaire est Ion Minulescu. De façon presque régulière, à l'occasion des commémorations habituelles, fin août ou début septembre, Ion Minulescu publie et republie un article intitulé : « Cu prilejul unei triste aniversări » [« A l'occasion d'un triste anniversaire »]¹¹⁴⁴. Certaines de ses remarques concernant l'originalité de Baudelaire, qui vont d'ailleurs dans le sens de ses propres confessions, semblent anticiper celles du célèbre essai de 1924 de Paul Valéry « Situation de Baudelaire » : « A un moment où le monopole littéraire était complet, Lamartine s'ayant octroyé *le ciel*, Hugo *la terre*, Laprade *les forêts*, Musset *la passion* et Gautier *l'Espagne*, il ne restait à Baudelaire que de créer quelque chose de neuf, une forme nouvelle de poésie française¹¹⁴⁵. » Il le fait en imposant en France la poésie d'une « vie

¹¹⁴⁰ Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie*, in *Conferințele Vieței nouă*, éd. cit., p. 4.

¹¹⁴¹ *Idem*, p. 5.

¹¹⁴² *Idem*, p. 7.

¹¹⁴³ En choisissant comme modèle Emile Verhaeren, Densusianu se démarque à la fois des symbolistes et des futuristes mais aussi des traditionalistes – c'est-à-dire des « antimodernes » de type Barrès. En faisant l'apologie de la « poésie des villes » Densusianu prend ses distances avec le « déracinement » de Barrès, qu'il cite, pour déclarer haut et fort qu'il refuse l'idée que « le progrès de la civilisation serait catastrophique pour la poésie ». Au contraire, le critique roumain considère que le développement de la civilisation entraîne celui de la poésie. Toutefois, le futurisme de Marinetti le rend méfiant. Il serait le résultat d'une « errance », d'une « déviance monstrueuse de la raison » : « Le modernisme dont il se réclame pour s'en glorifier est plutôt superficiel, une attitude recherchée, une façon de se donner en spectacle. La poésie futuriste dégage un sentiment d'artificiel, et même quelque chose de confusément chaotique. » (p. 363).

¹¹⁴⁴ Publié dans *Viitorul [L'Avenir]*, II^e année, n° 292, 1(14) septembre 1908, p. 1, l'article a été repris dans le n° 190 du 31 août/13 septembre 1911, p. 1, et dans le n° 163 de 1912, p. 2, de cette même publication.

¹¹⁴⁵ *Ibidem*.

nouvelle, celle qu'il avait lui-même réellement vécue autrefois, dans les années de sa jeunesse peut-être, sur les bords du Gange ou sur l'étendue des mers violettes, ou peut-être, plus tard, dans ses rêves – rêves douloureux peuplés de *femmes damnées** découvertes dans Dieu sait quel Lesbos ou Cythère¹¹⁴⁶ ! » L'exaltation de la souffrance serait, de l'avis de Minulescu, à l'origine d'un autre trait distinctif de la poésie de Baudelaire : « Il avait été le seul peut-être auquel il fut permis de s'initier dans les secrets de cette sainte souffrance qu'il célébrait pour lui-même, tel un maître, un grand pontife, lui ! Cette souffrance et cette beauté au nom desquelles tant de gens se sont mis à son école pour apprendre à les glorifier¹¹⁴⁷. » Sans oublier, certes, de préciser que l'on doit à ce précurseur du symbolisme « la musique et la peinture » de la poésie actuelle, dont il avait déjà eu l'intuition. De ce point de vue, Minulescu prêche *pro domo*, et n'arrête pas de se servir de Baudelaire pour imposer l'idée du progrès littéraire et d'une avant-garde guidée par un obsessif « toujours plus loin » : « Baudelaire est l'artiste prophète, quelqu'un qui n'appartient pas à notre monde, et dont de toute façon chaque pas fait progresser l'art et l'humanité aussi¹¹⁴⁸. »

Influence de Baudelaire sur la poésie symboliste roumaine

La nouvelle génération des poètes symbolistes roumains devient un mouvement distinct dans le paysage littéraire national entre 1908 et 1914, avec un certain retard par rapport aux articles théoriques de Macedonski et Demetriade. S'ils ne traduisent pas Baudelaire, les poètes qui en font partie le lisent et commencent à l'imiter. Vladimir Streinu remarque que « le contact direct enfante l'imitation, légitime les réminiscences et, dans deux cas différents l'un de l'autre, aboutit à des assimilations fécondes¹¹⁴⁹. » Nicolae Davidescu, par exemple, se serait contenté d'imiter la poésie baudelairienne. Les « fécondes assimilations » en échange, sont celles ayant donné naissance à deux personnalités poétiques exceptionnelles : Tudor Arghezi et George Bacovia.

* En français dans le texte.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹¹⁴⁹ Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XVII.

Dans son *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui*] publiée en 1941, George Călinescu procède à une analyse systématique de l'influence de Baudelaire sur les symbolistes roumains. Il passe en revue la majorité des représentants de la poésie nouvelle, de leur précurseur Traian Demetrescu jusqu'à Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu et, surtout, George Bacovia. Dans son commentaire critique, Călinescu remarque, surtout à propos des premiers, certaines insuffisances du symbolisme roumain qui « s'installe d'emblée dans l'évocation et la confession en oubliant l'élan transcendantal » sans pour autant abandonner « certains procédés du symbolisme intellectuel authentique, pratiqué avec force de pénétration et sans ostentation par Baudelaire et Mallarmé¹¹⁵⁰. » De l'avis de Călinescu, les insuffisances évoquées se doivent aussi aux sources très éclectiques du courant où l'on retrouve, à côté des symbolistes, certains décadents français tels Maurice Rollinat ou Jules Laforgue. Il s'arrête surtout à deux cas qui lui permettent de dénoncer une sorte de mixture des sources baudelairiennes et post baudelairiennes qui frôle le pastiche : Nicolae Davidescu et George Bacovia.

Chez le premier « les vers amples, à sonorité sacerdotale, entretiennent un rapport harmonique avec cette dégénérescence baudelairienne qui, à travers, Rollinat et Laforgue, se laisse féconder par des frissons nouveaux : le vice, la débauche, l'anémie. „Luna clorotică” [La Lune chlorotique], „cârciuma” [la gargote] „nevrozele” [les névroses], „narcoticele” [les narcotiques], „fardul” [le fard], „alcoolul” [l'alcool], „k'holul” [le khol], „ploaia” [la pluie], „spleenul” [le spleen] sont des notions courantes auxquelles s'ajoutent les caveaux, les cercueils, les violons, les agonies, tout ce qui est macabre et satanique¹¹⁵¹. » Quant à Bacovia, comme tous les critiques de l'entre-deux-guerres, à l'exception significative de Vladimir Streinu, George Călinescu fait l'erreur de le considérer un simple pasticheur. Ce fut le mérite des critiques littéraires d'après-guerre, dont Nicolae Manolescu, de démontrer que l'inédit de la poésie de Bacovia est dû à sa façon de grossir et de singer en les estropiant les sources baudelairiennes et

¹¹⁵⁰ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui*], éd. cit., p. 687.

¹¹⁵¹ *Idem*, p. 697.

postbaudelairiennes, réussissant même, dans ses derniers volumes, à insuffler une vie authentique et originale à l'ennui baudelairien. Dans son ouvrage de 1941, George Călinescu situe Bacovia « dans la tradition sombre du Baudelaire, chantre de cette petite pluie qui vous transit, de la province, de la laideur funéraire, de la monotonie bourgeoise, des tristesses automnales¹¹⁵². » Le critique littéraire décortique aussi la circulation des thèmes et des motifs : « Les cadavres en putréfaction, les seins flasques de la femme aimée sont des réminiscences baudelairiennes, tandis que la source des automnes insalubres, la toux et la phtisie viennent du tuberculeux Jules Laforgue [...]. Quant aux névroses, au macabre, au sentimentalisme morbide et aux pianistes qui jouent des marches funèbres de Chopin, Bacovia les doit à Maurice Rollinat¹¹⁵³. » George Călinescu aurait pu se montrer plus perspicace en ce qui concerne les jeux intertextuels de Bacovia d'autant plus qu'il cite quelques vers d'un poème où l'auteur indique lui-même ses modèles :

« Oh ! mes sens, tous, étaient pris d'un éternement fantastique
Mais dans l'atmosphère lugubre de la salle pouffaient d'un rire
sarcastique

Et Poe et Baudelaire et Rollinat^{*1154}. »

Vladimir Streinu, qui repère dans l'œuvre de Bacovia maint motif baudelairien : la décomposition des cadavres, la dégradation et l'agonie des matières et surtout l'obsession du spleen, indique bien ce qui sépare les deux poètes : « la décrépitude de la matière, rachetée chez Baudelaire par l'esprit, ne l'est plus chez Bacovia où, au contraire, l'esprit lui-même est pris dans ce processus de dégénérescence. Les fonctions de la conscience se rétractent dans le physiologique, dans la sensation et l'instinct, dans les plus simples automatismes du vivant qui se passent bien d'une expression élaborée : l'inarticulé, les gémissements, les

¹¹⁵² *Idem*, p. 706.

¹¹⁵³ *Ibidem*.

* Comme nous l'avons fait jusqu'à présent, nous préférons une traduction littérale qui convient mieux pour suivre les différents points de la démonstration. Pour la version française des poèmes de Bacovia, cf. George Bacovia, *Plomb, Plumb*, traduit du roumain par Odile Serre, éd. L'Age d'homme, 1998.

¹¹⁵⁴ *Idem*, p. 707.

exclamations, les onomatopées et les répétitions suffisent¹¹⁵⁵. » Pour bien faire comprendre qu'il s'agit d'un auteur de première importance, Vladimir Streinu trouve utile d'ajouter : « Il [Bacovia] est d'ailleurs, à ma connaissance, le seul poète de la conscience qui abdique et d'une aspiration physiologique à l'inertie et au mutisme du règne minéral¹¹⁵⁶. »

George Călinescu s'emploie ensuite à identifier quelques réminiscences livresques postbaudelairiennes chez Ion Minulescu – les cercueils et les caveaux¹¹⁵⁷ – et chez Ștefan Petică, poètes qui semblent influencés aussi par les préraphaélites et de toute évidence par Verlaine dont « le sinistre cortège funéraire avec corbeaux et éclats de rire sarcastiques leur parvient par Traian Demetrescu ou bien directement par les héritiers de Baudelaire¹¹⁵⁸. »

L'hostilité de « l'arrière-garde ». Garabet Ibrăileanu, son face à face avec Nicolae Davidescu et Felix Aderca

L'éloge de Baudelaire et surtout son influence sur la poésie lyrique roumaine commencent à inquiéter certains critiques littéraires de la vieille école. Principal représentant des Anciens et celui dont les interventions constituent un point crucial pour les débats de l'époque, Garabet Ibrăileanu publie dès 1911 un article où il est question de Baudelaire¹¹⁵⁹. A son avis, celui-ci joue dans les disputes littéraires « le rôle que jouent les affaires véreuses en politique » : les partisans du poète français s'en servent pour jeter le discrédit sur ceux qui ne sont pas du même bord qu'eux. Ibrăileanu trouve un peu ridicule « la façon dont on en fait, chez nous, un chef de file » puisque, de toute évidence, en littérature toute imitation est nulle et non avenue : ce que le poète imitateur, de même que son lecteur, risquent de ressentir devant ce genre d'œuvres littéraires copiées c'est « le sentiment de celui qui, amoureux d'une femme que quelqu'un d'autre embrasse dans la même pièce, doit se

¹¹⁵⁵ Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éd. cit., p. XVIII.

¹¹⁵⁶ *Ibidem*.

¹¹⁵⁷ Cf. à ce propos, George Călinescu, *op. cit.* p. 687.

¹¹⁵⁸ *Idem*, p. 686.

¹¹⁵⁹ G. I. [Garabet Ibrăileanu], « Charles Baudelaire », *Viața românească [La Vie roumaine]*, VI^e année, n^o 12, décembre 1911, p. 423-433.

contenter de serrer dans ses bras une poupée en porcelaine des mêmes dimensions.
¹¹⁶⁰ »

Dans ce premier article le critique n'insiste pas, comme il le fera par la suite, sur l'influence proprement dite de Baudelaire sur la poésie roumaine, préoccupé surtout par le profil psychologique du poète français. Il en fait finalement, par contraste, le sien. Il se propose, pour commencer, et en faisant preuve d'une remarquable opacité esthétique, de dénoncer « l'anormalité » et, implicitement, « la décadence » de la poétique de Baudelaire. Sans reconnaître une quelconque valeur à une poésie dont il est loin de soupçonner la force d'irradiation, son jugement porte à caution : « Que Baudelaire est anormal, cela ne fait pas de doute. Et il est tout aussi évident qu'il n'est pas un poète de premier rang.¹¹⁶¹ » Ce qui ne l'empêche pas, à la fin de son article, d'en glorifier l'antimodernité structurelle : « Baudelaire, le poète de l'exaspération morose, répond lui aussi à certaines attentes de notre sensibilité. Qui n'a pas senti dans son âme „la Maladie du siècle” ? Qui – *hypocrite lecteur – mon semblable, mon frère* ?*¹¹⁶² » Cette unique et si mince observation dans un article qui prouve à quel point son auteur manque de discernement en ce qui concerne la poésie, permet de supposer qu'Ibrăileanu, qui souffre lui aussi du « Mal du siècle », ressent quand même une petite solidarité avec le « diabolique », le « décadent » et « l'anormal » Baudelaire. Par la suite Ibrăileanu rectifie son opinion concernant la représentativité du poète français en apportant des nuances à son jugement.

Le cas psychologique de Baudelaire est structuré par Ibrăileanu selon le schéma cause-effet. Baudelaire serait essentiellement « un esprit contemplatif » qui, confronté à la réalité, « n'a pas la capacité de réagir de manière suffisante et appropriée »¹¹⁶³. Ce qui explique sa capacité (expression d'une incapacité d'adaptation) de se faire des illusions et de trouver refuge dans des paradis artificiels qui le préservent, occasionnellement, du spleen. Garabet Ibrăileanu cite le poème *Les Hiboux* pour prouver que l'attitude de Baudelaire est schopenhauerienne : « A

¹¹⁶⁰ *Idem*, p. 423.

¹¹⁶¹ *Ibidem*.

* Les mots en italiques sont en français dans le texte.

¹¹⁶² *Idem*, p. 433.

¹¹⁶³ *Idem*, p. 425.

quoi bon bouger („vouloir changer de place»), c'est-à-dire faire des efforts et souffrir („porter toujours le châtement”) pour une illusion („une ombre qui passe”) ? – pour reprendre les formules à la fois de Schopenhauer et de Baudelaire.¹¹⁶⁴ » Ce déni du réel entraîne aussi une amplification du sentiment « que quelque chose de mystérieux se cache derrière les phénomènes ». Il provoque aussi cette « transposition des sensations » dont il est question dans le fameux poème *Correspondances* qui exprime « l'essence même du symbolisme¹¹⁶⁵ ».

Certaines analogies entre les différents aspects du « cas » Baudelaire dont fait état Ibrăileanu, et que l'on retrouve également chez quelques critiques littéraires français, deviendront des lieux communs du discours concernant la façon de ressentir la poésie de Baudelaire – et il ne saurait y avoir de meilleur exemple que l'association de la désillusion et du refus d'une vie qui ne vaut pas la peine d'être vécue avec le refuge dans un monde artificiel. Ibrăileanu rappelle aussi l'aversion de Baudelaire pour la végétation : « Son répugnance envers la vie va chez lui [Baudelaire] encore plus loin. Il chasse de son univers la végétation, c'est-à-dire *la vie* même.¹¹⁶⁶ » Pour illustrer le goût de Baudelaire pour l'artificiel, Ibrăileanu relève quelques détails de son éros mais aussi sa bien connue affection pour les chats. C'est ce qui explique son « détachement (la fatigue nerveuse, la neurasthénie, un épuisement des états d'âme) » mais aussi le caractère décadent de sa création : « L'incapacité de réagir, l'ennui, l'inaction expliquent aussi un autre aspect spécifiquement baudelairien : les énergies psychiques qui ne se consomment pas à l'extérieur *stagnent* et *se corrompent* donnant ainsi naissance à des états d'âme caractéristiques : tristesse, angoisse, qui s'expriment par des images lugubres, macabres, sépulcrales (dont le lecteur roumain peut constater la présence chez les disciples autochtones de Baudelaire)¹¹⁶⁷ ». Cette fois Ibrăileanu se rapporte aux « admirables et très suggestifs *Spleens* » et regrette de devoir, pour des raisons typographiques peut-être, « amputer les morceaux, les strophes et même les vers – et

¹¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹¹⁶⁵ *Idem*, p. 428.

¹¹⁶⁶ *Idem*, p. 430.

¹¹⁶⁷ *Ibidem*.

gâcher ainsi leur beauté » – ce qui est une autre façon d’exprimer sa préférence pour le Baudelaire antimoderne.

A la fin de l’article Ibrăileanu laisse deviner aussi la principale raison de son rejet de Baudelaire, qui semble idéologique : il s’agit des sympathies socialistes du critique, très discrètement affirmées : « Dans une société humaine, à chaque moment des forces diverses s’affrontent, plusieurs courants sont en lutte. Les gens socialement normaux se rangent d’eux-mêmes dans un camp ou dans l’autre. Il y a néanmoins des individus auxquels le sentiment social fait défaut ou chez lesquels celui-ci est affaibli. Le sentiment de solidarité ne se manifeste pas chez eux pour leur permettre de s’intégrer socialement (ce qui ne les empêche pas *de facto* d’être enrégimentés dans des regroupements politiques, sociaux, littéraires, etc.). Ils restent isolés. Ils sont anormaux d’un point de vue social. Cet isolement et cette solitude morale donnent naissance, naturellement, à une psychologie spéciale, *différente*, dont l’art de Baudelaire en est l’expression. La biographie de ses disciples ne paraît pas contredire mon propos.¹¹⁶⁸ » Bref, Ibrăileanu, qui se situe à la frontière du moderne et de l’antimoderne, penche à croire qu’idéologiquement les symbolistes roumains se situent du côté des réactionnaires passifs. Le principal représentant de « l’arrière-garde » et des Anciens nourrit, lui, des idéaux progressistes.

Si au fil des ans Ibrăileanu révise son opinion pour reconnaître que, somme toute, Baudelaire est « un poète authentique », sa position dans ce débat reste la même, du côté des Anciens. Ayant renoncé à ses sympathies socialistes, ses interventions cherchent dorénavant des arguments dans la théorie du spécifique national. Ce qui veut dire en dernière instance que, fût-il un grand poète et aussi important que fût son rôle dans la poésie française, Baudelaire ne peut en aucun cas être un modèle pour les écrivains roumains. Ibrăileanu prend à témoin Albert Thibaudet. Dans son volume *Intérieurs*, celui-ci s’efforce de démontrer que la nouveauté et la spécificité baudelairiennes seraient d’avoir surpris dans sa particularité l’atmosphère typiquement parisienne¹¹⁶⁹. C’est du pain bénit pour Ibrăileanu qui peut affirmer sans encombre qu’il serait vain d’imiter une poésie dont

¹¹⁶⁸ *Idem*, p. 432.

¹¹⁶⁹ Dans son numéro du 5 mai 1921, à la rubrique « La revue des revues » (p. 306-307), *Viața românească* avait publié un compte-rendu de cet essai d’Albert Thibaudet publié en avril 1921 dans *La Revue de Paris*.

le référent réel n'a pas de correspondant en Roumanie : « Nous convient-elle, cette poésie née dans des circonstances *uniques* ? Les conjonctures qui l'ont engendrée : une vieille civilisation, une culture millénaire, une longue tradition littéraire dans tous les genres poétiques, l'artificialité extrême, une corruption exquise, le paysage archiurbain, un urbanisme qui ne peut être comparé qu'à celui de la Rome antique – tout cela existe-t-il à Bucarest ? (Taine et Thibaudet prétendent qu'il n'existe *nulle part* !) ¹¹⁷⁰. »

Quoi qu'il en soit, apparemment insensible au lyrisme ineffable de la poésie de Baudelaire, qu'il ne considère que d'un point de vue thématique, et attaché à sa conception sociologique qui établit un lien nécessaire entre l'œuvre littéraire et son milieu d'origine, Garabet Ibrăileanu est persuadé qu'elle ne peut offrir un modèle valable à une poésie roumaine qui n'a pas les moyens d'être urbaine : « Nous ne sommes, nous Roumains, qu'au *début* d'une vie urbaine, de la culture, de la civilisation, de la littérature. Notre littérature n'a même pas été à même de couvrir tous les genres littéraires. Nous sommes loin d'avoir épuisé la poésie de notre terroir, de la province, de la roumanité – la poésie „aryenne” ¹¹⁷¹. » L'analyse d'Ibrăileanu de la nouvelle poésie roumaine tend à démontrer qu'elle est une caricature du Paris baudelairien et des thèmes du symbolisme français. Il lui semble que derrière les thèmes très divers de cette poésie nouvelle se cachent toujours le même snobisme et le même souci d'imiter pour être à la mode : « Cette éclosion de l'artificiel s'est produite il y a une vingtaine d'années lorsque nous fûmes submergés par les versificateurs des „étagères”, des „automnales”, des „améthystes”, des „femmes bleues et squelettiques”, néanmoins emportées par le vertige des „bacchanales” [...]. Ce côté artificiel c'est du Baudelaire : son urbanisme exagéré, son culte du Maladif et de l'amour pervers – des singeries, des simulations, rien de naturel et de sincère, tout à fait dans l'esprit de Baudelaire et de ses héritiers parisiens ¹¹⁷². »

¹¹⁷⁰ Garabet Ibrăileanu, « Influențe străine și realități naționale » [« Influences étrangères et réalités nationales »], *Viața românească*, n° 2, 1925, p. 123-148, in *Œuvres*, t. I, p. 353.

¹¹⁷¹ *Ibidem*.

¹¹⁷² *Idem*, p. 350.

Somme toute, en raison de la dissemblance des référents (le Paris de Baudelaire et le Bucarest des « modernistes ») les tentatives de rendre la poésie roumaine baudelairienne ne peuvent aboutir qu'à des caricatures grotesques, à des pastiches dépourvus de toute valeur esthétique : « Puisque Bucarest est un simulacre de Paris, rien de plus naturel que de voir apparaître une poésie qui imite celle de Paris, une imitation de la poésie de Baudelaire. On y est, nous avons maintenant notre poésie bucarestoise. Mais cette poésie n'est pas le produit d'une civilisation extrême (ce qu'elle devrait être pour qu'on puisse en reconnaître la validité) comme Bucarest n'est Paris. Il n'en est qu'une pâle copie, produit du processus d'importation des formes nouvelles auxquelles il incombe de créer le fond, d'en stimuler l'apparition. [...] Mais que faut-il penser de cette caricature de la poésie de Paris, de cet art à la Baudelaire bucarestois ? [...] Une mauvaise imitation, zéro, qui n'a pas de réalité esthétique et s'exclut de la littérature¹¹⁷³. »

Cette façon idéologique d'opposer ce qu'il considère la vraie littérature aux imitations d'une poésie urbaine montre bien les choix d'Ibrăileanu. Il suppose que les théoriciens et les apologistes de la poésie moderne dissimulent un préjugé moderniste. Ils voudraient appliquer en littérature le modèle français, qui est celui de modernisation de la société roumaine – ce dont il a été question dans le deuxième premier chapitre de cette thèse, notamment dans le sous-chapitre consacré à Eugen Lovinescu. De même, dans le sous-chapitre intitulé « Les Paradoxes de Garabet Ibrăileanu » nous avons déjà indiqué la position théorique de celui-ci et son point de vue, à l'opposé de celui de Lovinescu. S'il accepte la théorie du synchronisme en ce qui concerne les phénomènes de civilisation, le critique littéraire de *Viața românească* le réfute absolument en littérature. La « théorie des sauts » ne peut produire, en littérature, que des singeries ridicules, ce que l'on constate, dit-il, chez les auteurs (pseudo)baudelairiens : « Notre pseudobaudelairianisme est du même cru („spécifique” des sociétés orientales retardées) que celui qui pousse Mme Zinca de Tătărași* d'ennoblir sa chambre à coucher (où elle prend ses repas aussi) en y installant un lit en métal façon bronze martelé que l'on aperçoit de la rue. [...] Ce

¹¹⁷³ *Idem*, p. 355.

* Zinca est un diminutif familier d'un nom de femme très commun, et Tătărași un quartier populaire de Iași, la ville où Garabet Ibrăileanu vit et publie *Viața românească*.

genre d'„imitation caricaturale” c'est le commencement, forcément ridicule, de la civilisation. Le pseudobaudelairianisme en tant qu'„imitation caricaturale” est non seulement nul mais aussi négatif. „Art” et „imitation caricaturale” est une contradiction dans les termes¹¹⁷⁴. » Ibrăileanu rejette le baudelairianisme comme phénomène de mode mais aussi en tant qu'imitation¹¹⁷⁵. Il conteste l'esthétique de la « poésie nouvelle » au nom de sa théorie de la spécificité nationale comme fondement de l'œuvre d'art. Il oppose à la beauté pure des symbolistes la formule hybride d'une beauté nationale que cette poésie nouvelle est par définition incapable d'assimiler : « La poésie „nouvelle” est totalement opaque au caractère national tout d'abord parce qu'elle est surtout une poésie de sensations, or il est difficile d'imaginer des sensations spécifiquement nationales¹¹⁷⁶. » Pire, cette poésie nouvelle ferait de la littérature roumaine une annexe de celle française¹¹⁷⁷, ce qui serait une façon implicite de nier l'existence d'une tradition littéraire roumaine.

L'intervention d'Ibrăileanu a aussi le mérite de donner un nom au débat, ce qui éclaire sa signification et son importance. Il est le premier à affirmer que toute cette polémique autour d'une poésie nouvelle et de Baudelaire en tant que modèle pour la littérature roumaine rappelle la célèbre Querelle des Anciens et des Modernes. Dans la variante roumaine de celle-ci, Ibrăileanu est du côté des Anciens, de la tradition roumaine, contre les Modernes auxquels il rappelle – *ex cathedra* –

¹¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹¹⁷⁵ Il est utile peut-être de rappeler ce qui a déjà été dit dans le sous-chapitre que nous lui avons consacré, à savoir qu' Ibrăileanu accepte l'inspiration étrangère, française en occurrence, si toutefois les modèles sont ceux qui conviennent au moment historique et à l'esprit du lieu, comme ce fut le cas au moment du romantisme lorsque les auteurs roumains ont cherché leurs sources chez Lamartine, les Valaques, et chez Hugo, les Moldaves. Et Ibrăileanu d'ajouter : « Imaginez un peu la „littérature nouvelle” et le „modernisme” obscène que nous aurions offert quelques écrivains qui, en désespoir de cause (comme ce fut le cas, de l'avis de M. Davidescu, de Macedonski lorsqu'il se jeta dans les bras du symbolisme) et à la recherche de „l'originalité”, c'est à dire poussés par l'unique désir de se distinguer des autres, se seraient avisés d'imiter Musset et Vigny ! » (Garabet Ibrăileanu, « Influențe străine și realități naționale » [« Influences étrangères et réalités nationales »], *Œuvres*, t. I, éd. cit., p. 341).

¹¹⁷⁶ Garabet Ibrăileanu, « Caracterul specific național în literatura română » [« Le Caractère spécifiquement national dans la littérature roumaine »], *Viața românească*, n° 11, 1922, in *Opere*, t. I, éd. cit., p. 329. Ibrăileanu continue : « Plus la poésie est „nouvelle” moins elle exprime l'âme d'un peuple. L'âme d'un peuple signifie surtout ses sentiments, ses idées, ses conceptions, et c'est pourquoi seule peut l'exprimer cette poésie des sentiments et des conceptions que contestent les théoriciens de la „poésie nouvelle”. » (p. 329).

¹¹⁷⁷ *Idem*, p. 300.

qu'il n'y a pas de progrès en littérature : « Les représentants de „la poésie nouvelle”, surtout les théoriciens et les critiques littéraires, manifestent une grande agressivité à l'égard de la poésie „ancienne”. Certains reconnaissent ses mérites historiques, d'autres ne lui trouvent aucun. Ils sont tous d'accord que de toute façon la poésie nouvelle est, *par définition*, supérieure à l'ancienne en vertu de la loi du progrès qui serait à l'oeuvre en littérature aussi : l'homme, disent-ils, ne fait jamais du sur-place, il va continuellement de l'avant, ses sensations deviennent plus affûtées, le sentiment s'annoblit, l'âme se complique, la langue évolue, ce qui veut dire que la littérature du passé n'était qu'une ébauche et que les écrivains d'autrefois étaient les immondices ayant rendu fertile le terreau d'aujourd'hui qui nourrit la poésie nouvelle¹¹⁷⁸. »

Dans un autre article : « Caracterul specific național în literatura română » [« Le Caractère spécifiquement national dans la littérature roumaine »], Ibrăileanu confesse que le paysage littéraire roumain lui semble « presque zoologique » : « „les anciens” et „les nouveaux” se regardent en chiens de faïence avec haine et inimitié¹¹⁷⁹. » Loin d'être « progressiste », la poésie « moderne », par son caractère « artificiel » s'avère, au contraire, une force « réactionnaire », ce dont Ibrăileanu veut nous convaincre par des tournures stylistiques astucieuses : « Les amateurs de nouveautés à tout prix s'estiment être des révolutionnaires à la pointe du progrès. Ils sont néanmoins des réactionnaires, car « être réactionnaire » n'est pas et ne peut être rien d'autre que de s'opposer au progrès. Par les confusions qu'elles entraînent en mystifiant le public dont elles pervertissent le goût, en détournant certaines énergies créatrices de la littérature véritable, ces « nouveautés » sont des entraves au progrès et donc réactionnaires. La seule attitude « progressiste » et « révolutionnaire » est de se soumettre aux réalités, reconnaître que notre stade de développement ne nous permet d'être « européens » que dans des cas précis où, en échange, il nous faut créer les choses pour de bon¹¹⁸⁰. »

¹¹⁷⁸ Garabet Ibrăileanu, « Poezia nouă » [« La poésie nouvelle »], *Viața românească*, n° 6, 1922, in *Œuvres*, t. II, éd. cit., p. 383.

¹¹⁷⁹ Garabet Ibrăileanu, « Caracterul specific național în literatura română » [« Le Caractère spécifiquement national dans la littérature roumaine »], in *Opere*, t. I, éd. cit., p. 334.

¹¹⁸⁰ *Idem*, p. 357.

Cette intervention d'Ibrăileanu suscite de nombreuses réactions qui amplifient cette version roumaine de la querelle des Anciens et des Modernes. Celle-ci prend des dimensions encore plus considérables après la publication d'une repartie intempestive et excessive d'un baudelairien authentique, le poète et critique littéraire Nicolae Davidescu. Il reproche à Ibrăileanu d'édifier son article sur de « fausses prémises » et d'inventer une querelle des Anciens et des Modernes qui n'a pas lieu d'être pour la simple et bonne raison que la littérature roumaine ne commence, en fait, qu'avec la génération des symbolistes : « On ne peut pas parler d'une littérature roumaine avant le symbolisme. Avant il n'y a eu que des „écrivains par accident”¹¹⁸¹. » C'est aussi le cas d'Eminescu dont les épigones étouffent la poésie sous une « chape faite de moucheron et d'une foireuse vermine encore dans un stade primitif de la vie¹¹⁸² », et dont le symbolisme se propose d'endiguer la vague Malfaisante. Davidescu ne conteste pas l'existence d'une soi-disant « tradition littéraire », invoquée par Ibrăileanu pour faire pièce au symbolisme, mais il la réduit à une succession de moments disparates, qu'aucun lien organique ne réunit : « Grigore Alexandrescu, Odobescu, Alecsandri ou Bolintineanu, pour ne citer qu'eux, ont mis au service de leur écriture des qualités insignes, en rapport avec les circonstances ; mais il serait faux de généraliser leur influence et de croire qu'ils ont apporté le moindre germe d'un bouleversement en profondeur et fécond de notre vie¹¹⁸³. » Il n'en reste pas moins que, pour Nicolae Davidescu, le symbolisme n'est pas seulement le véritable commencement de la littérature roumaine mais aussi l'émancipation du poids de la « tradition », une « libération de sous la tyrannie des valeurs précédentes¹¹⁸⁴ ». Ce commencement, continue Nicolae Davidescu, est aussi un principe de progrès : « Le symbolisme est le commencement de notre littérature. Il est aujourd'hui la seule littérature possible. Tant de talents divers l'ont enrichi en

¹¹⁸¹ Nicolae Davidescu, « Critica veche despre „poezia nouă”. D-l G. Ibrăileanu și poezia simbolistă » [La critique ancienne à propos de la „poésie nouvelle”. M. G. Ibrăileanu et la poésie symboliste] in *Flacăra* [La Flamme], VII^e année, n° 29, 21 juillet 1922, p. 463-464, rubrique « Fapte și comentarii » [Faits et commentaires], inclus in Nicolae Davidescu, *Aspecte și direcții literare* [Aspects et directions littéraires], édition sous la direction et avec un avant-propos de Margareta Feraru, éd. Minerva, Bucarest, 1975, p. 313.

¹¹⁸² *Idem*, p. 312.

¹¹⁸³ *Idem*, p. 313.

¹¹⁸⁴ *Ibidem*.

l'élargissant, que son nom commence à être une étiquette historique trop étroite. Elle sert uniquement pour marquer le commencement de la littérature roumaine, point de départ d'une évolution qui à l'avenir donnera naissance aux formes nouvelles de la littérature roumaine¹¹⁸⁵. » C'est ce qui se serait passé aussi en France : « le courant parnassien provient du romantisme, le romantisme du classicisme, le symbolisme du mouvement des néo-parnassiens, et ainsi de suite comme partout sur cette terre¹¹⁸⁶. » Persuadé que « le symbolisme est notre seule littérature », une « incessante et unique force vive¹¹⁸⁷ », Nicolae Davidescu en fait un fourre-tout où se retrouvent tous les écrivains roumains importants de l'époque : Tudor Arghezi, Ștefan Petică, Iuliu Săvescu, Ion Minulescu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Lucian Blaga ou Alexandru Philippide - dont certains, tel Petică ou Săvescu, peuvent être rattachés à ce courant tandis que d'autres en sont complètement étrangers, comme Blaga surtout, poète indiscutablement expressionniste.

Nicolae Davidescu revient sur cette question dans un article intitulé « Adnotații în marginea simbolismului » [« Notes en marge du symbolisme »]¹¹⁸⁸ où il signale, à son tour, le danger de l'imitation qui menace la « poésie nouvelle ». Il le considère un phénomène inévitable et qui n'est pas particulier au symbolisme dont il convient néanmoins de se préserver : « Lorsqu'ils se seraient suffisamment défigurés eux-mêmes en défigurant les modèles qu'ils copient, les poètes dont le seul talent est celui imitatif du perroquet et dont les seules vertus sont celles, sonores, du gramophone, seront priés de se taire avant d'être priés de disparaître dans l'oubli¹¹⁸⁹. »

La dispute se prolonge par les engagements de Felix Aderca et d'Eugen Lovinescu.

Le premier est un partisan du symbolisme. Cet Ibrăileanu qui « prend des airs sévères de professeur [...] pour gronder ses élèves du haut de la chaire que lui offre

¹¹⁸⁵ *Idem*, p. 316.

¹¹⁸⁶ *Idem*, p. 317.

¹¹⁸⁷ *Idem*, p. 314 et 316.

¹¹⁸⁸ Nicolae Davidescu, « Adnotații în marginea simbolismului » [« Notes en marge du symbolisme »], *Flacăra*, VII^e année, n° 31, 4 août 1922, p. 495, rubrique « Fapte și comentarii » [Faits et commentaires], inclus in Nicolae Davidescu, *Aspecte și direcții literare* [*Aspects et directions littéraires*], éd. cit., p. 323-327.

¹¹⁸⁹ *Idem*, p. 323.

Viața românească » l'agace. Toutefois il ne voudrait pas lui offrir « une victoire inattendue » comme l'avait fait Nicolae Davidescu qui s'était rendu vulnérable en situant le débat du côté du progrès dans l'art : « Cette discussion sur la „supériorité” des uns et des autres ressemble trop à une dispute de cour de récréation, et ne mène nulle part. Comment ne pas se rendre compte que Victor Hugo n'a rien à voir avec Racine, qu'il s'agit de quelque chose de différent ? Et que Paul Valéry ne ressemble pas à Hugo ? C'est *autre chose*, c'est quelque chose de *différent* autant en ce qui concerne le contenu que du point de vue de l'expression¹¹⁹⁰ ! » Felix Aderca participe au débat dont il change le centre d'intérêt pour chercher les raisons qui empêchent « la poésie nouvelle » de s'imposer dans le paysage roumain. Il s'agit, dit-il, des préjugés habituels liés à l'idée de modernité. Puisqu'elle est « révolutionnaire », cette poésie nouvelle « n'a pas bénéficié d'une époque de transition et de l'autorité d'un grand poète ». Elle ne correspond pas à « une conception sociale, politique – patriotique au moins » qui lui permette de répondre aux attentes des critiques roumains lesquels confondent volontiers les valeurs esthétiques avec celles nationales, morales ou sociales. De surcroît, « l'esprit roumain, vif et porté vers l'imitation¹¹⁹¹ », se détourne facilement de cette « poésie nouvelle ». Felix Aderca dénonce aussi la position paradoxale d'Ibrăileanu. D'une part, celui-ci rejette le pseudo-baudelairianisme de la nouvelle poésie et refuse d'accueillir dans sa revue, *Viața românească*, quelques auteurs modernistes importants tels George Bacovia, Ion Minulescu, Adrian Maniu et Tudor Arghezi. D'autre part, il publie dans cette même revue la poésie d'Alexandru Philippide « qui flotte dans le ciel bleu azur de Mallarmé¹¹⁹². »

Felix Aderca revient dans le débat pour dénoncer « la véritable épidémie » dont souffre son l'époque, infestée par « le principe du spécifique national et par d'autres principes du même acabit qui « veulent imposer une finalité à la littérature », principes dont « la critique d'arrière-garde », avec Garabet Ibrăileanu à

¹¹⁹⁰ Felix Aderca, « Ce e „poezia nouă” » [C'est quoi « la poésie nouvelle »], *Lupta*, n^{os} 187, 189 et 194, du 4, 6 et 12 août 1922, in *Modernismul literar românesc*, éd. cit., p. 431.

¹¹⁹¹ *Idem*, p. 435.

¹¹⁹² *Ibidem*.

sa tête, fait l'apologie¹¹⁹³. L'intervention de Felix Aderca pèse dans la bataille du symbolisme et apporte quelques éclairages utiles. Dans son plaidoyer en faveur du symbolisme ou plus exactement de la poésie moderne, qui est aussi une mise en cause du spécifique national d'Ibrăileanu, Felix Aderca utilise une analogie surprenante dont il prend le contre-pied de manière tout à fait inattendue. Embourbée dans une tradition qui l'empêche de prendre son vol, la poésie lyrique roumaine serait dans une situation similaire à celle... de l'albatros de Baudelaire. Pour que le modernisme puisse vaincre en Roumanie, il faudrait couper les ailes du traditionalisme : « Même l'idée supérieure de la nationalité – qui tant de fois a prouvé sa force créatrice et sa fécondité – ne peut faire du sur place. [...] L'*homo aestheticus*, l'homme des beaux-arts, se doit de demander l'amputation des ailes qui ont permis à cet oiseau des mers de survoler l'étendue déserte des eaux tempétueuses, mais qui maintenant l'empêchent de marcher... L'*homo aestheticus* connaît la pesanteur écrasante des siècles que l'on doit vaincre pour que l'esprit puisse s'exprimer librement dans les merveilleuses langues qui sont les siennes¹¹⁹⁴. » Pour Felix Aderca le drame de cette culture roumaine soumise à l'autorité d'une critique surannée est d'une évidence qui crève les yeux : « Nous ne pouvons pas reculer et nous ne voulons pas aller de l'avant. Figés entre deux mondes, chacun avec ses propres vices et ses propres vertus, nous croupissons dans la médiocrité et l'inauthenticité¹¹⁹⁵. »

Felix Aderca reprend un à un les arguments d'Ibrăileanu pour les décortiquer et prouver leur nullité : le symbolisme roumain n'est pas un post-baudelairianisme et ne peut être réduit « à une simple *imitation* d'une mouvance similaire de la littérature française » ; d'autre part « on aurait tort de blâmer l'influence *réelle* du symbolisme français¹¹⁹⁶ ». L'idée qu'une poésie urbaine ne pourrait être nationale est fautive dans la mesure où l'on ne peut confondre les dimensions esthétique et ethnique (« le caractère national ») de la littérature, cela d'autant plus que la

¹¹⁹³ Felix Aderca, «Pasărea mărilor» [L'Oiseau de mers], *Sburătorul literar* [titre intraduisible], n° 10, 1923, inclus in Felix Aderca, *Mic tratat de estetică* [Petit traité d'esthétique], éd. Ancora, Bucarest, 1929, p. 169.

¹¹⁹⁴ *Idem*, p. 175-176.

¹¹⁹⁵ *Idem*, p. 174.

¹¹⁹⁶ *Idem*, p. 172.

modernité roumaine étant une imitation, cette supposée « peur de la ville » évoquée par Ibrăileanu est illusoire¹¹⁹⁷. Les erreurs d'Ibrăileanu seraient dues à son incapacité de comprendre le caractère spécifique du symbolisme qui est, pour Felix Aderca, sa vocation « révolutionnaire », portée à renouveler les fondements esthétiques de la poésie – pour retrouver d'autres à propos desquels il n'est pas abusif de parler de « magie » : « C'est ce qui explique pourquoi jusqu'à l'apparition du symbolisme, mouvement fondamentalement révolutionnaire, surgi au milieu d'une orgie naturaliste qui imprègne encore la mentalité d'une majorité de créateurs et de lecteurs, jamais un courant artistique n'a soulevé autant de protestations acharnées. C'est ce qui explique aussi pourquoi, pour reprendre les mots de M. Ibrăileanu lui-même, „les anciens' et 'les nouveaux' se regardent en chiens de faïence avec haine et inimitié”, et que „les premiers manifestent à l'égard de leurs adversaires la répugnance qu'on a pour des monstres et des ennemis”¹¹⁹⁸. »

Dès que cesse la dispute d'Ibrăileanu avec Davidescu, Felix Aderca change radicalement sa façon de voir les choses : Baudelaire, dit-il, ne peut être un modèle pour la littérature roumaine parce qu'« il est le produit de forces qu'il est impossible de susciter chez nous¹¹⁹⁹. »

Outre le fait qu'il représente un repère dans la dispute entre l'« ancien » et le « nouveau », Baudelaire reste pour Felix Aderca « l'inventeur d'une nouveau lyrisme » : « la littérature lyrique ne connaît que deux grandes époques : celle d'avant et celle d'après la publication des *Fleurs du Mal*¹²⁰⁰. » Dans l'entre-deux-guerres, à un moment où la confrontation des modernistes et des traditionalistes prend des proportions considérables, Aderca revient au modèle baudelairien dans un commentaire, tardif, du volume d'Alexandru Stamatiaid *Sufletul lui Baudelaire* [*L'Ame de Baudelaire*]¹²⁰¹. A son avis l'éloge baudelairien de l'originalité est surtout un avertissement à ceux qui choisissent « le rythme de l'époque, le rythme

¹¹⁹⁷ *Idem*, p. 173.

¹¹⁹⁸ *Idem*, p. 167.

¹¹⁹⁹ Felix Aderca, *Mic tratat de estetică* [*Petit traité d'esthétique*], le sous-chapitre „Cățiva monștri” [Quelques monstres], p. 277.

¹²⁰⁰ *Ibidem*.

¹²⁰¹ Felix Aderca, *Mic tratat de estetică*, éd. cit., le sous-chapitre « Metoda lui Baudelaire » [La méthode de Baudelaire], p. 290-296.

de leur peuple, le rythme d'une classe sociale¹²⁰². » Il est vrai aussi qu'une simple imitation de la poésie baudelairienne par des épigones signifierait « la mort par répétition¹²⁰³. » Aderca qui joue ici les critiques littéraires profite de cette occasion pour défendre le caractère esthétique de l'œuvre d'art : « Par leur monstruosité (*sic*) même les buts de la poésie diffèrent d'un peuple à un autre. Dans les pays roumains, éminemment agricoles et avec un passé sanglant, la poésie n'était reconnue que si elle était rurale ou chauvine. Même aujourd'hui, lorsque la Roumanie a retrouvé ses frontières naturelles, la poésie doit encore subir le joug de l'esclavage politico-social d'autrefois¹²⁰⁴. »

Eugen Lovinescu se devait d'intervenir dans la dispute qui oppose Garabet Ibrăileanu à Nicolae Davidescu et Felix Aderca. Il est surtout irrité de découvrir dans certains articles des points de vue qui s'apparentent aux siens, dont il voudrait avoir l'exclusivité. Il s'en prend à Davidescu qui situe le commencement de la littérature roumaine au moment de l'apparition du symbolisme, comme il le fera lui-même dans la première édition, de 1926-1929, de son *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*]. Dans la foulée, il attaque aussi Benjamin Fundoianu (Benjamin Fondane) qui, anticipant la théorie de Lovinescu concernant l'imitation et le synchronisme, considère que la littérature roumaine est de fait une annexe de celle française – ce qui lui provoque une nostalgie évidente malgré son attitude critique par rapport à cette réalité dont Lovinescu fait une apologie enthousiaste. Le futur théoricien du « modernisme dirigé » leur fait à tous les deux la leçon de la tradition : « M. Fundoianu nie complètement l'individualité de notre littérature. M. Davidescu ne lui en reconnaît une qu'au moment où elle la perd. La férocité de l'un et la partialité de l'autre nous obligent de nous rendre, Malgré nous, au chevet de cette pauvre littérature roumaine pour constater, d'une part, qu'elle est vivante et, d'une autre, qu'elle possède des spécificités profondes et sans rapport avec les divers courants littéraires en général et

¹²⁰² *Idem*, p. 293.

¹²⁰³ *Ibidem*.

¹²⁰⁴ *Idem*, p. 292-293.

avec le symbolisme en particulier¹²⁰⁵. » D'ailleurs Eugen Lovinescu est peut-être celui qui donne, à l'époque, la meilleure description de l'identité poétique de Baudelaire lorsque, dans son neuvième volume de *Critice* [*Critiques*] intitulé *Poezia nouă* [*Poésie nouvelle*], il le situe plutôt du côté du modernisme que dans la mouvance symboliste : « Poète de structure classique, Baudelaire est surtout le poète des sensations rares et modernes. Son modernisme est fait d'un individualisme féroce, d'un mysticisme mêlé de volupté, d'exotisme, de satanisme et finalement d'une multitude de sentiments violemment contradictoires mais recherchés. Rien à voir avec le symbolisme¹²⁰⁶. »

Le repentir d'un moderne : Nicolae Davidescu. Un précurseur inattendu du symbolisme roumain. Eminescu et Baudelaire

Nicolae Davidescu est l'auteur, en 1926, d'un article qui mérite que l'on s'y arrête. Pour deux raisons. La première, non négligeable, est qu'il apporte un éclairage significatif concernant l'accueil de Baudelaire en Roumanie. La deuxième est que l'on y trouve quelques idées surprenantes à propos des précurseurs roumains du symbolisme, ce qui constitue un contrepoids paradoxal à son acharnement moderniste. Nicolae Davidescu n'a décidément pas peur de choquer lorsqu'il affirme que celui qui a orienté la poésie roumaine vers le modernisme et qui s'avère ainsi un précurseur légitime du symbolisme est Mihai Eminescu lui-même, dont l'importance pour la littérature roumaine serait identique à celle de Baudelaire pour la littérature française.

¹²⁰⁵ Il s'agit du premier des deux articles regroupés sous le titre *Există o literatură română ? [Existe-t-il une littérature roumaine ?]*, publiés dans *Sburătorul literar*, I^{ère} année, n^{os} 41 et 42, du 6 et 13 octobre 1922, p. 281-284 et 297-298. Nicolae Davidescu répond par un article non signé inséré dans la rubrique « Revista revistelor românești » [La revue de revues roumaines] de *Flacăra*, VII^e année, n^o 42 du 20 octobre 1922, p. 672-673, où il reprend avec des nuances les idées de son article qui avait déclenché cette polémique : « Critica veche despre „poezia nouă”. D-l G. Ibrăileanu și poezia simbolistă » [La critique ancienne à propos de la „poésie nouvelle”. M. G. Ibrăileanu et la poésie symboliste]. Eugen Lovinescu intervient dans cette dispute en publiant dans *Sburătorul literar*, I^{ère} année, n^o 45 du 3 novembre 1922, p. 360, rubrique « Notes littéraires » l'article « Iarăși problema literaturii române » [« De nouveau la question de la littérature roumaine »]. Il récidive dans la même revue, n^o 49 du 1^{er} décembre 1922, p. 424 avec l'article non signé « N. Davidescu – ironist » [« N. Davidescu ironiste »]. Les autres interventions ne modifient pas de manière significative la façon de considérer le sujet.

¹²⁰⁶ Eugen Lovinescu, *Critice*, éd. cit., v. IX, p. 337.

Nicolae Davidescu commence par une analyse de l'œuvre et de la personnalité de Baudelaire en s'arrêtant sur le rôle joué par sa poésie lyrique dans les mutations ayant renouvelé la littérature française. Pour Nicolae Davidescu Baudelaire, comme Eminescu, est « un romantique tardif ». « Il n'apporte que très peu, peut-être même rien, par rapport à l'héritage gigantesque laissé par Lamartine, Musset, Hugo, Banville ou Gautier. » Ce qui lui est particulier c'est la façon dont il filtre la poésie d'avant lui pour aboutir à une nouvelle façon de la concevoir. Ce qui veut dire que l'originalité de Baudelaire se doit à sa façon de soumettre à la sobriété des formes classiques le pathos romantique et sa rhétorique déclamative remplacés par l'intériorité et la profondeur lyrique : « Si les premiers romantiques s'agitaient avec la frénésie de l'enfant qui réussit pour la première fois à se tenir debout sur ses deux pieds, Baudelaire a la démarche assurée et mesurée de l'homme mûr, équilibré et dont la raison lui indique clairement où il doit aller. [...] Baudelaire acquiert ainsi une valeur résumative, intégrale, condensatrice, celle d'une réalité nouvelle, opposée aux anciennes. De ce point de vue, son volume devient l'étalon pour jauger et éliminer les manifestations sans discernement des libertés romantiques. Il lui incombe ainsi de signaler indirectement le côté oiseux de l'enthousiasme passager qui se manifeste dans les œuvres de ses contemporains et de ses précurseurs immédiats. Il réunit dans une synthèse unique les trésors de sensibilité et intellectuels dissipés avec la largesse d'une ivresse lyrique par toute une génération individualiste¹²⁰⁷. »

Dépourvu d'une vraie individualité, Baudelaire devient « un novateur et un révolutionnaire » par la nature et la façon dont il trie la matière que lui fournit la tradition. Se rapportant à l'influence de Poe dans l'élaboration de la conception artistique de Baudelaire, Nicolae Davidescu énonce une idée devenue un lieu commun des analystes de tous bords après la publication de l'essai de Paul Valéry « Situation de Baudelaire » où l'auteur met en évidence la capacité de Baudelaire de toujours soumettre sa création à un incessant examen critique et autoréflexif. Cette façon lucide et maîtrisée de construire le poème, qui remplace l'inspiration, « est la

¹²⁰⁷ Nicolae Davidescu, «Estetica poeziei simboliste» [L'Esthétique de la poésie symboliste], in *Viața românească*, XVIII^e année, n° 1, janvier 1926, p. 38-58, inclus in *Orientări și direcții literare* [Orientations et directions littéraires], éd. cit., p. 385.

première et la plus grave atteinte à la conception romantique de la poésie » : « Ainsi la surface devient profondeur [...] laquelle devient presque automatiquement une investigation intérieure et du même coup diversité et liberté. Mais il ne s'agit pas de la liberté des romantiques. Son principe avait été soumis à un long processus d'épuration, de sélection et d'intériorisation¹²⁰⁸. » Mallarmé, Rimbaud, Tristan Corbière et Verlaine profitent amplement de la brèche ouverte par Baudelaire.

Quelques autres idées nouvelles, singulières dans l'exégèse roumaine, sont peut-être plus fécondes à étudier que ces clichés de la critique baudelairienne. La première, déjà signalée, se rapporte à Mihai Eminescu qui aurait joué dans la littérature roumaine un rôle analogue à celui joué par Baudelaire en France. Nicolae Davidescu fait d'Eminescu le précurseur du symbolisme roumain : « Chez nous, le début du symbolisme est rattaché au nom d'Alexandru Macedonski. C'est un étrange malentendu littéraire. Loin d'être un symboliste dans le sens rigoureux du terme, celui-ci est plutôt la négation de ce courant qui n'a pas subi son influence pour la bonne raison que ce n'était pas possible. Celui qui a nourri notre symbolisme en lui offrant par des points de contact décisifs ce dont il avait besoin pour son développement ultérieur a été, par sa pensée et par l'ensemble d'une œuvre éblouissante, mais moins peut-être par des poèmes comme *Luceafărul* [*Hypérion*], Mihai Eminescu¹²⁰⁹. » Cet avis est d'autant plus surprenant que le symbolisme roumain se voulait, comme nous l'avons déjà indiqué, une façon de s'émanciper de sous la tutelle de la poésie d'Eminescu. Les « points de contact » entre Eminescu et le symbolisme évoqués par Nicolae Davidescu seraient le fond « idéaliste et mystique » et certains « chuchotements crépusculaires » qui rappellent même parfois « les tonalités de Verlaine¹²¹⁰. »

¹²⁰⁸ *Idem*, p. 386.

¹²⁰⁹ *Idem*, p. 399.

¹²¹⁰ *Idem*, p. 401. Dans son article « Eminescu, precursor al simbolismului » [« Eminescu, précurseur du symbolisme »] publié dans *Universul literar* [*L'Univers littéraire*], XLVIII^e année, n° 23, 10 juin 1939, p. 1 à 8, où il reprend pour les développer certaines idées de son article de 1926, Nicolae Davidescu établit une liste de poèmes d'Eminescu qui seraient le point de départ du symbolisme roumain : *Melancolie* [*Mélancolie*], *De câte ori, iubito* [*Tant de fois, ma bien aimée*], *Despărțire* [*Séparation*], *Când însuși glasul* [*Lorsque la voix elle-même*], *Se bate miezul nopții* [*Sonne Minuit*]. D'ailleurs dans un article intitulé « Arta națională » [*L'Art national*] publié dans *România ilustrată* [*La Roumanie en images*], I^{ère} année, n^{os} 4, 5, 7, 8 et 10, mars-septembre 1901, inclus in *Modernismul literar românesc*, éd. cit. v. I, (cf. surtout p. 310), un autre poète symboliste roumain,

L'hypothèse de Nicolae Davidescu ne manque pas d'intérêt, surtout si l'on tient compte des arguments qu'il apporte pour l'appuyer. Il n'en reste pas moins qu'objectivement, essentiellement, il n'y a pas beaucoup de similitudes entre Eminescu, un romantique tardif issu du romantisme allemand, et un poète moderne tel Baudelaire. Si Davidescu trouve que ces deux poètes jouent le même rôle dans leurs littératures respectives, cela se doit principalement à l'importance décisive qu'il accorde aux sources du symbolisme. Le symbolisme français se serait orienté vers le romantisme allemand « pour faire pièce au romantisme français » qu'il se devait de rejeter pour s'offrir une identité : « La poésie lyrique d'aujourd'hui, dans le sens que lui donnent le symbolisme français et le romantisme allemand, considère la nature comme un état d'âme que l'individu est capable de percevoir en accumulant images et sensations qu'il projette à l'extérieur par des intuitions immédiates. Il s'agit donc moins d'un courant littéraire que d'un courant philosophique et esthétique qui a pris forme en Allemagne il y a une centaine d'années pour se répandre ensuite en France. Acclimaté aux conditions de ce pays où il a conservé son caractère particulier en dépit des longues épurations nécessaires à son assimilation, il aboutit aujourd'hui à son extrême floraison en donnant naissance à la poésie symboliste¹²¹¹. » La même idée est exprimée dans d'autres termes ailleurs : « L'esthétique symboliste n'est que l'aboutissement artistique de la confrontation de la philosophie idéaliste allemande avec le rationalisme classique¹²¹². » Les représentants de cette mouvance seraient Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Arthur Rimbaud, Tristan Corbière, Paul Verlaine mais aussi Novalis, Tieck, Schlegel et Fichte qui tous, de l'avis de Davidescu, « constituent le ciment de la philosophie dont est issue la poésie symboliste¹²¹³. »

Eminescu, « le produit le plus authentique et le plus vivant de l'idéalisme philosophique allemand », serait à l'origine d'un processus identique, ce qui ferait de lui « le point de départ indiscutable de notre poésie symboliste¹²¹⁴. » Ce qui

Ștefan Petică, voyait dans Eminescu, qu'il associait toutefois à Macedonski, le précurseur du courant auquel il appartenait, sans considérer utile de développer cette idée.

¹²¹¹ Nicolae Davidescu, « Estetica poeziei simboliste », in *Orientări și direcții literare*, éd. cit., p. 403.

¹²¹² *Idem*, p. 421.

¹²¹³ *Idem*, p. 416.

¹²¹⁴ *Idem*, p. 404.

rapproche Eminescu de Baudelaire, certes. Davidescu oublie toutefois que ce dernier est l'auteur de *Correspondances*, dont les symbolistes se réclament, tandis que tout ce dont on peut créditer Eminescu en tant que précurseur du symbolisme c'est d'avoir renouvelé la poésie lyrique roumaine en lui ouvrant la voie vers d'autres horizons poétiques. L'écriture de Nicolae Davidescu reste trop imagée pour être exacte : « Comme Baudelaire en France, Eminescu ramasse lui aussi de partout les éclats de la première joie de vivre de ses contemporains et de ses prédécesseurs, il prend tout ce qui lui semble précieux, le fait fondre dans le haut fourneau de son âme et le distille à la flamme de la philosophie idéaliste allemande. Par lui tous ces mots, images et notions de la sensibilité éparse de son temps, deviennent des associations et des dissociations inédites d'idées et de sentiments comprimés dans une poésie unique, rigoureuse, massive, conçue selon les principes d'une nouvelle vision artistique profondément personnelle et fondamentalement individuelle. En France, Baudelaire l'avait fait avec la poésie romantique en mettant à l'œuvre à peu près les mêmes idées et une même esthétique¹²¹⁵. » Ce qui permet à l'auteur de l'article de conclure que, par son œuvre, à l'instar de Baudelaire ou de Novalis, Eminescu est le représentant « d'une même riposte romantique au rationalisme de Goethe¹²¹⁶. »

Eminescu et Baudelaire auraient également en commun de défendre l'œuvre d'art de son détournement « utilitariste ». Davidescu cite un projet de Baudelaire d'avant-propos à l'édition française des poèmes de Poe : « Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages »¹²¹⁷, pour illustrer son aversion pour les poètes « humanitaires » et « du suffrage universel ». Eminescu et Baudelaire seraient, enfin, tous les deux, des antimodernes, ce que prouve leur rapport à la tradition. Davidescu évoque l'antimodernité idéologique d'Eminescu, paradoxale si l'on tient compte de son modernisme esthétique : « Le fond antilibéral, même réactionnaire, constitue une partie de l'idéologique poétique d'Eminescu. Il éclaire d'une manière significative le contraste qui oppose cette poésie nouvelle, qui se concocte partout, au romantisme

¹²¹⁵ *Idem*, p. 408.

¹²¹⁶ *Ibidem*.

¹²¹⁷ Nicolae Davidescu avait probablement sous la main le volume : Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes*, éd. de la Société du Mercure de France, MCMVIII. Le passage dont il est question se trouve à la p. 207.

français devenu utilitariste et vaguement humaniste, d'une part, et, de l'autre, au nationalisme allemand statuaire et hautain¹²¹⁸. »

Toutefois, en faisant d'Eminescu le précurseur du symbolisme roumain, Nicolae Davidescu revient en arrière et s'inscrit en faux contre les historiens de la littérature roumaine moderne qui reconnaissent unanimement ce mérite à Alexandru Macedonski. D'ailleurs Davidescu lui-même avait reconnu ailleurs¹²¹⁹ le rôle de Macedonski dans l'effort d'imposer le symbolisme justement par réaction contre une poésie de facture eminescienne. Ce qui ne l'a pas empêché par la suite de renverser complètement son jugement non seulement en invoquant les similitudes entre le symbolisme français et le romantisme allemand, sujet de son article, mais aussi en affirmant haut et fort que le même Macedonski ne peut pas être un véritable promoteur du symbolisme. Il ne le peut pas pour deux raisons bien précises. La première serait qu'autant le symbolisme français que la poésie d'Eminescu ont leur origine dans le romantisme allemand. La deuxième serait que la démarche de Macedonski n'aurait eu comme justification que le désir de suivre un phénomène de mode. Il l'écrit en toutes lettres : « Macedonski était un produit de la culture littéraire française, Eminescu celui de la philosophie allemande. Dans le cadre du romantisme allemand, Eminescu était, malgré lui, un précurseur du symbolisme. En tant que produit du romantisme français, Macedonski en était plutôt l'adversaire. [...] Adversaire résolu d'Eminescu, Macedonski se déclare représentant du courant latin pour s'accrocher aux dernières productions de la langue française. Celles-ci étant symbolistes, ou parce que celles-ci faisaient plus de bruit, voilà le poète des *Nuits* devenu champion du symbolisme roumain et en même temps, expression d'un destin paradoxal, auteur de merveilleux poèmes parnassiens¹²²⁰. »

Garabet Ibrăileanu l'avait remarqué aussi. Dans son article « Poezia nouă » [« La Poésie nouvelle »], sans le considérer précurseur du symbolisme, Ibrăileanu opposait Eminescu, véritable représentant de « l'esprit national », à Macedonski « le

¹²¹⁸ Nicolae Davidescu, « Estetica poeziei simboliste », in *Orientări și direcții literare*, p. 410-411.

¹²¹⁹ Nicolae Davidescu, « Alexandru Macedonski despre Poezia viitorului » [« Alexandru Macedonski à propos de *La Poésie du futur* »] in *Flacăra*, VII^e année, n° 33, 18 août 1922, p. 528, « Fapte și comentarii » [Faits et commentaires], inclus in *Direcții și orientări literare* [*Directions et orientations littéraires*], éd. cit., p. 333-337.

¹²²⁰ *Idem*, p. 441-442.

moderne ». Le critique de *Viața românească* était d'avis que la confrontation de ces deux poètes incarnait celle de la Moldavie et de la Valachie, en tant qu'autorités spirituelles tutélaires et symboliques. C'était aussi, dit-il, une confrontation entre la vraie littérature, qui rejette l'idée de révolution, et une littérature mimétique et importée, qui s'enracine dans l'appétit de révolution et en emprunte l'idéologie : « Eminescu – et ceux de sa mouvance – c'est l'apport de la Moldavie à la littérature roumaine d'après 1880. Macedonski – et son école – c'est la contribution de la Valachie. Les disciples valaques d'Eminescu sont rares et on ne connaît pas des disciples moldaves de Macedonski¹²²¹. »

Il est curieux de constater qu'aucun critique ou historien de la littérature roumaine n'a eu l'idée que celui qui a peut-être joué dans la littérature roumaine le rôle joué par Baudelaire dans la littérature française est Tudor Arghezi. Une telle hypothèse n'est pas déraisonnable.

VI.3. « Le cas » Arghezi

« Arghezi pourrait dire de Baudelaire ce que celui-ci avait dit d'Edgar Poe, à savoir qu'on l'avait copié avec anticipation dans une autre langue¹²²² », nous fait remarquer Vladimir Streinu. Il se rapporte à l'étrange affinité structurelle qui unit le poète français à son collègue roumain. Pour Arghezi, Baudelaire est un modèle. Il est aussi un catalyseur de sa personnalité. Il est un défi. Une des voix les plus singulières de la poésie lyrique moderne, dont elle prend le contre-pied, naît et se bâtit dans une confrontation incessante et par des rencontres de nature diverse avec l'œuvre de Baudelaire. Arghezi commence par l'imiter dans une série de poèmes intitulée *Agate negre* [*Agates noires*], puis il le traduit librement, ce qui lui permet de le digérer, et finit pas l'affronter dans un volume de facture baudelairienne et pourtant essentiellement arghezien intitulé *Flori de mucigai* [*Fleurs de moisissure*]. Par la suite Arghezi suit un chemin différent. Les influences sont dissimulées jusqu'à devenir méconnaissables dans les divers et si surprenants domaines du lyrisme d'Arghezi.

¹²²¹ Garabet Ibrăileanu, *Opere*, éd. cit., v. III, p. 387.

¹²²² Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. XXVI.

Une précision s'impose : Arghezi ayant publié son premier volume *Cuvinte potrivite* [*Mots bien ajustés*] en 1927, à quarante-sept ans, et le suivant, *Flori de mucigai* [*Fleurs de moisissure*], en 1930, le volume *Agate negra* [*Agates noires*] datant probablement de ses années de jeunesse, il apparaît que la cohabitation avec son modèle a perduré pendant presque un demi-siècle.

Un des plus importants poètes modernes prend le contre-pied de la modernité

Il convient, pour commencer, de faire quelques remarques générales concernant le caractère extrêmement divers et original de la poésie d'Arghezi. Cela d'autant plus qu'il s'agit d'une formule poétique qui contredit presque point par point un certain type de poésie lyrique moderne. La critique littéraire roumaine a signalé d'ailleurs souvent la singularité d'Arghezi par rapport à la majorité des courants et des tendances du modernisme esthétique auquel il a pourtant l'air d'appartenir. Dans le IX^e volume de ses *Critice* [*Critiques*] (1926) Eugen Lovinescu le situe dans un chapitre intitulé « Le Faux Symbolisme ». Lorsqu'il publie en 1937 la deuxième édition revue et corrigée de son *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*], il en fait le principal représentant de la synthèse du traditionalisme et du modernisme. Dans son *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine des origines jusqu'à aujourd'hui*] publiée en 1941, George Călinescu lui consacre un chapitre important : « Fenomenul arghezian » [Le Phénomène Arghezi], dans le cadre d'une section de son ouvrage intitulée « Moderniștii » [Les Modernistes]. Il ne se fait pas faute de signaler le paradoxe de la poésie d'Arghezi : par ses thèmes elle appartient au plus authentique et plus ancien filon « traditionaliste », tout en restant moderne par la façon de les traiter et par sa vision poétique générale. Il ne s'agit pas uniquement d'une dette par rapport à une tradition livresque, dans le sens où le principal modèle poétique roumain d'Arghezi reste Mihai Eminescu, mais d'une recherche des essences du traditionalisme roumain, qui fait remonter à la surface une spiritualité nationale dont les racines plongent dans les zones les plus profondes, archaïques et archétypales de son peuple. Cet héritage est attisé par une syntaxe innovante, révolutionnaire pour la métrique du roumain, et par des choix lexicaux tout aussi déconcertants, qui associent des mots slaves du

vocabulaire de l'église à d'autres tirés dans l'univers des jeux d'enfants et à des termes considérés communément apoétiques, qui évoquent l'esthétique de la laideur.

D'autre part, au moment où il assimile le baudelairianisme, mais plus tard aussi, Arghezi surprend en réinventant sa poésie, même à un âge où d'autres poètes ont déjà épuisé leur message. C'est le cas des *Psalmii* [*Les Psaumes*], une poésie de la foi et du doute, d'une recherche fiévreuse de la divinité entreprise par cet « humble serviteur », déguisé en « voleur de Dieu », qui blasphème, prie et lance des appels désespérés. L'ancienne poésie religieuse de souche byzantine est ainsi transfigurée pour exprimer le drame de l'homme moderne, ce que la critique littéraire roumaine a mis souvent en évidence. Arghezi est aussi le poète des *Blesteme* [*Malédiction*s] qui choquent par la violence et la verdeur de l'expression et dont les imprécations ont l'air d'un nihilisme qui se consomme dans le vide. On lui doit aussi *Cărticica de seară* [*Le Petit livre du soir*], un étonnant volume érotique où l'on retrouve des échos du *Cantique des cantiques*, mais dont un des poèmes est intitulé de manière surprenante *Vaca lui Dumnezeu* [*La Vache à Bon Dieu*]. D'ailleurs ce qui surprend chez Arghezi ce sont les analogies inattendues : la mort devient ludique dans *De-a v-ați ascuns* [*A Cache cache*], ce qui permet à l'auteur d'investir avec un très puissant dramatisme un jeu d'enfants. *Har* [*La Grâce*], le poème qui suscite l'enthousiasme de Călinescu qui le considère « la cosmologie » d'Arghezi, est un hymne « à la gloire des patates » en train de germer, dont « le style liturgique » évoque la naissance de l'Univers. Arghezi utilise presque tous les registres de la poésie, de celui « des grains et des bribes » jusqu'aux « rondes » chorégraphique et folklorique.

Il n'en reste pas moins que, dans tous les cas de figure, cette poésie surprenante se tient loin à la fois du lyrisme pur et abstrait, de souche mallarméenne, d'Ion Barbu, un autre maître de la poésie roumaine moderne, et de l'expressionnisme de Lucian Blaga. Pour Arghezi la modernité est une sorte de flagellation des modes qu'il se plaît à violenter. Elle est une façon de quitter les sentiers battus. Elle est surtout un moyen de ressusciter, par une sorte d'alchimie étonnante, la tradition, le traditionalisme. De l'avis d'un exégète récent, Arghezi, loin du symbolisme, du traditionalisme, de l'avant-garde et du modernisme, est celui qui met au mieux en lumière le fossé qui sépare le moderne du modernisme, ce qui

lui permet d'ouvrir la voie « vers quelque chose de complètement différent » : « Peut-on l'appeler *antimodernisme* ? Ou bien *un autre modernisme* ? Ou alors *neomodernisme* ? A moins de le désigner par une périphrase : *ce qui n'est pas uniquement du modernisme*¹²²³. » Cela pour la simple et bonne raison qu'il s'agit d'une poésie « *non-lyrique, non-intellectuelle, plébéienne, impure* (hybride), une *forme de prose* (roman analytique en vers), *artisanale*, qui *réévalue les genres historicisants*, et „laide”¹²²⁴. »

Plus subtil dans ses analyses, Benjamin Fondane donne une idée encore plus précise de ce qui constitue la particularité de la poésie lyrique d'Arghezi, la tension non-moderne d'une modernité poignante. De Paris où il se trouve, Fondane envoie à la revue d'avant-garde *Integral* [*Intégréal*], qui consacre un de ses numéros à Tudor Arghezi, un article bizarre : « Omagiu lui Tudor Arghezi » [« Hommage à Tudor Arghezi »]¹²²⁵. Le texte de Fondane fait écho à la lettre caustique par laquelle Arghezi lui-même désavouait ceux qui le rattachaient à l'avant-garde : « Si l'intégralisme est une nouvelle école, plus récente que le constructivisme lui-même, je serais, quand à moi, l'affidé d'une école encore plus récente et, à reprendre l'exemple utilisé plus haut [une voiture qui ayant quitté Bucarest pour Predeal se trouverait, quatre heures plus tard, dans le même point], je dirais que pour arriver non pas après 24 heures mais après 30 jours, pour arriver quelque part avant même d'être parti, le mieux serait que cette voiture ne parte plus du tout et, pour être tout à fait rassuré, je démolirais son moteur au moment même où elle quitte l'usine. D'ailleurs rien ne nous empêche de détruire l'usine aussi, avant qu'elle eût fabriqué le premier moteur¹²²⁶. » Cet exemple absurde est conforme au portrait d'Arghezi

¹²²³ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* [*Le Postmodernisme roumain*], Bucarest, éd. Humanitas, 2000, p. 279.

¹²²⁴ *Idem*, p. 279-280.

¹²²⁵ Cet article, signé B. Fundoianu, a été publié dans le n° 3, 1925, p. 2-3. La revue publie dans le même numéro, à la page 6, les articles des poètes Ilarie Voronca et Stephan Roll : « Tudor Arghezi – fierar al cuvântului » [« Tudor Arghezi – forgeron du mot »] et « Evoluări » [« Evolutions »]. Pour honorer à sa façon l'initiative de cette revue « constructivisto-intégraliste », Arghezi lui envoie un de ses poèmes les plus traditionalistes : *Belșug* [*Abondance*].

¹²²⁶ Selon toute vraisemblance Arghezi avait envoyé cette lettre en même temps que son poème – dans son article Fondane y fait allusion. Cette lettre intitulée « Ce trebuie să știe un tânăr de 45 ani » [« Ce que doit savoir un jeune de 45 ans »] sera publiée dans le n° 5 de la revue, p. 4. 45 ans c'était

publié par la revue où on le voit « agrémenté d'une douzaine de capsules d'aluminium derrière l'oreille » en sorte « qu'il aurait suffi d'une pichenette à la dernière capsule pour que le portrait devienne fou¹²²⁷. »

L'hommage de Fondane prend lui aussi le contre-pied de l'idéologie de la revue. Sa fronde, qui s'accorde bien avec la personnalité d'Arghezi, correspond aussi à la sienne : bien que faisant partie de l'avant-garde roumaine, Fondane n'est pas un partisan du « dernier cri » et des « -ismes » qui affichent avec ostentation une mystique de l'originalité et de la nouveauté. De l'avis de Fondane, le moderne Arghezi est le prototype même d'un des personnages les plus étonnants qu'on puisse imaginer, celui du « réactionnaire », quelqu'un plein comme un œuf de « la moelle » des époques d'anarchie : « Lorsqu'une époque s'écroule en entraînant dans sa chute la boîte à merveilles, le seul héritier de ce qu'elle avait de plus durable c'est le réactionnaire ; le seul aussi qui en a assimilé, avec la rapidité d'une plante, ce que l'époque précédente avait de plus viable¹²²⁸. » « Le réactionnaire » (en fait l'antimoderne, et Fondane profite pour analyser ce cas particulier) serait une hydre bicéphale, une figure prodigieuse déchirée entre le passé et l'avenir. Il extrait, pour s'en nourrir, l'essence du passé, et se forge une vision du futur par une projection qui est un court-circuit. Pour mieux illustrer son propos, Fondane propose un couple antinomique, apparemment tout aussi paradoxal : contrairement à ce qu'on pourrait croire, l'opposé du réactionnaire n'est pas le moderne (d'ailleurs pour l'auteur de l'article ces deux termes sont synonymes) mais « le conservateur » : « Au-delà de ce qui est une attitude prudente et calculée à même de rassurer contre les accidents de toute sorte, le „conservateur” est un esprit lent, une mémoire oisive, une incapacité d'agir. Le réactionnaire a du vif argent dans les veines, il est rebelle, il prend tous les risques par plaisir gratuit du risque ; gagner un mètre de neige du pôle nord lui paraît incalculable¹²²⁹. » Fondane invoque à l'appui de son analyse un des premiers arts poétiques d'Arghezi *Rugă de seară* [*Prière de soir*] dont il cite quelques vers : « Să-mi fie verbul limbă / De flăcări ce distrug, / Trecând ca șerpia când se plimbă [...]]// O

l'âge d'Arghezi, ce qui est une façon supplémentaire de railler la mystique du « jeunisme » et de la nouveauté qui était celle de ce mouvement.

¹²²⁷ Tudor Arghezi, « Ce trebuie să știe un tânăr de 45 ani », art. cit., p. 4.

¹²²⁸ Benjamin Fondane, « Omagiu lui Tudor Arghezi », art. cit., p. 2.

¹²²⁹ *Ibidem*.

! dă-mi puterea să scufund / O lume vagă, lâncezândă. / Și să țâșnească-apoi, din fund, / O alta, limpede și blândă.» [Qu'il devienne, mon verbe, une langue / De flammes qui détruisent / Sur leur passage, tels des serpents en promenade [...] // Oh ! donne-moi la force d'immerger / Ce monde vague, languissant. / Et que des profondeurs surgisse / Un autre, clair et doux].

Arghezi aurait changé le visage de la poésie roumaine parce qu'il est conscient du fait que la sève du « génie » – c'est le mot de Fondane – consiste à retirer de la tradition ce qui est permanent pour le structurer par une double réaction, d'une part réaction par rapport à la tradition proprement dite, contrainte de devenir, par la « révolte », « l'abondance prévue » ; d'une autre, réaction par rapport à la nouveauté en elle-même, qui devient « le hasard » que « l'invention » transforme en « chance ». C'est ce qui explique pourquoi Arghezi se situe au-dessus des modes et des époques. Son ubiquité lui permet d'être rattaché à n'importe quelle mode de n'importe quand : les symbolistes le croyaient symboliste, les constructivistes constructiviste, les traditionalistes traditionaliste, etc. C'est ce qui explique aussi pourquoi Tudor Arghezi se montre si réticent envers ceux qui veulent en faire un avant-gardiste : « Mes amis ont eu de la peine lorsque Arghezi s'est déclaré contre la nouvelle poésie, constructiviste, mais Arghezi a été aussi l'ennemi le plus acharné de la poésie symboliste, qu'il attaque de la manière la plus véhémente pas sa conception même de la poésie. Voilà pourquoi sa poésie, qui ne paraissait pas nouvelle à l'époque, est tellement nouvelle aujourd'hui ; ceux qui sont le plus dans l'esprit du temps sont rarement ceux qui, par la suite, représentent leur temps¹²³⁰. » Et parce que « l'être d'Arghezi dans sa totalité est une réaction », et que « tout son esprit est une force qui structure le néant¹²³¹ », il invente à la fois l'ancien et le nouveau et peut donner corps aux plus violentes antinomies : « européen, il fait voler en éclats le faux européenisme¹²³² », le « faux exotisme », « la fausse littérature » et pas en dernier lieu « le faux modernisme¹²³³ ».

¹²³⁰ Benjamin Fondane, « Omagiu lui Tudor Arghezi », art. cit., p. 3.

¹²³¹ *Ibidem.*

¹²³² *Ibidem.*

¹²³³ *Ibidem.*

Une bonne compréhension de la poésie de Tudor Arghezi suppose aussi, nous l'avons déjà dit, de le situer par rapport à Baudelaire qu'il a imité, puis assimilé, finalement traduit assez librement.

Arghezi commence par imiter Baudelaire. Par certains des poèmes symbolistes du cycle *Agate negre*, Arghezi semble grossir le rang des épigones de Baudelaire. Par la suite, Arghezi a refusé d'intégrer ces poèmes de jeunesse dans un de ses volumes. Rien ne ressemble moins à ce que sera la poésie d'Arghezi que ce mélange de satanisme, de macabre et de sensualité, comme nous le fait remarquer, parmi d'autres, Eugen Lovinescu qui cite le poème *Litanii* [*Litanies*], très apprécié par les symbolistes : « Atunci, într-adevăr, iubită, / Ai fi o glastră funerară, / În plete, plante de infern. /.../ Eu, părul, ca un crep de doliu, / L-aș ninge negru cu petale, / Cu o nădejde, în extaz, / Mi l-aș lăsa peste obraz / Să-mi curgă râul lui de jale. » [Alors, vraiment, ma bien aimée / Tu serais urne funéraire, / Avec des herbes infernales dans les cheveux /.../ Moi, sur cette coiffure en crêpe de deuil, / Je ferais neiger de pétales noires, / Plein d'espoir, en extase, / Et sur la joue, / Je laisserais se répandre la rivière de chagrins.]¹²³⁴. A propos de ces vers Vladimir Streinu parle d'une « recherche du sensationnel »¹²³⁵. Un autre indice de l'influence de Baudelaire qui marque jusque très tard la poésie d'Arghezi, c'est l'utilisation des antinomies. Lovinescu les considère : « le mélange des principes contradictoires qui s'affrontent dans l'âme de l'homme moderne¹²³⁶. » En effet, certains vers de *Rugă de vecernie* [*Prière à l'heure des vêpres*] rappellent le célèbre portrait de *L'Héautontimorouménos* : « Și de la sfântul palid, sfârșit și blând pe cruce, / La biciul ce-l izbește și-l sângează-n obraz, / Pe nesimțite nu știu ce-nvecinare duce / Și rând pe rând sunt unul și celălalt... » [Et du saint pâle, meurtri, doux sur la croix / Au fouet qui le frappe et fait saigner sa joue / Je ne sais quel voisinage, subrepticement, fait / Que je sois tantôt l'un tantôt l'autre]¹²³⁷. A cette même catégorie de l'accumulation des contrastes appartient aussi le célèbre *Autoportrait* :

¹²³⁴ Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, éd. cit., p. 334.

¹²³⁵ Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. XXVIII.

¹²³⁶ Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, éd. cit., p. 338.

¹²³⁷ Tudor Arghezi, *Opere* [*Œuvres*], v. I, *Versuri* [*Poésies*], édition établie par Traian Radu et Mitzura Arghezi, préface de Eugen Simion, Bucarest, éd. de l'Académie Roumaine, 2003, p. 133.

« Sunt înger, sunt și diavol și fiară și-alte-asemeni / Și mă frământ în sine-mi ca taurii-n belciug, / Ce se lovesc în coarne cu scânteieri de cremeni, / Siliți să are stânca la jug. » [Je suis ange, démon aussi et fauve et bien d'autres choses / Et je me débats en moi-même comme les taureaux enchaînés / Dont les cornes qui s'entrechoquent produisent des étincelles de silex, / Contraints, au joug, de labourer la pierre.]¹²³⁸.

D'ailleurs l'influence de Baudelaire sur Arghezi est à l'origine d'une polémique significative pour les débats qui agitaient le monde littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres. Lovinescu prétend qu'après le volume *Agate negre* Arghezi se serait détaché de son modèle pour devenir lui-même¹²³⁹. Selon Vladimir Streinu, Arghezi n'aurait pas totalement renoncé à Baudelaire qui, plus discrètement, continuerait d'être présent dans la substance de sa poésie : « A mon avis, l'artiste Arghezi a compris et utilisé jusqu'à ses derniers poèmes les outils de l'artiste Baudelaire¹²⁴⁰. » Il convient de préciser que cette polémique qui permet à Streinu d'apporter une réplique qui n'est pas uniquement une étude de littérature comparée mais aussi un document psychologique, a lieu avant 1927, c'est-à-dire à un moment où le poète roumain n'avait pas encore publié son premier volume et, connu uniquement par les poèmes publiés dans des revues, il était encore loin d'avoir esquissé les différents registres de sa littérature. D'ailleurs dans son célèbre avant-propos à l'édition roumaine des *Fleurs du mal*, Vladimir Streinu modifie son opinion, même s'il ne le dit pas explicitement.

Pour cette raison son essai «Tudor Arghezi» est un des plus intéressants de ceux qui lui ont été consacrés. D'une part, l'auteur étudie l'œuvre poétique d'Arghezi en appuyant tellement sur les influences que, pour peu, certains poèmes pourraient passer pour de simples pastiches. D'une autre, de manière paradoxale, Vladimir Streinu met en lumière l'ineffable de la poésie arghezienne. Avec le texte de Baudelaire en regard, sa propre démonstration semble le fasciner : il dissèque les poèmes d'Arghezi pour prouver la justesse de son analyse. Il commence par établir

¹²³⁸ *Idem*, p. 136.

¹²³⁹ Eugen Lovinescu, *Critice*, IX, éd. cit., notamment, p. 334-337.

¹²⁴⁰ Vladimir Streinu, « Tudor Arghezi », *Revista Fundațiilor Regale* [*La Revue des Fondations Royales*], n° 12, 1926, p. 145-153, inclus in *Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri* [*Pages de critique littéraire. Marginalia, essais*], Bucarest, éd. pentru Literatură, v. I, 1968, p. 16.

un bref répertoire du vocabulaire lyrique : « Je butine au petit bonheur quelques mot qui reviennent fréquemment chez Baudelaire : bourbeux, puer, helminthes, chancre, poison, crachat, cadavre, fange, tette, ver, carcasse, brute, agate, pestilence, boue, velours, brute, plaie, serpents, bourreau, cracher, injure, suave, venin, florentin, etc., etc. Je fais la même chose en feuilletant au hasard les poèmes d'Arghezi : venin [venin], ocară [blasphème], mucegaiuri [moisissures], bube [pustules], noroi [fange], scârbit [dégoûté], putregai [putride], florentină [florentin], țâță [mamelle], otravă [poison], mocirlă [bourbe], limbrici [ascaris], șerpi [serpents], nămoluri [boues], coptură [bourbillon], a se împuti [se gêter], brută [brute], suav [suave], călău [bourreau], hoit [charogne], etc., etc.¹²⁴¹. » Mais l'influence de Baudelaire est loin d'être uniquement lexicale, continue Vladimir Streinu. Il cite des vers entiers pour démontrer que retravaillé, acclimaté et christianisé, l'oxymore baudelairien reste la matière de prédilection de la poésie d'Arghezi (l'auteur se rapporte, rappelons-le, aux poèmes parus dans les revues littéraires à un moment où Arghezi n'avait pas encore publié son premier volume). Quelques exemples : les « fumegoasele oglinzi » [miroirs enfumantes*] de *Târziu de toamnă* [*Automne tardif*] seraient « les miroirs ternis » de Baudelaire. « Sunt prins de patru laturi deodată » [Serré des quatre côtés à la fois] du *Psalm* : « Pribeag în șes, în munte și pe ape » [*Psaume* : « Errant dans les champs, les montagnes et les eaux »] renvoie à « Arme que le Réel étouffe / entre ses quatre murs » (*Les Épaves*); « Ia seama : bruta de fier va să se scoale » [Prends garde, la brute de fer se soulève] [*Portret <Portrait>*] à « Dans la brute assoupie un ange se réveille » (*L'Aube spirituelle*), l'ange en moins, etc. Pourtant les deux poètes ne peuvent être confondus : « A la différence des *Fleurs du Mal* édifié sur des catégories morales (le bienfait et le crime), *Cuvinte potrivite* a pour principe générateur le conflit des mots (saphir et glaise) [...] D'autre part, l'abjection organique et fondamentale qui provoque chez Baudelaire le dégoût de soi

¹²⁴¹ Vladimir Streinu, « Tudor Arghezi », in *Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri*, éd. cit., p. 18.

* Une fois de plus, le lecteur l'aurait compris, nous prenons des libertés avec la langue française pour donner au lecteur français une idée fût-elle approximative des manipulations poétiques qui font l'objet de cette analyse.

et qui le plonge dans la prière, chez Arghezi, extérieure et matérielle, elle devient un ornement¹²⁴². »

Arghezi, ne l'oublions pas, subit aussi l'influence de Mallarmé, surtout pour la syntaxe – Streinu est peut-être le seul exégète de la littérature roumaine qui en parle¹²⁴³. Pour lui « les procédés artistiques de *Cuvinte potrivite* évoquent tantôt *Les Fleurs du Mal*, tantôt, par les contractions syntaxiques, les poèmes de Mallarmé ». Vladimir Streinu finit par se demander : « somme toute, que reste-t-il de spécifiquement arghezien¹²⁴⁴ ? » Cela d'autant plus, ajoute-t-il aussitôt, qu'« à une première lecture d'Arghezi, l'esprit est secoué par la puissance du spectaculaire et se sent devenir l'humble témoin d'une orogénie primordiale¹²⁴⁵. » Vladimir Streinu s'en explique : il invoque « la force d'expression hugolienne d'Arghezi », ce qui lui fait croire que celui-ci n'est, en fin de compte, qu'un « génie verbal ». Il se rapporte ensuite aux *Blesteme* [*Malédiction*s] « qui semblent sortir de la plume d'un Torquemada pris d'une fureur inquisitoriale. Ils témoignent d'une indiscutable génialité verbale qui n'a d'autre objet que son propre épanouissement, la thématique baudelairienne ayant été perdue en chemin¹²⁴⁶. »

La fin de l'article résume la tension du texte : « Maintenant, lorsque j'ai devant moi, ou du moins il me semble avoir devant moi, en pièces détachées, le mécanisme de la poésie d'Arghezi, je sens que par-delà les thèmes, les procédés, la composition, le rythme, la psychologie et les influences, il reste un je ne sais quoi qui échappe à toute analyse et qui me vexé. Je suis victime d'une sorte de drame de l'intelligence¹²⁴⁷. »

¹²⁴² Vladimir Streinu, «Tudor Arghezi», în *Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri*, éd. cit., p. 21.

¹²⁴³ Les poèmes à sonorité mallarméenne seraient, selon Vladimir Streinu, *Restituiri* [*Restitutions*], *Vraciu* [*Le Sorcier*], *Inscripție pe un pahar* [*Inscription sur un verre*], ce dernier poème rappelant *Surgi de la croupe et du bond*.

¹²⁴⁴ *Idem.*, p. 23-24.

¹²⁴⁵ *Idem.*, p. 24.

¹²⁴⁶ *Ibidem.*

¹²⁴⁷ *Ibidem.*

La traduction infidèle

Il est certain qu'Arghezi appréhende mieux son modèle par une traduction infidèle qui l'en rapproche davantage que les imitations du volume *Agate negre*. Il faut signaler qu'Arghezi n'a traduit, en fait, avec de nombreuses retouches successives, qu'un nombre très restreint de poèmes de Baudelaire¹²⁴⁸ : *Către cititor* [*Au lecteur*], *Binecuvântare* [*Bénédictio*], *Albatrosul* [*L'Albatros*], *Pornire-n sus* [*Élévation*], *Potriviri* [*Correspondances*], « Mi-aduc aminte timpul » [V, « J'aime le souvenir de ces époques nues »], *Muza bolnavă* [*La Muse malade*], *Dușmanul* [*L'Ennemi*], *O mortăciune* [*Une charogne*]. Contraint de trouver des équivalences roumaines, Arghezi se heurte au texte de Baudelaire pour ainsi dire de l'intérieur. A la différence d'Alexandru Philippide, il ne cherche pas à reconstituer le souffle de l'original pour le rendre le plus fidèlement possible. Il semble plus intéressé à faire jouer les différences, à réécrire à sa manière certains vers, parfois à complètement modifier la configuration de tel ou tel poème. Il ne traduit pas, il réécrit. Les trahisons de ses traductions surprennent de plusieurs points de vue.

D'une part, cette façon de faire vivre le texte original par une réécriture créatrice a l'avantage de permettre au lecteur roumain de se retrouver d'emblée, visuellement presque, dans l'univers baudelairien dont il ressent aussitôt la force extrême. La raison en est qu'Arghezi n'hésite pas d'inventer des équivalences lexicales qui cassent les moules parfois trop rigides et abstraits du français cartésien, permettant à la poésie de profiter pleinement des avantages du roumain, une langue mobile, ouverte à toutes les innovations linguistiques. Si traduire un grand poète signifie réinventer sa poésie dans une autre langue, il est légitime de croire qu'Arghezi a mieux réussi que Philippide. D'autre part, le lecteur roumain ayant la sensation de lire non pas du Baudelaire en traduction mais une sorte d'Arghezi travesti, il est tout aussi légitime de dire qu'il s'agit d'une traduction magistralement ratée.

Il est peut-être utile d'offrir quelques exemples de ce type de traduction où Arghezi s'éloigne considérablement de l'original et recrée en roumain des équivalences infidèles mais particulièrement évocatrices. Là où Baudelaire emploie

¹²⁴⁸ Traductions incluses in Tudor Arghezi, *Scrieri* [*Écrits*], v. V, « Tălmăciri » [Traductions], éd. pentru Literatură, 1964, p. 21-35.

une épithète d'ordre moral, Arghezi la remplace avec une autre, concrète, révolutionnant au passage la morphologie du roumain. Le premier vers de la deuxième strophe du poème *Au lecteur* [*Către cititor*] : « Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches », devient « Păcatele ni-s dârze, mâhnirile – tiptile » [Nos péchés sont raides, nos chagrins 'catimineux'*]. C'est ce dernier terme qui intéresse. Il s'agit d'une innovation morphologique, d'un terme inventé ad hoc par Arghezi qui transforme en adjectif un adverbe qui normalement ne s'y prête pas. Au mépris du mot roumain « laș » qui pour une fois colle bien au sens du français « lâche », Arghezi emploie « tiptil » qui évoque plutôt le « furtif », la marche « sur la pointe des pieds », quelque chose que l'on fait « en catimini ». D'autres fois Arghezi ne se limite pas à un seul vers et recrée tout une strophe, dans l'idée peut-être que c'est ce que l'auteur aurait fait s'il avait écrit en roumain. C'est le cas de la quatrième strophe du même poème, *Au lecteur* : « C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !/ Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;/ Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,/ Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent. » Dans la traduction d'Arghezi elle devient : « În mâna lui stă jocul de fire ce ne poartă. / Dezgustul, tina, crima, mocirla ne atrag. / De Iad, pe brânci, tu, zilnic, te- apropii cu un prag, / Voios în bezna mare de-mpuțiciune moartă. » [Il tient dans sa main le jeu de fils qui nous mène. / Le dégoût, la boue, le crime, la fange nous appâtent. / Chaque jour en dépassant, sur les rotules, un seuil, nous nous rapprochons de l'enfer, / Joyeux dans l'énorme obscurité d'une peste morte.] Le deuxième vers, « Dezgustul, tina, crima, mocirla ne atrag. » [Le dégoût, la boue, le crime, la fange nous appâtent] est une version qui utilise des éléments concrets pour rendre le sens abstrait du vers original : « Aux objets répugnants nous trouvons des appas ». Plus loin « bezna mare de-mpuțiciune moartă » [l'énorme obscurité d'une peste morte] est une retranscription spectaculaire d'une formule plus terne : « ténèbres qui puent ».

Vladimir Streinu s'arrête aussi à une autre traduction où le texte original se trouve enrichi dans la traduction par des images qui le complètent. De manière inattendue, dans la traduction de la deuxième strophe de *L'Albatros*, celui-ci devient

* Terme formé contre les lois de la langue de l'expression « en catimini ».

« ciung »¹²⁴⁹ [manchot, dans le sens d'estropié] et se colore aussi d'inattendues teintes religieuses : « Răpit abia din Slavă și pus să umble, jos, / Arhanghelul Tăriei stângaci e și sfios. / Aripile-i atârnă, și-i zac, și nu-i ajung, / Ca mânecile goale, din umeri, unui ciung. » [Arraché à l'instant au Zénith pour le faire marcher, ici bas, / L'Archange de la Puissance est gauche et timide. / Ses ailes pendent et, inertes, ne lui sont plus d'aucun secours / Telles les manches vides, de l'épaule, d'un manchot]. Arghezi reprend l'idée de Baudelaire : « À peine les ont-ils déposés sur les planches / Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux, / Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches / Comme des avirons traîner à côté d'eux », mais la traduit dans une image concrète qui lui appartient, celle de la chemise d'un estropié dont la manche reste vide et n'habille plus le bras qui manque.

La rétrotraduction du poème *O mortăciune* [*Une Charogne*] est encore plus problématique. Ici Arghezi semble se traduire lui-même, donner par anticipation une forme, au moyen des vers de Baudelaire, aux poèmes pas encore écrits de *Flori de mucigai*. La version roumaine semble le fruit d'un étrange partenariat entre les deux poètes : « Le soleil rayonnait sur cette pourriture » devient « Arșița tăbărâse năvalnic pe puroaie » [La canicule se jetait en flots sur les pus]. De même « Et le ciel regardait la carcasse superbe comme une fleur s'épanouir » devient « dospea din mădulare-n cuprinsul lui senin » [le bourbillon cuit jaillissait des chairs]. A l'occasion Arghezi intervient dans le texte et semble introduire des vers lui appartenant – mais un petit effort d'imagination permet de se rendre compte qu'il respecte à la lettre la logique de l'original : « La puanteur était si forte, que sur l'herbe / Vous crûtes vous évanouir » devine « Și da pe dinafară din ea ca o fiertură, / Duhnind atât de tare, că ne-a venit leșin » [S'en déversait comme un bouillon / D'une puanteur telle que nous faillîmes nous évanouir].

Parfois un seul mot de l'original suffit à Arghezi pour en faire, en le traduisant, un poème de son crû. D'ailleurs Vladimir Streinu fait remarquer que ces traductions « coïncident avec le moment où Arghezi se sépare de son ancien maître pour affirmer avec force l'originalité de sa propre personnalité¹²⁵⁰. » En effet, avec sa traduction du poème de Baudelaire *Bénédiction* [*Binecuvântare*], Arghezi, qui

¹²⁴⁹ Vladimir Streinu, Avant-propos à *Les Fleurs du Mal*, éd. cit., p. XXVIII.

¹²⁵⁰ *Ibidem*.

semble se découvrir véritablement, coupe pour de bon le cordon ombilical qui le reliait à Baudelaire. Ce qu'il nous signale de manière flagrante, en nous indiquant aussi les raisons de cette rupture, au moment où il choisit de traduire « poète » [poet] par « psalmist » [psalmiste]. Si les *Psalmi* [*Psaumes*] d'Arghezi constituent un secteur particulier de sa poésie lyrique (de la poésie lyrique roumaine en général), ils sont aussi une façon indirecte de prendre des distances avec Baudelaire. De l'avis de Streinu : « cette communication directe et familière avec le principe religieux du monde, avec la divinité, le délivre du satanisme qui obscurcit sans espoir la poésie de son homologue français¹²⁵¹. » Vladimir Streinu semble oublier « la quête d'idéal » qui est une des dimensions importantes de la poésie de Baudelaire – une quête qui suit, il est vrai, des chemins qui n'ont rien à voir avec les *Psaumes* d'Arghezi.

Néanmoins, de même qu'il s'efforçait, à un certain moment, de mettre en évidence ce qu'il considérait des imitations ou des pastiches, Streinu n'oublie pas de nous faire remarquer maintenant qu'en ce qui concerne la technique de la versification et la structuration de la matière poétique la distance qui sépare Baudelaire et Arghezi « est aussi grande que celle qui se fait sentir si l'on compare le poli lisse des surfaces statuaires de Maillot aux aspérités et à la vigueur des statues de Bourdelle ou du moderne Henri Moore¹²⁵². »

Un volume indirectement dédié au modèle

Le volume *Flori de mucigai* [*Fleurs de moisissure*] est un des plus baudelairiens d'Arghezi – comme le démontre déjà son titre. On peut y voir aussi un suprême éloge du modèle, bien que, mis à part un même goût pour le hideux, l'auteur fait preuve d'une originalité qui l'éloigne sensiblement de Baudelaire. A la place du poème *Au lecteur*, Arghezi, presque un siècle plus tard, commence son volume par un de ses plus célèbres « arts poétiques », intitulé, lui aussi, *Flori de mucigai*. Le même « hypocrite lecteur » est prié, avec des vers tranchants qui, en roumain, ont une sonorité liturgique, de célébrer l'esthétique de la laideur qui se voit investie d'une sacralité démentie par ailleurs : « Le-am scris cu unghia pe tencuială /

¹²⁵¹ *Ibidem*.

¹²⁵² *Idem*, p. XXIX.

Pe un părete de firidă goală, / Pe întuneric, în singurătate, / Cu puterile neajutate /
 Nici de taurul, nici de leul, nici de vulturul / Care au lucrat împrejurul / Lui Luca, lui
 Marcu și lui Ioan. / Sunt stihuri fără an, / Stihuri de groapă, / De sete de apă / Și de
 foame de scrum, / Stihurile de acum. » [Je les ai écrits avec l'ongle sur le crépi / Du
 mur d'une niche vide, / Dans le noir et la solitude / Avec des forces qui n'ont pas
 reçu le secours / Ni du taureau, ni du lion ni de l'aigle / A l'œuvre autour / De Luc,
 de Marc, de Jean. / Ce sont des vers sans années, / Des vers de mise au tombeau, /
 De la soif d'eau / Et de la faim de cendres / Ces vers d'aujourd'hui.]

L'univers décrit et le modèle du poème, inédits dans la poésie lyrique roumaine, marquent la séparation de Baudelaire. Il s'agit d'une poésie épique, qui frôle parfois le reportage versifié. Les personnages ont des contours précis et l'auteur pratique volontiers le coup de théâtre, parfois ironique. Le tout confiné dans un milieu carcéral. Certes, Arghezi n'a pas oublié l'enseignement baudelairien des contrastes : il combine, lui aussi, l'abject et l'idéal, à cela près que ce qui domine ici c'est la matérialité, le détail concret des portraits, la texture réaliste des scènes imaginaires. On y trouve des figures séraphiques de la sensualité vénale (*Rada*, *Tinca*), des scènes où la bestialité de l'appétit érotique est transfigurée par l'exaltation poétique *Streche* [*L'Oestre*], la description de différents rituels carcéraux collectifs *Cina* [*Le souper*] ou *Dimineața* [*Le Matin*], où il est question de l'établissement de la liste des détenus morts pendant la nuit). Voilà, exemple édifiant, quelques vers de *Fătălăul* [*Le Minet* – traduction qui appauvrit considérablement un mot qui, en roumain, est à la fois argotique et populaire et qui forme un masculin de « fille » affublé d'un suffixe augmentatif]. Ici la nouveauté de la versification, qui reprend en la sublimant la métrique du vers populaire, s'ajoute à la subtilité d'un portrait esquissé en quelques lignes : « La sprânceană / Fetișcană, / Subsuoara / De fecioară [...] Coapsa lată, / Adâncată, / Ca-n zuvelci. » [Sourcils / De fillette / L'aisselle / De pucelle / ... / La hanche large / Creusé / Par le cotillon.]

Pour renforcer le portrait de cette beauté ambiguë qui n'est pas naturelle, Arghezi recourt au fantastique folklorique et mythique dans une série de vers qui restent singuliers même dans sa propre poésie, tant sont inattendus les jeux de métaphores, les associations vertigineuses et les épithètes consternantes : « O fi fost mă-ta vioară, / Trestie sau căprioară / Și-o fi prins în pântec plod / De strigoi de

voievod ? [...] Doar anapoda și spârc, / Cine știe din ce smârc, / Morfolit de o copită
/ De făptură negrăită / Cu coarne de gheață, / Cu coama de ceață, / Cu uger de omăt -
/ Iese așa fel de făt. » [Ta mère serait-elle violon* / roseau* ou biche / Ayant ramassé
dans ses flancs le mioche / Du spectre d'un de voïévode ? /.../ De travers
uniquement et estropié / De je ne sais quel borbier / Pétri par le sabot / D'un être
jamais nommé / Aux cornes de glace / Crinière de brume / Sort un tel marmot.]

En dépit d'un certain air de parenté, *Flori de mucigai* marque dans sa totalité une rupture absolue avec *Les Fleurs du Mal*, ce qui n'a pas empêché une bonne partie de la critique littéraire roumaine de ressasser à satiété le cliché des influences baudelairiennes. Sinon personne, apparemment, n'a pas trouvé utile de s'attarder sur l'influence de Baudelaire sur le reste de l'œuvre d'Arghezi. Ion Negoïțescu signale en passant quelques différences. Il compare la vision d'*Une charogne* avec l'image de la mort que donne Arghezi dans *Dimineața* [*Le matin*]. Là où, chez Baudelaire, « le Mal était à son aise et l'on se sentait touché par le doigt du péché » pour la bonne raison que « la conscience catholique tourmente l'âme du poète français », Arghezi traite la mort « dans une vision qui est sans équivoque celle de l'esthétique naturaliste¹²⁵³. » Voilà un passage où les huit cadavres sont décrits d'une manière délibérément schématique, sèche, en quelques traits de pinceau : « Lipită li-i burta de șira spinării / Și-n fundu-i, mirat și ridicul, / Ochește sinistru buricul. /.../ Cu toți-s în pieile goale, / Au bube cleioase pe șale, / Noroaie de sânge pe piept și pe picioare. / A morții atroce și grea impudoare / Dezvăluie cinic ce vor / În viață organele lor. » [Leur ventre collé à l'échine / Et du fond de ce creux, étonné et ridicule, / Pointe, sinistre, l'ombilic. /.../ Ils sont tous à poil, / Des pustules gluantes sur leurs flancs, / Des boues de sang sur la poitrine et les pieds. / De la mort l'atroce et lourde impudeur / Dévoile cyniquement ce que convoitaient, / De leur vivant, les organes.]

* Le mot roumain est féminin.

¹²⁵³ Ion Negoïțescu, « Considerații argheziene » [« Considérations argheziennes »], article rédigé en 1947, à un moment où il n'avait aucune chance d'être publié : son auteur de même que Tudor Arghezi se trouvaient sur la liste noire du nouveau régime communiste. Par la suite l'article a été inclus dans le volume *Engrame* [*Engrammes*], Bucarest, éd. Albatros, 1975, p. 94.

Plus tard Nicolae Manolescu aborde le sujet de manière tout aussi fugitive. Il ajoute quelques traits supplémentaires susceptibles de prouver, au-delà de leur propension commune pour l'esthétique de la laideur, la parenté des deux poètes : « le triomphe de l'artificiel¹²⁵⁴ », surtout dans les portraits et particulièrement dans *Le Minet*. Sinon le critique roumain reprend le discours de George Călinescu et considère comme baudelairien « le dosage savant de trivialité et de suavité, d'expressions crues et de raffinement, dans ce que Călinescu nommait „sa façon particulière de surprendre la suavité dissimulée dans les expressions de la zone”¹²⁵⁵. » Nicolae Manolescu se rapportait probablement surtout aux célèbres portraits de *Rada* et de *Tinca*, qu'il faudrait reproduire en leur intégralité, tant une citation fragmentaire risque de leur nuire. Néanmoins ce chapitre serait quand même incomplet sans au moins quelques vers de *Rada* : « Statuia ei de chihlimbar, / Ai răstigni-o, ca un potcovar / Mânza, la pământ, / Nechezând. /.../ Sunt bolnav de miresme. / Sunt bolnav de cântece, mamă. / Adu-o, să joace culcată și să geamă ! » [Sa statue d'ambre / La crucifier comme maréchal-ferrant / La pouliche par terre / Qui hennit. /.../ Malade d'arômes / Malade de chansons, ma mère. / Amène-la, qu'elle guinche couchée, et gémissse. »

VI.4. Baudelaire ou un autre type de bateau

« Baudelaire fit peut-être manquer le bateau à beaucoup de ceux de ses lecteurs devenus trop profondément ses semblables, ses frères », note Claude Pichois¹²⁵⁶. Il se rapporte surtout aux cas dramatiques de Walter Benjamin et de Benjamin Fondane, retenus par leur sujet dans le Paris des années 40. Ce bateau qui « attend quelque part » est aussi celui de Fondane qui ajourne continuellement son départ¹²⁵⁷.

¹²⁵⁴ Nicolae Manolescu, *Postfață [Postface]* au volume Tudor Arghezi, *Poezii [Poèmes]*, Bucarest, éd. Minerva, 1971, série „Arcade”, p. 287.

¹²⁵⁵ *Ibidem*.

¹²⁵⁶ Claude Pichois, Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, éd. Tusson, Du Lérot, 2002, p. 62.

¹²⁵⁷ Vers la fin des années 30, Fondane avait l'intention de se rendre en Argentine où l'avait invité Victoria Ocampo.

Baudelaire était déjà un modèle pour Fondane lorsque celui-ci était encore en Roumanie. Un modèle poétique mais aussi existentiel. Il l'a aidé à construire sa personnalité pour devenir ensuite « une constante de notre sang¹²⁵⁸ ». Fondane est « un lecteur de Baudelaire qui a construit sur les pages des *Fleurs du mal* la structure de son âme¹²⁵⁹ ». Il avait reçu de celui-ci « le fer rouge d'une sensibilité superposée-créatrice¹²⁶⁰ ». Plus tard, en France, au moment où il doit affronter dans sa vie des situations très spéciales, Fondane revient à Baudelaire : il est, pour lui, l'écrivain absolu dont la proximité lui est nécessaire pour rédiger un essai absolu lui aussi.

Voilà pourquoi la genèse et l'apparition de l'essai *Baudelaire et l'expérience du gouffre* sont effectivement particulières. Fondane a fini de le rédiger probablement vers la fin de l'année 1941 ou dans les premiers mois de l'année suivante, mais, obsédé par le sujet, il n'arrête pas de le remanier, comme s'il refusait d'aboutir. Il ne le finira jamais : « Le temps presse. La faute n'en est pas à moi. Ce n'est pas moi qui ai créé cette époque, et ses misères [...], à laquelle je ne comprends pas grand'chose, peut-être parce que personne n'a écrit une préface explicative, justificative. Mais, le fait est, Dieu – ou la Providence – ou l'Esprit de l'Histoire (j'ignore quel nom lui donner pour n'indisposer personne) n'a point jugé bon d'y joindre une préface¹²⁶¹. »

L'essai est presque un testament – il l'est aussi dans la mesure où, publié en 1947, après la mort de l'auteur, celui-ci n'a pas pu le revoir, ce qui explique son caractère alluvionnaire, les parenthèses étendues sur plusieurs chapitres, la multitude de suggestions disparates, la modification continue des centres d'intérêt et finalement le caractère baroque de l'écriture. On y trouve pêle-mêle la dispute avec Paul Valéry et des considérations concernant le paradoxe d'un moderne qui l'est justement parce qu'il refuse la modernité, une lecture chestovienne de Baudelaire mais aussi, surtout, les pages où il fait de celui-ci le premier d'une série d'esprits illustres qui ne voient pas d'un bon œil la modernité héritée des Lumières : Nietzsche, Kafka et Dostoïevski. Comme nous le faisait remarquer Olivier Salazar-

¹²⁵⁸ Benjamin Fondane, « Baudelaire », in *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, éd. Paris-Méditerranée, 2002, p. 158.

¹²⁵⁹ Benjamin Fondane, « Les éditions de Baudelaire », in *Images et livres de France*, éd. cit., p. 32.

¹²⁶⁰ *Idem*, p. 155.

¹²⁶¹ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, éd. cit., p. 10.

Ferrer¹²⁶², le principal exégète de Fondane, Baudelaire devient pour ce dernier ce que Gilles Deleuze nommait « un personnage conceptuel¹²⁶³ », comme le fut, par exemple, Flaubert pour Sartre.

Ce qui intéresse ici, vu le thème de notre recherche, c'est surtout la relation particulière de Baudelaire avec la modernité, plus précisément avec ce que l'auteur nomme avec une grimace d'horreur, « la philosophie „moderne” » (le mot est toujours entre guillemets, sans doute pour signaler sa vacuité)¹²⁶⁴.

Comme la majorité des écrits français de Fondane, celui-ci aussi se nourrit de la philosophie de Chestov dont l'essai *La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche*¹²⁶⁵ est à la fois un modèle pour l'auteur et une clé de lecture : « Vous me faites non seulement comprendre Nietzsche, Tolstoï, etc., mais aussi des hommes auxquels vous n'avez pas pensé, Rimbaud, Baudelaire¹²⁶⁶. » Dans son essai le philosophe russe étudie Dostoïevski et Nietzsche, exemples parlants d'une confrontation spécifique des temps modernes, celle d'une nature exceptionnelle avec les contraintes de la raison, ce qui peut être aussi une figuration du péché originel. Chestov analyse la personnalité des deux auteurs pour identifier le point de rupture qui fait de l'auteur social d'*Humiliés et offensés* ou du philosophe admirateur de Wagner des individualités différentes de ce qu'elles étaient auparavant, aux opinions radicalement contraires à celles qui étaient les leurs autrefois.

¹²⁶² Olivier Salazar-Ferrer est notamment l'auteur d'une monographie : *Benjamin Fondane*, éd. Oxus, Paris, 2005, et d'un essai : *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, éd. de Corlevour, 2008.

¹²⁶³ Olivier Salazar-Ferrer, « D'un Baudelaire à l'autre », in *Une poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane. Actes du colloque de Cosenza 30 septembre-2 octobre 1999*, sous la direction de Monique Jutrin et de Gisèle Vanhese, éd. Rubbertino, 2003, p. 287.

¹²⁶⁴ De l'avis d'Antoine Compagnon (*Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, 2003, chapitre « Légendes des *Fleurs du Mal* » notamment, p. 32-35), Fondane, rejoint plus tard par Yves Bonnefoy, lit Baudelaire dans une optique qui en fait « un Baudelaire absolu, ontologique », « essentiel », et pour lequel « la parole poétique vraie [...] est exposition à la mort, consentement à la mort » (p. 32).

¹²⁶⁵ Leon Chestov, *La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche*, éd. J. Schiffrin, 1926, in Leon Chestov, *La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche. Sur les confins de la vie. L'apothéose du déracinement*, traduits et précédés de *Lecture de Chestov* par Boris de Schloezer, Flammarion, 1966.

¹²⁶⁶ Lettre de Benjamin Fondane à Léon Chestov, datée « Ce 17 janvier 1927 », in Benjamin Fondane, *Rencontres avec Léon Chestov*, textes établis et annotés par Nathalie Baranoff et Michel Carassou, préface de Michel Carassou, Plasma, 1982, p. 176.

Dans son essai, comme dans la lettre à Chestov citée plus haut, Fondane revient en arrière pour désigner Baudelaire comme première étape et premier modèle d'une modernité qui se tourne nécessairement vers elle-même. Baudelaire aurait eu avant Nietzsche « l'expérience maîtresse » de la « chose extrême », c'est-à-dire de l'abîme de l'irrationnel dont « la philosophie moderne ne veut pas tenir compte¹²⁶⁷ ». Il se retrouve ainsi à la tête d'une liste d'auteurs de premier plan : « Il [Baudelaire] embrasse la cause de son rebelle voué aux ténèbres, au malheur, au vertige qui *semble* ne mener nulle part. Car il n'y a pas d'autre *route* que celle de la vertu et de la connaissance, pas d'autre route que celle de la non-contradiction. Aussi est-ce à la vertu et à la connaissance que s'attaquera le „rebelle” du XIX^e siècle, que ce soit Nietzsche, Dostoïevski ou Kierkegaard¹²⁶⁸. » C'est pourquoi, surtout à une époque où se déchaîne toute la cruauté du monde moderne¹²⁶⁹, il est utile d'évoquer celui qui le premier en a mesuré les dangers : « C'est donc à l'expérience de Baudelaire qu'il nous faudra encore une fois revenir¹²⁷⁰ ». C'est probablement une des raisons qui empêchent Fondane de quitter la France : son travail sur Baudelaire est en fait une analyse des dilemmes et des tensions qui agitent le représentant étalon de la modernité, un esprit auquel il se sent apparenté et dont il peut croire qu'il est, en partie, l'*alter ego*.

Fondane affiche d'emblée l'enjeu de son essai en prenant le contrepied de Paul Valéry qui dans son article « Situation de Baudelaire » fait de celui-ci un héritier de la tradition cartésienne française d'une parfaite maîtrise de l'acte de création. Il ne se contente pas de reprocher à Valéry un éventuel déficit d'empathie critique, ce qui pourrait se comprendre. Non, pour Fondane il s'agit d'une mystification délibérée, propre à tous les « disciples de Descartes ». Terrifiés lorsqu'il leur faut affronter l'Ennemi qui est ici « une réussite exceptionnelle, obtenue par une transgression inadmissible de ce qu'elle [la poésie] doit tenir pour son essence », ceux-ci réagissent par un réflexe de défense spécifique : « Non, ce que Valéry craint

¹²⁶⁷ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, éd. cit., p. 163.

¹²⁶⁸ *Idem*, p. 243.

¹²⁶⁹ Cf. à ce propos l'essai *L'homme devant l'histoire ou le bruit et la fureur* évoqué dans le chapitre où il est question la façon dont Fondane établit un rapport de cause à effet entre la philosophie moderne des Lumières et l'horreur nazie.

¹²⁷⁰ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, éd. cit., p. 163.

par-dessus tout c'est de voir Baudelaire porter la main sur un „tabou” de beaucoup plus important et dont la transgression paraît à Valéry autrement redoutable. On le dirait en présence d'un danger et aussi d'une espèce de souillure, d'impureté, qui ne tient, certes, pas uniquement à un manquement, peu patriotique mais non criminel, aux traditions de son pays¹²⁷¹. » Or, de l'avis de Fondane, c'est justement à cette tradition française que Baudelaire voulait inconsciemment échapper (« il est constant que la tradition française *se fait un mérite* de ce dont Baudelaire lui fait grief¹²⁷² ») pour revendiquer une autre, celle des poètes de la Pléiade et de du Bellay surtout, ou celle de la France de Pascal, une France secrète, à l'opposé du rationalisme cartésien¹²⁷³ : « „Je ne pardonnerais jamais à Descartes”, écrit Pascal ; et Baudelaire le pourrait dire à propos non pas tant de Boileau et de Malherbe que de Voltaire¹²⁷⁴. » Voilà Baudelaire rangé du côté de Maistre, l'adversaire de Voltaire, du côté de Rimbaud qui s'en prenait à Hegel, et du côté de Pascal pour faire pièce à Valéry. Néanmoins si Baudelaire ou Rimbaud sont les modernes choisis par Fondane pour être le miroir de son propre portrait, qu'il réitère, dilaté, dans tous ses essais, ils ne sont pas son porte-voix lorsqu'il s'en prend à l'illustre descendance du Siècle des Lumières cela pour la bonne raison qu'à son avis ils ont perdu la partie dans la confrontation avec ces derniers : « ce n'est pas Rimbaud qui triomphera de Hegel, ni Baudelaire de Valéry. On évite partout le problématique, on évite les questions dangereuses, les sensations „terribles”, nous avons été éduqués par notre logique, nous sommes fils de notre civilisation¹²⁷⁵. »

Le paradoxe de Baudelaire aurait comme point de départ justement ce « grief », ce reproche qu'il fait à la tradition française. Selon Fondane, *Les Fleurs du Mal* reflètent parfaitement la déchirure de Baudelaire, continuellement en lutte avec lui-même. Il est, d'une part, l'expression d'une « esthétique de la chose *moyenne* »,

¹²⁷¹ *Idem*, p. 20-21. Comme le fera plus tard Emil Cioran, Fondane prend le parti de Pascal pour reprocher indirectement à Paul Valéry de vouloir « relier l'univers par un système de ponts non pas tant, peut-être, pour le plaisir de marcher sur ces ponts, peu variés et d'une solidité problématique, que pour la satisfaction d'avoir une fois de plus défié le gouffre. » (p. 18).

¹²⁷² *Idem*, p. 24.

¹²⁷³ Cf. aussi la note de Fondane de la p. 46 : « On néglige [...] la France pascalienne qui est [...] réaction non en deçà, mais au-delà de l'esprit cartésien. »

¹²⁷⁴ *Idem*, p. 46.

¹²⁷⁵ *Idem*, p. 269.

c'est-à-dire « traditionnelle », étant entendu que dans l'esprit de l'auteur il s'agit à la fois de l'esthétique schopenhauerienne – où il n'y a pas de place pour « le triste moi » dont elle n'accepte qu'une forme sublimée. De l'autre, il se manifeste aussi dans *Les Fleurs du mal* « les caractères du paradoxe, de la nouveauté, de l'agressivité, de l'originalité », dissimulés dans quelques textes qui « militent pour la chose extrême¹²⁷⁶ ». Somme toute, il s'agit d'un effet en trompe l'œil. Certains poèmes tels *L'Irrémédiable*, *L'Irréparable* ou *Le Gouffre* surprennent. Ils « se donnent à nous sous de telles apparences de solitude, d'inadvertance, de lapsus, d'imprévu, jeté ci et là comme par hasard [...] que nous sommes, après tout, excusables de ne pas leur avoir prêté plus d'attention, quoique [...] cette seconde esthétique seule soit susceptible de jeter une lumière appropriée sur une œuvre aussi singulière que les *Fleurs du Mal*¹²⁷⁷. » D'autre part il paraît que, paradoxalement, c'est l'alexandrin qui dévoile au mieux « la chose extrême ». Fondane cite aussi deux poèmes en prose : *Le Joujou du Pauvre* et *Assommons les Pauvres !*, ce dernier expression d'un défi ouvert au principe de « fraternité » de la Révolution puisque, dans l'optique de l'auteur, la modernité réduit les individus à la condition de « pauvre ».

En même temps les conceptions nouvelles de Baudelaire, qui prennent le pied de la modernité standard, s'affirment surtout dans des textes intimes comme *Fusées* et *Mon Cœur mis à nu*. De l'avis de Poe, qui avait imaginé ce dernier titre pour un livre où il était question « des „problèmes” dont la philosophie moderne ne veut pas tenir compte¹²⁷⁸ », ces volumes de confessions sont difficiles à écrire. Ainsi, lorsqu'il lit Baudelaire « de travers », Valéry est en fait victime d'un auteur qui a pratiqué toute sa vie la duplicité et le double langage, même après sa mort : « Ce n'est pas la faute de Valéry s'il se prend à son propre piège ; ce n'est pas un mérite peut-être de la part de Baudelaire si, le plus souvent, il y échappe¹²⁷⁹. » Façon de dire que Baudelaire utilise le trompe-l'œil à une échelle qui dépasse largement les dimensions de quelques poèmes, ou même d'un volume, puisqu'il est l'auteur de

¹²⁷⁶ *Idem*, p. 27.

¹²⁷⁷ *Ibidem*.

¹²⁷⁸ *Idem*, p. 284.

¹²⁷⁹ *Idem*, p. 30.

textes destinés délibérément à mystifier le lecteur et finalement à mystifier leur auteur aussi. Fondane veut prouver que Baudelaire, comme Pascal qu'il n'oublie pas de citer, fait « l'expérience du gouffre » et que ce qu'il y a découvert le terrifie tellement qu'il refuse de l'accepter, ce qui explique son effort désespéré de se mentir à lui-même en premier. A cet effet il emploie toute une série de masques, de l'esthétique de la raison jusqu'au dandysme, qui lui offrent un refuge. L'Irrémédiable, l'Irréparable, le Gouffre ne sont pas, loin de là, des concepts mais des expériences vécues qui, toutes, mettent en cause non seulement le règne triomphant de la raison mais aussi ce XIX^e siècle éminemment optimiste. Baudelaire découvre qu'il fait partie de la catégorie des « pauvres » et que l'instrument poétique dont il dispose ce n'est pas ce splendide jouet rationnel forgé par la tradition de la poésie française, mais un « rat vivant », authentique et dramatique. Craignant d'aller à l'encontre de la logique du siècle, Baudelaire recourt à un subterfuge astucieux : il associe l'esprit critique à l'acte de création, ce qui lui permet de maîtriser les procédés et les mécanismes de production poétique et d'investir l'acte lyrique d'une authentique autoréflexivité. La découverte de cette technique chez Poe lui provoque une extase indicible : « *Jamais il n'aurait trouvé cela tout seul*¹²⁸⁰ », certifie Fondane. Comme lorsqu'il parvient à prendre possession des instruments qui lui permettent de régenter le « terrible » : « Ce n'est qu'avec l'esprit critique que l'humain descend vers nous, apaisant, pacifiant, rassurant. Il met entre la poésie et nous une barrière, une digue, une rampe. *À présent*, on peut, sans risquer, boire à son calice. Ce ne sont plus les fruits du *don* que nous allons considérer, mais les fruits de la *règle*. Même si le don subsiste [...] nous n'en avons plus peur : il n'est plus si terrible que ça, puisqu'il a été domestiqué, purifié, rendu *potable*¹²⁸¹. »

Mais pourquoi se défendre et se cacher ?

Parce que celui qui a fait l'expérience de « la chose extrême », celui aussi qui fait acte de sa foi catholique, contrarie l'homme moderne, l'homme du XIX^e siècle. D'une part « pour lui, la vie n'est pas seulement impuissante au concept, mais péché ; et l'individualité n'est pas seulement pour lui l'inintelligible, mais le mal¹²⁸². »

¹²⁸⁰ *Idem*, p. 70.

¹²⁸¹ *Idem*, p. 33.

¹²⁸² *Idem*, p. 92.

D'une autre, l'Irréparable, l'Irrémédiable et le Gouffre ne sont pas le Mal mais l'Idéal – puisque l'Idéal abstrait, humanitaire et positiviste, du siècle représente, pour Baudelaire, « la force méchante » : « Mais que la force méchante fût l'Idéal – cela il ne pouvait pas le dire, même pas à Flaubert ; il pouvait, sans rougir, crier à la face du XIX^e siècle que le mal c'était le Diable, mais il ne pouvait, sans rougir, crier que la force méchante, extérieure, c'était l'Idéal¹²⁸³. »

Miroir de son temps, mais qui brouille le reflet, Baudelaire apporte néanmoins une réponse qui, mieux que celle des modernes, met en pleine lumière la spécificité de la modernité et ses torts.

Une des parties les plus intéressantes de l'essai de Fondane est celle où il plonge dans les abîmes pour découvrir les sources de la contradiction baudelairienne, ses raisons d'être et ses façons de se manifester. Le paradoxe de Baudelaire c'est qu'il est le pur produit spirituel du XIX^e siècle dont il est à la fois le reflet et la réfraction. Fondane reproche au XIX^e siècle d'être celui qui a installé la vie moderne dans le rationnel, celui qui a remplacé le réel par une « vertu » abstraite, bâtie d'une série de principes et de concepts logiques ayant leur origine dans l'optimisme d'un « meilleur ». Comme Walter Benjamin¹²⁸⁴, Fondane met constamment en parallèle Baudelaire et Hugo pour bien montrer leur différence. Le premier serait « un complimenteur de l'humanité », un moderne qui a fait siens tous les principes du siècle. Pour Hugo, l'Homme est « une espèce de Dieu, de Prométhée¹²⁸⁵ », une métaphore de l'optimisme, une abstraction, « une essence, un concept » dont on a éliminé graduellement ce qu'il y a « de concret » dans l'homme, pour n'en laisser qu'une structure épurée où l'on peut, à l'occasion, inclure « des droits, des devoirs, l'aspiration vers le beau, le bien, et l'horreur du mal, de la matière – la vertu, en somme¹²⁸⁶. » Cet Homme abstrait a toutes les facilités : « la

¹²⁸³ *Idem*, p. 209.

¹²⁸⁴ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, avec un avant-propos de Jean Lacoste qui a traduit le texte d'après l'édition allemande originale établie par Rolf Tiedemann, éd. Payot, 2002. Cf. surtout le chapitre II, « Le flâneur », de l'essai *Le Paris du second Empire chez Baudelaire* (1939).

¹²⁸⁵ Benjamin Fondane, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, éd. cit., p. 154.

¹²⁸⁶ *Idem*, p. 153. Pour le juif Fondane cette tendance de la modernité acquiert un aspect autrement dramatique pendant les années de la deuxième guerre mondiale : « Il est vrai qu'il est impossible de s'occuper de chaque homme en particulier et de s'inquiéter de sa misère, de ses souffrances, de ses

vertu, la science sont ouvertes à l'Homme ; il peut aller tout droit au Progrès, devenir synonyme de science, de lumière, de puissance, de vertu, et la seule essence de ce qui doit triompher, et triomphe finalement, de la matière¹²⁸⁷. »

Baudelaire refuse cette hégémonie de l'optimisme et s'emploie à remplacer les concepts de la modernité par leur contraire. Ce qui le préoccupe ce n'est pas cet homme abstrait, et peut-être l'homme concret non plus, mais son côté vulnérable, celui qui en fait « un paria », un « pauvre », et qu'il avait commencé par contempler en lui-même : « Sale, méprisable, assassin, rancunier, impuissant, mais un homme après tout, et malheureux, et ayant droit au respect de son malheur – tel est le „pauvre” de Baudelaire¹²⁸⁸. » Mais Baudelaire « ne supporte pas qu'on se moque de „son” pauvre ni qu'on se charge de son „bonheur”, de ses droits, ni qu'on le prenne en pitié ni qu'on lui fasse injure de l'aumône, ne fût-ce que de l'aumône du „progrès”¹²⁸⁹ ! » Cette façon de comparer Baudelaire à Hugo permet à Fondane de mieux distinguer leurs personnalités opposées : « Au „complimenteur de l'humanité” se substitue le contempteur de l'humanité ; à l'homme né-bon on substitue l'homme „né-marqué pour le mal” ; au progrès par le gaz, la vapeur, se substitue un progrès par la „diminution du péché originel”, c'est-à-dire du Mal. Le négatif de la pensée de Rousseau, en somme¹²⁹⁰. » La conclusion de Fondane est édifiante : « C'est pour échapper à Hugo qu'il [Baudelaire] se jette dans les bras de de Maistre et dans les bras de Poe, qui, dit-il, lui ont „appris à raisonner”¹²⁹¹. »

Baudelaire serait aussi l'«„homme représentatif”» du «„nihilisme européen”» : par son expérience singulière de même que par sa position particulière, esprit moderne mais adversaire du modèle standard de la modernité, il semble réunir en lui les trois étapes de la pensée – théologique, métaphysique et positiviste – dont faisait état Auguste Comte, le philosophe attiré de cette dernière : « il faut reconnaître que Baudelaire est l'homme même de cette époque en qui ces trois

problèmes. La vie est impuissante à atteindre le concept, le concept est impuissant à soulager la vie. » (p. 154).

¹²⁸⁷ *Idem*, p. 154.

¹²⁸⁸ *Idem*, p. 155.

¹²⁸⁹ *Idem*, p. 155-156.

¹²⁹⁰ *Idem*, p. 162.

¹²⁹¹ *Idem*, p. 159.

courants antagonistes se sont donné rendez-vous et qu'ils ont choisi pour champ de bataille¹²⁹². » Ce qui fait de Baudelaire le modèle étalon du XIX^e siècle : « il est le fils du XIX^e siècle, idéaliste, positiviste et logique qui, tout comme lui, essaie vainement d'échapper à l'ennui qu'il s'est donné. [...] C'est pour échapper à cet ennui et le combattre que Baudelaire fuit la „tyrannie de la face humaine”¹²⁹³. »

D'ailleurs Baudelaire est aussi celui qui découvre l'«ennui dans la civilisation et peut-être l'ennui dans le cosmos», un ennui qu'il vit comme l'équivalent de «la chose extrême», une autre forme de répercuter le péché originaire : «Personne n'a mieux que Baudelaire exprimé l'angoisse de l'acosmisme, car l'ennui est angoisse et comme l'acosmisme est néant, l'ennui est angoisse du néant. [...] Il n'est plus un „état d'âme” mais un état de péché, le crime par excellence et qui ne figure pas parmi les péchés théologiques¹²⁹⁴. »

Pour mieux mettre en évidence la dichotomie qui sépare Baudelaire des modernes typiques, Fondane introduit dans son discours le couple Enfer/Néant. C'est une des idées les plus intéressantes de son essai. Le Paradis lui étant interdit par la conscience du péché originaire, ce mystique à rebours n'a d'autre échappatoire que l'Enfer qui, dans la conception chrétienne reprise par Dante, représente l'envers négatif des hauteurs célestes. Il a toutefois l'avantage d'une sacralité garantie : «Ce n'est que dans l'Enfer que Baudelaire pressent, non une issue, non „l'issue d'homme” dont parlait le singe de Kafka, mais la grande solution de la liberté que la „culture moyenne de l'Européen” avait délibérément écartée. Ce n'est que dans l'Enfer que Baudelaire sent encore une promesse de la présence de Dieu.¹²⁹⁵ » Mais le néant est le vide absolu. Il est, par conséquent, l'équivalent inattendu mais exact de la pensée moderne qui a banni le sacré pour le remplacer par la raison et les principes abstraits. Le néant ne peut offrir un horizon qu'aux «complimenteurs de l'humanité» : «C'est là que vont les „complimenteurs de l'humanité” trouver la fausse paix, la fausse vertu et la fausse connaissance ! C'est là qu'ils échapperont par la mort à la douleur, et par le néant – à l'Enfer¹²⁹⁶ ! »

¹²⁹² *Idem*, p. 303.

¹²⁹³ *Idem*, p. 334.

¹²⁹⁴ *Idem*, p. 328.

¹²⁹⁵ *Idem*, p. 224.

¹²⁹⁶ *Idem*, p. 242.

L'âge moderne ayant chassé le religieux et interdit le salut des damnés, l'obligation de choisir l'Enfer est d'autant plus impérative : « Du temps de Baudelaire, la vertu et la connaissance étaient devenues *autonomes*. Impossible de concevoir une vertu, une connaissance „autonomes” descendant sur quelque croix de bois pour sauver un damné quelconque. La perte est irréparable, irrémédiable, irrémissible ! Il y avait peut-être encore, au Moyen-âge, le moyen de recevoir [...] la visite de l'Être aux ailes de gape. Mais nous sommes au siècle d'Auguste Comte¹²⁹⁷ ! »

Le drame religieux de Baudelaire serait lui aussi lié à sa modernité antimoderne. L'Eglise et la religion seraient deux autres victimes de la pensée moderne. La raison dominante – brebis galeuse de Fondane –, « le progrès des lumières » et « la dialectique de l'histoire¹²⁹⁸ » ignorent l'idée même de sacralité. Baudelaire le premier, suivi par Dostoïevski, Nietzsche, Kierkegaard, Chestov ou Kafka, a cherché une issue dans un sentiment religieux qui s'ignorait, dernier rempart désespéré contre la raison, un sentiment religieux « sans conscience propre, sans droits, sans justifications, honteux de lui-même et qui ne se saisit que comme force pure, simple volonté de vivre, à laquelle le rationnel n'a réservé aucune de ses catégories¹²⁹⁹. » D'autre part on doit constater que dans le monde moderne : « le Diable a jeté son masque religieux, il est passé dans le camp du plus fort, il est devenu laïque, positiviste, matérialiste et surtout idéaliste¹³⁰⁰. » Le positivisme, le matérialisme et l'idéalisme – qui est, pour Fondane, le refuge en une Vertu abstraite –, voilà les tares du monde moderne. En évoquant la parabole du *Procès* de Kafka, l'auteur est d'avis que le péché originnaire n'est que notre manque de confiance dans une réalité différente de celle de la logique, dans un mystère que ne peut transmettre notre langage, celui « des lecteurs de Hegel et des journaux¹³⁰¹. »

Si Baudelaire raillait *Les Misérables* de Victor Hugo et, à travers celui-ci, les principes humanitaires de son temps, un individu du XX^e siècle peut trouver lui aussi, pour d'autres raisons idéologiques, que son siècle est impur. Cet individu pourrait bien être Fondane, confronté dans un Paris occupé non seulement à l'Ennui

¹²⁹⁷ *Idem*, p. 241.

¹²⁹⁸ *Idem*, p. 306.

¹²⁹⁹ *Idem*, p. 307.

¹³⁰⁰ *Idem*, p. 308.

¹³⁰¹ *Idem*, p. 321.

mais aussi à « la cruauté », les deux « fil[s] de la Science Première, du concept pur ». Le XX^e siècle se déroule sous le sceau d'une férocité qui découle de la pensée logique, l'effet pervers que la modernité éminemment optimiste a oublié de prendre en compte : « La règne de la cruauté ne fait que commencer. Telle est, me semble-t-il, l'apocalypse de l'Ennui¹³⁰². » C'est ce qui rend tellement important le retour à ce Baudelaire sceptique de *Fusées* et de *Mon cœur mis à nu*, à une époque dramatique où les consciences parient encore sur la mystique du progrès : « Il faudra les guerres de 1914-1918 et de 1939-1943 pour que... Mais non ! elles n'ont pas même ébranlé la philosophie du Progrès, ni témoigné de l'incrustation du mal dans notre paradis terrestre¹³⁰³ ! »

Or par une fatalité ethnique Fondane n'est pas l'individu abstrait de la philosophie optimiste moderne. Comme Baudelaire, mais dans un sens différent, il a la conscience d'être un « paria », un « pauvre ». Un individu concret qui sera bientôt écrasé par l'étau de l'Histoire.

¹³⁰² *Idem*, p. 337.

¹³⁰³ *Idem*, p. 147.

Conclusions

Une succession de personnalités, d'époques et des générations diverses dont nous avons cherché à surprendre l'identité particulière au fil des chapitres qui leur ont été consacrés nous a permis de distinguer les différentes formes sous lesquelles se présentent les éléments constitutifs de l'idéologie antimoderne. Moins peut-être dans le deuxième chapitre où pour analyser la théorie des formes sans fond nous avons dressé les portraits d'un antimoderne, Titu Maiorescu, d'un modéré, Garabet Ibrăileanu (un antimoderne qui s'ignore et qui se considère moderne au mépris de son antimodernité) et d'un moderne affiché qui revendique sa modernité : Eugen Lovinescu.

Quelle est la particularité des antimodernes roumains par rapport aux français ? Ce qui revient à se demander si cette antimodernité, chez elle en France, pays de la Révolution de 1789, et en Allemagne où apparaissent les principaux anticorps destinés à atténuer les conséquences de cette révolution, peut-elle exister aussi dans l'espace roumain ? Oui, bien sûr. Et cela ne se doit pas uniquement à l'universalité du modèle antimoderne mais aussi aux efforts de plusieurs générations pour définir une « identité roumaine » qui s'affirme, justement, dans la confrontation idéologique avec le modèle français, perçu comme incitation à la modernité, et avec celui allemand, qui offre les moyens de s'opposer à cette modernité.

Jugés d'après le modèle théorique proposé par Antoine Compagnon, les antimodernes roumains semblent avoir un comportement singulier. Il ne s'agit pas uniquement du fait que l'épaisseur d'une réalité diverse et complexe semble toujours contredire le schéma idéologique. De ce point de vue, une première constatation s'impose : les « exilés » comme Emil Cioran – le cas le plus significatif –, Mircea Eliade ou Benjamin Fondane semblent correspondre mieux au profil esquissé par Antoine Compagnon. La volonté de s'appropriier le modèle culturel français – évidente chez Cioran et Fondane – paraît décisive. S'y ajoute le choix du mentor : Maistre pour Cioran, Baudelaire pour Fondane. Mieux encore, Cioran qui revendique pareillement l'héritage de Schopenhauer et de Nietzsche, figures de proue de l'antimodernité, peut être considéré aussi leur continuateur tardif, en synchronie avec une époque où le modèle antimoderne garde encore toute sa

vigueur, mais en décalage avec certains de ses contemporains tels Julien Gracq ou Roland Barthes.

Les choses sont plus complexes en ce qui concerne les autres antimodernes dont il a été question ici. Il s'agit pour commencer de Titu Maiorescu, Ion Luca Caragiale et Mihai Eminescu, trois des plus intéressants antimodernes du XIX^e siècle. Le premier semble le produit de l'école anglo-saxonne, un des rares représentants en Roumanie du réalisme antimoderne de Burke, peut-être le seul. Maiorescu met en question les enjeux et les conséquences de la Révolution française, mais croit dans les vertus de la Révolution anglaise. Il modère l'idéologie conservatrice par des idées libérales ayant une compréhension des deux termes différente de celle de ses contemporains radicaux ou « archiconservateurs ». D'autre part il semble partager avec certains antimodernes tels Flaubert ou Taine des dilemmes qui lui ont fait réviser partiellement sa théorie des formes sans fond ou sa façon de considérer le suffrage universel.

Mihai Eminescu, une des figures les plus complexes de la modernité et de l'antimodernité roumaines, ne fait qu'une apparition fantomatique dans le présent ouvrage. La dichotomie entre sa modernité esthétique et son antimodernité idéologique qui, à la fin de sa vie, fait de lui un presque réactionnaire, a été souvent analysée par les critiques et les historiens de la littérature roumaine – qui lui ont reproché cette dérive. Dans son cas c'est la modernité de l'antimoderne qui est spectaculaire et non l'inverse, ou plutôt la coexistence de ces deux tendances dans une même personnalité. L'analyse attentive de cette coexistence et de ses causes qui semblent souvent frôler l'ineffable est toujours un défi pour ceux qui s'en occupent – George Călinescu, son éminent biographe¹³⁰⁴, estimait qu'Eminescu est la plus importante pierre de touche pour les historiens de la littérature roumaine.

Si par son tempérament Ion Luca Caragiale semble à l'opposé de Mihai Eminescu, les deux se ressemblent idéologiquement (mis à part les déviances réactionnaires du dernier). Ces deux grands écrivains roumains semblent l'avertir et le revers d'une même pièce de monnaie. Eminescu correspond aux six figures de

¹³⁰⁴ George Călinescu a publié en 1930 une *Vie de Mihai Eminescu* et en 1935 les quatre volumes d'une vaste étude intitulée *L'Œuvre de Mihai Eminescu*, qui fait date dans les recherches concernant l'œuvre du grand poète roumain.

l'antimoderne mises en évidence par Antoine Compagnon, qui se retrouvent toutes, et avec une prégnance identique, chez Caragiale aussi mais déformées, contorsionnées. L'hostilité de Caragiale à l'égard de la Révolution ne prend pas, comme chez Eminescu, les formes de la vitupération. Il leur préfère les projections caustiques, le sarcasme et le délire parodique. D'ailleurs Caragiale donne lui-même la formule synthétique de sa vision lorsqu'il affirme : « Je suis énorme et je vois monstrueux¹³⁰⁵ ». De l'idéalisme révolutionnaire il n'en reste, chez Caragiale, que le « bobor¹³⁰⁶ » grossier et goujat qui « combat » pour décapiter « la hydre de la réaction ». La « sublime *revoluțiune*¹³⁰⁷ » – notons, en passant que Caragiale emploie presque toujours le mot « sublime » dans un sens ironique – produit une société où grouillent des êtres grotesques, gémeaux, des séries de Bouvard et Pécuchet : Leonida et Efimița (de *Monsieur Leonida aux prises avec la réaction*), Lache et Mache (du texte du même nom), Farfuridi et Brânzovenescu (d'*Une lettre perdue*), etc. La typologie de Caragiale semble d'ailleurs une prolifération monstrueuse d'un même personnage, né de la révolution de 1848 et lâché dans une société défigurée par la révolution, laquelle fait figure de péché originel, objet des sarcasmes de Caragiale dont l'ironie caustique ou le comique pur frôle de très près la tragédie ou le drame sans que ce voisinage l'inquiète. C'est ce qui donne la sensation que Caragiale est encore plus pessimiste qu'Eminescu.

Maiorescu, Caragiale, Eminescu, Fondane, Cioran et Eliade – voilà une liste minimale des antimodernes roumains. Cas singuliers mais qui ne sont pas isolés. Des liens étroits les lient parfois les uns aux autres. Dans ses années de dérive idéologique Eliade renie l'héritage spirituel de Maiorescu et de Caragiale, sans renoncer à celui d'Eminescu qui est pour lui un modèle depuis l'adolescence, cet Eminescu dont un de ses collègues de génération, le philosophe Constantin Noica, disait qu'il est « l'homme complet de la culture roumaine¹³⁰⁸ ». Que dire des affinités qui lient Caragiale à Cioran – ce dont il a été question, en passant, dans

¹³⁰⁵ Ion Luca Caragiale, *Grand Hôtel « Victoria română »* [*Grand Hôtel « La Victoire roumaine »*], in *Opere*, éd. cit., v. I, p. 78.

¹³⁰⁶ Cf. note 419, p. 150.

¹³⁰⁷ Cf. note 418, p. 149.

¹³⁰⁸ Cf. à ce propos son volume *Eminescu sau Gânduri despre omul deplin al culturii românești* [*Eminescu, Pensées concernant l'homme complet de la culture roumaine*], éd. Eminescu, Bucarest, 1975, où Constantin Noica plaide aussi pour la publication des manuscrits d'Eminescu.

notre thèse aussi ? Le nihilisme de Caragiale ne trouve-t-il pas un pendant inattendu dans les vitupérations résignées de Cioran ? C'est d'ailleurs le sujet d'une récente étude publiée en Roumanie¹³⁰⁹. Il faut ajouter à cette liste quelques cas particuliers, tel celui d'Arghezi dont il a été question dans le chapitre consacré à la perception de la poésie de Baudelaire en Roumanie, et aussi celui du poète et philosophe Lucian Blaga – des créateurs qui ont servi d'appui pour permettre à la modernité roumaine de s'épanouir.

¹³⁰⁹ Mircea A. Diaconu, *I.L. Caragiale. Fatalitatea ironică* [*I.L. Caragiale. La fatalité ironique*], éd. Cartea Românească, Bucarest, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

I. BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES CITÉS

ADERCA, Felix, « Ce e „poezia nouă” » [C'est quoi « la poésie nouvelle »], *Lupta*, X année, n^{os} 187, 189 et 194, 4, 6 et 12 août 1922, p. 1

ADERCA, Felix, *Mic tratat de estetică* [*Petit traité d'esthétique*], éd. Ancora, Bucarest, 1929, [«Pasărea mărilor» («L'Oiseau de mers»); «Cățiva monștri» («Quelques monstres»); «Metoda lui Baudelaire» («La méthode de Baudelaire»)]

ALECSANDRI, Vasile, *Opere complete. Teatru* [*Œuvres complètes, Théâtre*], vol. I, II, Bucuresti, Socec&Comp, 1875, avec un avant-propos de l'auteur

ALECSANDRI, Vasile, *Opere* [*Œuvres*], tome IV - X, texte choisi et établi, notes et variantes par Georgeta Rădulescu-Dulgheru, Bucarest, Éditions Minerva, 1970-1989 [*Iorgu de la Sadagura* (*Iorgu de Sadagura*); *Iașii în carnaval* (*Iași en carnaval*); *Clevetici ultrademagogul* (*Clabaudin l'ultradémagogue*); *Sandu Napoailă ultraretrogradul* (*Sandu Reculescu, l'ultrarétrograde*); *Boieri și ciocoi* (*Seigneurs et nouveau riches*); «Nicolae Bălcescu în Moldova» («Nicolae Bălcescu en Moldavie»)]

ARGHEZI, Tudor, «Ce trebuie să știe un tânăr de 45 ani» [«Ce que doit savoir un jeune de 45 ans»], *Integral*, n^o 5, 1927, p. 4

ARGHEZI, Tudor, *Poezii* [*Poèmes*], éd. Minerva, Bucarest, 1971, série „Arcade”, avec une postface de Nicolae Manolescu

ARGHEZI, Tudor, *Scrieri* [*Ecrits*], v. V, «Tălmăciri» [Traductions], éd. pentru Literatură, 1964

ARISTARCH [pseudonimul lui Alexandru Macedonski], «Charles Baudelaire», in *Lumina*, 1^{ère} année, n^o 2, 6 avril 1894, p. 1, «Nemuritorii» [Les Immortels]

ARISTARCH [pseudonimul lui Alexandru Macedonski], «Maurice Rollinat», *Lumina*, 1^{ère} année, n^o 35, 19 mai 1894, p. 1, «Nemuritorii» [Les Immortels]

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres posthumes*, éd. de la Société du Mercure de France, MCMVIII

BAUDELAIRE, Charles, *Florile răului*, traduction d'Alexandru Westfried, Bucarest, éd. Luceafărul S.A., 1932

BAUDELAIRE, Charles, *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [*Fleurs choisies des Fleurs du Mal*], traduction d'Al. Philippide, éd. Forum, Bucarest, [1934]

BAUDELAIRE, Charles, *Poezii din Baudelaire. Les fleurs du Mal*, [*Poésies de Baudelaire. Les fleurs du Mal*], traduction d'Ion Pillat, éd. Bucovina, I. E. Torouțiu, Bucarest, [1937]

BAUDELAIRE, Baudelaire, *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [*Fleurs choisies des Fleurs du Mal*], traduction d'Al. Philippide, éd. Forum, Bucarest, [1946]

BAUDELAIRE, Charles, *Flori alese din Les Fleurs du Mal* [*Fleurs choisies des Fleurs du Mal*], traduction d'Al. Philippide, Editura de Stat pentru literatură și artă, Bucarest, 1957

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal. Florile răului*, éditions établie par Geo Dumitrescu, avec une introduction et une chronologie de Vladimir Streinu, Editura pentru literatură universală, Bucarest, 1968

BAUDELAIRE, Charles, *Mici poeme în proză* [*Petits poèmes en prose*], traduction de George Georgescu, avec un avant-propos de Vladimir Streinu, éd. Univers, 1971

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, tomes I et II, éd. Gallimard, Paris, 1975-1976

BENDA, Julien, *Belphégor. Essai sur l'esthétique de la présente société française*, Paris, Émile-Paul Frère Éditeurs, 1919

BENDA, Julien, *La Trahison des clercs*, Éditions Bernard Grasset, Paris, 1927.

BENDA Julien, *Trois idoles romantiques. Le dynamisme – L'existentialisme – La dialectique matérialiste*, Mont-Blanc, 1948

CARAGIALE, Ion Luca, *Opere* [*Œuvres*], vol. I-IV, édition établie et annotée par Stancu Ilin, Nicolae Bârna et Constantin Hârlav, avant-propos d'Eugen Simion, Éditions Univers Enciclopedic, Bucarest, 2001 [«Cerc vicios» (« Cercle vicieux ») ; «Moftul și politica» (« Le Moft et la politique ») ; « Inovație. Moftul artificial » (« Innovation. Le Moft artificiel ») ; *Boborul!* ; « Decadență » (« Décadence ») ; « Liberali și conservatori » (« Les libéraux et les conservateurs ») ; « Toxin și toxice » (« Tocsin et toxines ») ; « C.A. Rosetti » ; « Liberalii englezi și români » (« Libéraux anglais et roumains ») ; « Lascăr Catargiu » ; « Câteva opinii » (« Quelques avis ») ; « Monumentul lui Brătianu » (« Le monument de Brătianu ») ; « Reacțiunea » (« La Réaction ») ; « Politică și cultură » (« Politique et culture ») ; «

Național-liberalii » (« Les National-libéraux ») ; « Moftul roman » (« Le Moft roumain ») ; « Moftul. (Studiu de mitologie populară) » (« Le Moft. (Etude de mythologie populaire) ») ; « Succesul Moftului român » (« Le succès du Moft roumain ») ; *Pâinea noastră cea de toate zilele (Notre pain quotidien)* ; *Zgomot (Bruit)* ; « Coloana a Va » (« La Cinquième colonne ») ; « Literatură și politică. Corespondență » (« Littérature et politique. Correspondances ») ; « O săptămână » (« Une semaine ») ; « Liberalii și literatură » (« Les libéraux et la littérature ») ; « *Ruy Blas* – Un debut – Nașterea unei stele » (« *Ruy Blas* – Un début – Une étoile est née ») ; « Câteva opinii anonime » (« Quelques avis anonymes ») ; « *Criticele* lui Gherea, vol. III, Socec&Comp. » (« Les *Critiques* de Gherea, IIIe volume. Éditions Socec&Comp. ») ; « De la d. Gherea » ; « Țăranul de la Golășei și răzeșul de la Florica » (« Le „rezeș” de Golășei et le „moșnean” de Florica ») ; « Cercetarea noastră literară. Câteva păreri anonime » (« Notre recherche littéraire. Quelques opinions anonymes ») ; « Exigențe grele » (« Exigences lourdes ») ; « Un articol regretabil » (« Un article regrettable ») ; *1907. Din primăvară până-n toamnă. Câteva note (1907. Du printemps à l’automne. Quelques notes)*

CARAGIALE, Ion Luca, *Œuvres*, Editions Meridiene, București, 1962 [*Une nuit orageuse; Une lettre perdue ; Monsieur Leonida aux prises avec la réaction*]

CARAGIALE, Luca, « Amintiri despre Caragiale » (« Souvenirs concernant Caragiale »), *L’idée européenne*, an I, n° 29-30, 4-11 janvier 1920, p. 2

CARP, Petre P., *Discursuri [Discours]*, 1868-1888, éd. Librăriei Socec&Co, Societate anonimă, Bucarest, 1907

CĂLINESCU, George, *Opere, Publicistică*, [*Œuvres, Articles dans la presse*], v. I (1920-1932), édition établie par Nicolae Mecu, avant-propos d’Eugen Simion, éd. Academia Română, Fundația Națională pentru Știință și Artă, București, 2006

CIORAN, Emil, « Pentru o orientare înspre cultura germană » [« Pour une orientation vers la culture allemande »], *Calendarul*, Ière année, n. 123, 10 août 1932, p. 1.

CIORAN, Emil, « Apologia Germaniei » [« Apologie de l’Allemagne »], *Calendarul*, IIe année, n. 386, 5 juin 1933, p. 1, 2.

CIORAN, Emil, *Schimbarea la față a României*, éd. Vreimea, Bucarest, 1936; *Schimbarea la față a României*, éd. Humanitas, Bucarest, 1990; *Transfiguration de*

la Roumanie, trad. Alain Paruit, avant-propos de Constantin Tacou, préface de Marta Petreu, L'Herne, Paris, 2009

CIORAN, Emil, *Valéry face à ses idoles*, Éditions de l'Herne, Paris, 1970

CIORAN, Emil, *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944* [*Solitude et destin, articles 1931-1944*], avec un avant propos de l'auteur, édition établie par Marin Diaconu, București, éd. Humanitas, 1991; *Solitude et destin*, traduit du roumain par Alain Paruit, Paris, Gallimard, 2004 (« Încotro merg tinerii ? » (« Où vont donc les jeunes ? ») ; « Intelectualul român » (« L'intellectuel roumain ») ; « Experiența eternității » (« L'expérience de l'éternité ») ; « Revelațiile durerii » (« Les Révélation de la douleur ») ; « Individ și cultură » (« Individu et culture ») ; « Timp și relativism » (« Le temps et le relativisme ») ; « De la istorism la metafizică » (« De l'historicisme à la métaphysique ») ; « Noi și Hegel » (« Hegel et nous ») ; « Voința de a crede » (« La volonté de croire ») ; « Simbol și mit » (« Le symbole et le mythe ») ; « Între spiritual și politic » (« Entre le spirituel et le politique ») ; « Prea multă claritate ! » (« Trop de clarté ! »)]

CIORAN, Emil, *12 scrisori de pe culmile disperării însoțite de 12 scrisori de bătrânețe și alte texte* [*12 lettres des cimes du désespoir, avec 12 autres de vieillesse et différents textes*], Biblioteca Apostrof, Cluj, 1995

CIORAN, Emil, *Œuvres*, Gallimard, Paris, 1995 [*Sur le cimes du désespoir, Le crépuscule des pensées*]

CIORAN, Emil, *Cahiers 1957-1962, (I)*, Gallimard, Paris, 1997

CIORAN, Emil, *Scrisori către cei de acasă* [*Lettres à ceux de chez moi*], édition établie et annotée par Dan C. Mihăilescu, éd. Humanitas, Bucarest, 2004

CIORAN, Emil, *De la France*, traduction du roumain revue et corrigée par Alain Paruit, Éditions de l'Herne, Paris, 2009

CIORAN, Emil, « Le sentiment que tout va mal », *Le Magazine littéraire*, no. 508, mai 2011, p. 71-72.

CIORAN, Emil, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Nicolas Cavaillès, avec la collaboration d'Aurélian Demars, Gallimard, Paris, 2011 [*Précis de décomposition, Syllogismes de l'amertume, La tentation d'exister, Histoire et utopie, La chute dans le temps, Le mauvais demiurge, Ecartèlement, Exercices d'admiration*]

- COMPAGNON, Antoine, *La troisième République des Lettres. De Flaubert à Proust*, Éditions du Seuil, Paris, 1983
- COMPAGNON, Antoine, *Cinq paradoxes de la modernité*, Seuil, Paris, 1990
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005
- CRAINIC, Nichifor, « A doua neatârnaire », [« La deuxième indépendance »], *Gândirea*, VI^e année, 1926, n° 1, janvier, p. 1-5
- DAVIDESCU, Nicolae, « Eminescu, precursor al simbolismului » [« Eminescu, précurseur du symbolisme »], *Universul literar [L'Univers littéraire]*, XLVIII^e année, n° 23, 10 juin 1939, p. 1, 8
- DAVIDESCU, Nicolae, *Aspecte și direcții literare [Aspects et directions littéraires]*, édition sous la direction et avec un avant-propos de Margareta Feraru, éd. Minerva, Bucarest, 1975 [« Critica veche despre „poezia nouă”. D-l G. Ibrăileanu și poezia simbolistă », (« La critique ancienne à propos de la „poésie nouvelle”. M. G. Ibrăileanu et la poésie symboliste »); « Adnotații în marginea simbolismului », (« Notes en marge du symbolisme »); « Alexandru Macedonski despre Poezia viitorului », (« Alexandru Macedonski à propos de *La Poésie du futur* »); « Estetica poeziei simboliste », (« L'Esthétique de la poésie symboliste »)]
- DE MAISTRE, Joseph, *Textes choisis et présentés par E. M. Cioran*, Éditions du Rocher, 1957
- DEMETRIADE, Mircea, « Arta nouă » [« L'art nouveau »], *Românul literar*, an XL, no. 9, 17-18 novembre 1896, p. 2, 4
- DENSUSIANU, Ovid, *Conferințele Vieței nouă [Les Conférences de La Vie nouvelle]*, (1^{ère} série, 1909), Bucarest, éd. *Vieței nouă*, 1910 (« Sufletul nou în poezie » [« L'Ame nouvelle dans la poésie »])
- DENSUSIANU, Ovid, *Sufletul latin și poezia nouă [L'Ame latine et la poésie nouvelle]*, vol. I, II, Bucarest, éditions Casa Școalelor, 1922
- DOBROGEANU-GHEREA, Constantin, *Opere complete [Œuvres complètes]*, publiées sous la direction de Ion Popescu-Puțuri et Ștefan Voitec, éd. Politică, 1979, vol. VI [« Eminescu »]
- ELIADE, Mircea, *Oceanografie*, éditions Vremea, București, 1934; *Océanographie*, traduit du roumain par Alain Paruit, L'Herne, Paris, coll. « Méandres », 1993

ELIADE, Mircea, « Criza românismului » [La crise de l'identité roumaine], *Vremea* [*Le Temps*], n° 375, 10 février 1935, p. 3

ELIADE, Mircea, *Fragmentarium*, éditions Vremea, Bucarest, 1939; traduit du roumain par Alain Paruit, L'Herne, Paris, coll. « Méandres », 1989 («Secolul istoriei» (« Le siècle de l'histoire»); « Puncte de vedere asupra Evului Mediu » (« Points de vue sur le Moyen Âge»); «Protoistorie sau Ev Mediu» («Protohistoire ou Moyen Âge»); « Jad » (« Jade »); « Veștmânt și simbol » (« Vêtement et symbole »); « Melancolie » (« Mélancolie »)]

ELIADE Mircea, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris, 1949

ELIADE, Mircea, *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, Paris, 1957

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, Paris, coll. „Idées”, 1963

ELIADE, Mircea, *Fragments d'un journal*, vol. I, 1945-1969, traduit du roumain par Luc Badesco, Gallimard, Paris, 1973

ELIADE, Mircea, *Profetism românesc, I-II, Itinerariu spiritual. Scrisori către un provincial. Destinul culturii românești* [*Prophétisme roumain, I-II. Itinéraire spirituel. Lettre à un provincial. Le destin de la culture roumaine*], București, éd. «Roza vânturilor», 1990 [*Itinerariu spiritual (Itinéraire spirituel)*]; « Viitorul inteligenței ? » (« L'avenir de l'intelligence ? »); « Noul barbar » (« Le nouveau barbare »); « Reabilitarea spiritualității » (« Réhabilitation du spirituel »); « Cum încep revoluțiile ... » (« De quelle façon commencent les révolutions... »); « Renaștere românească » (« Renaissance roumaine »); « Paradoxele primatului politic. O partidă de șah în tranșee... » (« Les paradoxes de la primauté du politique. Une partie d'échecs dans les tranchées... »); «România în eternitate » (« La Roumanie dans l'éternité »); « Turnul de fildeș » (« La tour d'ivoire »); « Cuvântul maselor » (« La parole des masses »); « Cultura scriitorului » (« La culture de l'écrivain »); « Destinuri românești » (« Destins roumains »); « Demagogie prerevoluționară » (« Démagogie prérévolutionnaire »); « Anno Domini »; «Poimâine » (« Après-demain »); «De ce sunt intelectualii lași ? » («Pourquoi les intellectuels sont-ils des lâches ? »)]

ELIADE, Mircea, *Europa, Asia, America... Corespondență* [*Europe, Asie, Amérique... Correspondences*], édition établie par Mircea Handoca qui signe aussi l'avant-propos, éd. Humanitas, Bucarest, 1999

ELIADE, Mircea, *Texte „legionare” și despre „românism”* [Textes « légionnaires » et sur « l'esprit roumain »], édition établie par Mircea Handoca, édition Dacia, Cluj-Napoca, 2001 [« Contra dreptei și contra stângii » (« Contre la droite et contre la gauche ») ; « Revoluție creștină » (« Révolution chrétienne »)]

ELIADE, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri* [*Journal portugais et textes divers*], édition en deux volumes établie par Sorin Alexandrescu qui signe aussi l'avant-propos, traduction et notes de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu et Mihai Zamfir, éd. Humanitas, Bucarest, 2006

EMINESCU, Mihai, *Critică teatrală* [*Ecrits critiques concernant le théâtre*], Cluj, Editions Dacia, 1972

EMINESCU, Mihai, in *Opere* [*Œuvres*], édition sous la direction de Perpessicius, éd. Academiei Republicii Socialiste România, Bucarest, 1982, v. IX, X [*Influența austriacă asupra românilor din Principate* (*L'influence autrichienne sur les Roumains des Principautés*) ; « Testamentul lui Ioan Otetelișanu » (« Le testament de Ioan Otetelișanu ») ; „Dacă tonul foii noastre...” (« Si le ton de notre journal »)]

FONDANE, Benjamin, *Imagini și cărți din Franța*, éditions Socec, Bucarest, 1922 ; *Images et livres de France*, traduit du roumain par Odile Serre, éd. Paris-Méditerranée, 2002 [« Les éditions de Baudelaire » ; « Baudelaire » ; « Une théorie du classicisme : Charles Maurras » ; « Stéphane Mallarmé » ; « Le masque d'André Gide » ; « André Gide »]

FONDANE, Benjamin, *Rimbaud le Voyou et l'expérience poétique*, Denoël et Steele, 1933 ; II^{ème} éd., présentée par Michel Carassou, Paris, Plasma, 1979

FONDANE, Benjamin, *La conscience malheureuse*, Denoël et Steele, 1936

FONDANE, Benjamin, *Faux traité d'esthétique. Essai sur la crise de la réalité*, Paris, éd. Denoël, 1939

FONDANE, Benjamin, *Baudelaire et l'expérience du gouffre*, Paris, Editions Seghers, 1947 ; [texte établi par Geneviève Fondane], préface de Jean Cassou, éd. Seghers, 1972

FUNDOIANU, Benjamin, *Imagini și cărți [Images et livres]*, édition établie par Vasile Teodorescu, avant-propos de Mircea Martin, éd. Minerva, Bucarest, 1980 ; [« Noi, simboțiști » (« Nous, les symbolistes ») ; « Spre clasicismul cel nou » (« Vers le tout nouveau classicisme ») ; « Probleme de poetică : decadența » (« Problèmes de poétique : la décadence ») ; « Belphégor » ; « Internaționala intelectualilor » (« L'Internationale des intellectuels ») ; « Omagiu lui Tudor Arghezi » (« Hommage à Tudor Arghezi »)]

FONDANE, Benjamin, *Rencontres avec Léon Chestov*, textes établis et annotés par Nathalie Baranoff et Michel Carassou, préface de Michel Carassou, Plasma, 1982

FONDANE, Benjamin, *Le lundi existentiel et le dimanche de l'histoire*, suivi de *La philosophie vivante*, Editions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Editeur, 1990

FONDANE, Benjamin, *Le voyageur n'a pas fini de voyager*, textes et documents présentés par Patrice Beray et Michel Carassou, éd. Paris-Méditerranée - L'Ether vague - Patrice Thierry, 1996

FONDANE, Benjamin, *Le mal des fantômes* précédé de *Paysages*, traduit du roumain par Odile Serre, présentation de Patrice Beray, Paris-Méditerranée, L'EtherVague-Patrice Thierry, 1996

FONDANE, Benjamin, *L'écrivain devant la Révolution*, discours non prononcé au Congrès International des Ecrivains de Paris (1935), préface de Louis Janover, éd. Paris-Méditerranée, 1997

FONDANE, Benjamin, *Entre Jérusalem et Athènes. Benjamin Fondane à la recherche du judaïsme*, textes réunis par Monique Jutrin, éd. Lethielleux/Parole et Silence, 2009

HELIAD RĂDULESCU, Ion, *Opere [Œuvres]*, v.I, II, édition établie par Mircea Angheliescu, avant-propos, notes et bibliographie par Mircea Angheliescu, éditions Univers Enciclopedic, 2002

HIRSCHMAN, Albert O., *Deux siècles de rhétorique réactionnaire*, trad. Pierre Andler, Paris, éd. Fayard, 1991

IBRĂILEANU, Garabet, *Opere [Œuvres]*, édition établie par Rodica Rotaru et Alexandru Piru, avec un avant-propos d'Alexandru Piru, vol. I-X, éditions Minerva, Bucarest, 1974-1981 ; *Spiritul critic în cultura românească (L'Esprit critique dans la culture roumaine)* ; « Caracterul specific național în literatura română » (« Le

Caractère spécifiquement national dans la littérature roumaine ») ; « Influence străine și realități naționale » (« Influences étrangères et réalités nationales ») ; « Charles Baudelaire » ; « Foiletoanele lui Caragiale » (« Les Feuilletons de Caragiale ») ; « „Prăbușirea” poporanismului » (« „La chute” du poporanisme ») ; « Iarăși democrația » (« La démocratie, une fois de plus ») ; « I. Al. Brătescu-Voinești, *În lumea dreptății* » (« I. Al. Bratescu-Voinești, *Dans le monde de la justice* ») ; « Altă... polemică », (« Une autre... polémique ») ; « Inferioritatea democrației » (« L'Infériorité de la démocratie ») ; « Perioade de tranziție » (« Périodes de transition ») ; « Poezia nouă » (« La Poésie nouvelle ») ; « După 27 de ani » (« 27 ans après ») ; « Complectări » (« Notes complémentaires »)

Les Cahiers de l'Herne, Schopenhauer, sous la direction de Jean Lefranc, éd. de l'Herne, Paris, 1997

Les Cahiers de l'Herne, Cioran, édition établie par Laurence Tacou et Vincent Piednoir, éd. de l'Herne, Paris, 2009 [«Articles politiques. Berlin-Bucarest (1933-1937)»]

L'Existence (textes d'Albert Camus, Maurice de Gandillac, Etienne Gilson, Jean Grenier, Louis Lavelle, René Le Senne et Brice Parrain), éditions Gallimard, 1945

LOVINESCU, Eugen, *Critice*; I^{ère} édition, vol. I-IX, édition Alcalay & Calafeteanu, Bucarest, 1909-1923; II^{ème} édition, vol. I-IV, éditions Alcalay & Calafeteanu, 1920; III^{ème} édition, vol. I-VIII, éditions Ancora [1926-1929] ; [„N. Iorga, animatorul «Sămănătorului»”, (Nicolae Iorga, l'âme du sămănătorisme) ; „Caragiale: 1. Considerațiuni asupra *Momentelor* lui. 2. Considerațiuni asupra actualității literaturii lui (*Critiques*, v. II, *La Méthode impressionniste*, 1926, chap. III, « Caragiale, 1. Considérations concernant ses *Momente*, 2. Considérations concernant l'actualité de sa littérature) ; « Revizuire » (« Révisions »)]

LOVINESCU, Eugen, « Există o literatură română ? » [« Existe-t-il une littérature roumaine ? »], *Sburătorul literar*, I^{ère} année, n^{os} 41 et 42, du 6 et 13 octobre 1922, p. 281-284 et 297-298

LOVINESCU, Eugen, « Iarăși problema literaturii române » [« De nouveau la question de la littérature roumaine »], *Sburătorul literar*, I^{ère} année, n^o 45, 3 novembre 1922, p. 360, « Notes littéraires »

- LOVINESCU, Eugen, « N. Davidescu – ironist » [« N. Davidescu ironiste »], *Sburătorul literar*, n° 49 du 1^{er} décembre 1922, p. 424
- LOVINESCU, Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, [*Histoire de la civilisation roumaine moderne*], éditions Ancora [1924-1925]; édition établie par Zigu Ornea, éd. Univers enciclopedic, 1997
- LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*], éditions Ancora S. Benvenisti & Co, vol. I-V [1926-1929]
- LOVINESCU, Eugen, *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* [*Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 1900-1937*], éd. Librăria Socec & Co, S.A., Bucarest, [1937]
- LOVINESCU, Eugen, *Titu Maiorescu*, București, éd. Ancora, 1940, 2^e édition, sous la direction de Maria Simionescu, București, éd. Minerva, 1972
- LOVINESCU, Eugen, *Antologia ideologiei junimiste. Culegere de texte neadunate până acum în volum* [*Anthologie de l'idéologie junimiste. Recueil de textes jamais édités en un volume*], éd. Casa Școalelor, 1943
- LOVINESCU, Eugen, „*Sburătorul*”. *Agende literare*, IV, [Carnets littéraires de « Sburătorul »], édité sous la direction de Monica Lovinescu et Gabriela Omăt, notes d'Alexandru George, Margareta Feraru et Gabriela Omăt, éditions Minerva, Bucarest, 2000
- LUCA, A., *Poeme în proză*, éd. Lumen, Arad [s.a.]
- MACEDONSKI, Alexandru, « Poezia viitorului », [« La Poésie de l'avenir »], *Literatorul*, V^e année, n° 2, 15 juillet 1892, p. 100-101
- MACEDONSKI, Alexandru, « Despre poezie » [« De la Poésie »], *Liga ortodoxă. Supliment literar* [*La Ligue orthodoxe. Le Supplément littéraire*], I^{ère} année, n° 3, 1896, p. 1
- MACEDONSKI, Alexandru, « Literatura modernă » [« La littérature moderne »], in *Revista modernă* [*La Revue moderne*], I^{ère} année, n°4, novembre 1897, p. 1, 2
- MACEDONSKI, Alexandru, « Printre constelații și pleiade », [« Au milieu des constellations et des pléiades »], *Rampa*, I^{ère} année, n° 277, 22 septembre 1912, p. 1

MAIORESCU, Titu, *Critice* [*Critiques*]; I^{ère} edition, Socec, 1874; II^{ème} édition, augmentée, v. I-III, Socec, 1892-1893; III^{ème} édition, définitive, v. I-III, éd. Minerva, Bucarest, 1907

MAIORESCU, Titu, *Opere* [*Œuvres*], sous la direction et avec notes, variantes et index de Georgeta Rădulescu-Dulgheru et Domnica Filimon, avant-propos d'Eugen Todoran, Bucarest, éd. Minerva, Bucarest, 1978-1980, v. I, II [« Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare », (« Du progrès de la vérité dans l'appréciation des œuvres littéraires ») ; « Schopenhauer tradus în franțuzește de d. A.I. Cantacuzin » (« Schopenhauer traduit en français par M. A. I. Cantacuzin ») ; « În contra direcției de azi în cultura română » (« Contre la direction que prend aujourd'hui la culture roumaine ») ; « Oratori, retori și limbuți » (« Orateurs, rhéteurs et phraseurs ») ; « O cercetare critică asupra poeziei române » (« Une analyse critique de la poésie roumaine ») ; « Comediile d-lui I. L. Caragiale » (« Les Comédies de M. I. L. Caragiale ») ; « Direcția nouă în poezia și proza română » (« La nouvelle direction de la poésie et de la prose roumaines ») ; « Eminescu și poeziile sale » (« Eminescu et ses poésies »)]

MAIORESCU, Titu, *Jurnal și epistolar* [*Journal et Correspondance*], sous la direction de Georgeta Rădulescu-Dulgheru et de Domnica Filimon, București, éd. Minerva, vol. I-IX, 1975-1989

MAIORESCU, Titu, *Prelegeri de filosofie* [*Cours de philosophie*], édition sous la direction de Grigore Traian Pop et Alexandru Surdu, avant-propos de Grigore Traian Pop, notes, commentaires et index de Grigore Traian Pop și Alexandru Surdu, Craiova, éd. Scrisul românesc, 1980

MAIORESCU, Titu, *Scrieri din tinerețe (1858-1862)* [*Ecrits de jeunesse (1858-1862)*], sous la direction et avec un avant-propos et notes de Simion Ghiță, textes traduits par Alex Ionescu, Radu Stoichiță, Ion Herdan, Tudor Vianu, Ilie E. Torouțiu, Cluj-Napoca, éd. Dacia, 1981

MAIORESCU, Titu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*, [*Discours parlementaires avec opinions concernant le développement politique de la Roumanie sous le règne de Carol I^{er}*], éd. Socec & Comp., Bucarest, 1897

MAIORESCU, Titu, *Opere [Œuvres]*, édition établie par Dimitrie Vatamaniuc, avant-propos d'Eugen Simion, éd. Fundația Națională pentru Știință și Artă, Bucarest, 2005, vol. III. IV, *Discursuri parlamentare (1866-1899) [Discours parlementaires (1866-1899)]*

MAURRAS, Charles, *Romantisme et révolution*, Paris, éd. Nouvelle librairie nationale, 1922

MIHĂILESCU, Vasile, *Ideologia Junimii [Idéologie de Junimea]*, recueil de textes publiés sous la direction de Mircea Braga, Bucarest, éd. de l'Académie roumaine, 2007

MINULESCU, Ion, « Cu prilejul unei triste aniversări » [« A l'occasion d'un triste anniversaire »], *Viitorul [L'Avenir]*, II^e année, n^o 292, 1(14) septembre 1908, p. 1 (l'article repris dans le n^o 190 du 31 août/13 septembre 1911, p. 1, et dans le n^o 163 de 1912, p. 2, de cette même publication)

Modernismul literar românesc [Le Modernisme littéraire roumain], anthologie réalisée par Gabriela Omăt, éd. de l'Institutul Cultural Român, 2009

OECONOMU, Ciru, *Lesbos, Revista contimporană [La Revue contemporaine]*, III^e année, n^o 8, 1 décembre 1875 (republiée dans *Telegraful [Le Télégraphe]*, VI^e année, n^o 1128, 9 janvier 1876)

PETICĂ, Ștefan, « Arta națională » [L'Art national], *România ilustrată [La Roumanie en images]*, I^{ère} année, n^{os} 4, 5, 7, 8 et 10, mars-septembre 1901

POLIHRONIADE, Mihail, « Românismlul d-lui Mircea Eliade » [L'esprit roumain de M. Mircea Eliade], *Axa [L'Axe]*, no. 19, 1 octobre 1933, p. 4

Pour la défense de la culture. Les textes du Congrès international des écrivains, Paris, juin 1935, textes réunis et présentés par Sandra Teroni et Wolfgang Klein, Editions Universitaires de Dijon, coll. „Sources”, Dijon, 2005

RĂDULESCU-MOTRU, Constantin, «Istoria civilizației române moderne de E. Lovinescu (vol. I)», *Convorbiri literare*, nr. 12, decembre 1924, p. 264-280

RĂILEANU, Petre, CARASSOU, Michel, *Fundoianu / Fondane et l'avant-garde*, Fondation Culturelle Roumaine/Paris Méditerranée, 1999

SCHOPENHAUER, Arthur, *Aforisme asupra înțelepciunii în viață [Aphorismes sur la sagesse dans la vie]*, traduction de de Titu Maiorescu, éd. Libraria Socec&Comp., Bucarest, 1890

STREINU, Vladimir, *Pagini de critică literară. Marginalia, eseuri* [*Pages de critique littéraire. Marginalia, essais*], [« Tudor Arghezi »], Bucurest, éd. pentru Literatură, v. I, 1968

VULCANESCU Mircea, *Opere* [*Oeuvres*], vol. I, édition établie par Marin Diaconu, avec une préface d'Eugen Simion, București, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, 2005 [*Nae Ionescu, așa cum l-am cunoscut (Nae Ionescu tel que je l'ai connu)* ; «Generație» (« Génération») ; «Istorismul prin resemnare în spiritualitatea tinerei generații» («L'historicisme par la résignation dans la spiritualité de la jeune génération») ; «Léon Bloy» ; « Asupra influenței lui Maurras» (« A propos de l'influence de Maurras») ; «Tendențele tinerei generații în domeniul social și politic. Activismul prin disperare » (« Les tendances de la jeune génération dans les domaines social et économique. L'activisme par désespoir »)]

ZELETIN, Ștefan M., *Burghezia româna. Originea și rolul ei istoric*, [*La Bourgeoisie roumaine. Son origine et son rôle historique*], București, Biblioteca Socială, 1925

ZELETIN, Ștefan M., *Neoliberalismul. Studii asupra istoriei și politicii burgheziei române* [*Le néolibéralisme. Etudes concernant l'histoire et la politique de la bourgeoisie roumaine*], București, édition Pagini agrare și sociale, 1927

II. BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- ALEXANDRESCU, Sorin, *Privind înapoi, modernitatea* [*En regardant en arrière, la modernité*], Bucarest, Univers, 1999
- BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, traduit de l'allemand et préface par Jean Lacoste d'après l'édition allemande originale établie par Rolf Tiedemann, éd. Payot, Paris, 2002
- BOIA, Lucian, „Germanofili”. *Elita intelectuală românească în anii Primului Război Mondial* [„Les germanophiles”. *L'Elite intellectuelle roumaine pendant la Grande Guerre*], Éditions Humanitas, Bucarest, 2008.
- BOLLON, Patrice, *Cioran l'hérétique*, Gallimard, Paris, 1997
Cahiers Benjamin Fondane, 1997-2011
- CAVAILLÈS, Nicolas, *Cioran malgré lui. Écrire à l'encontre de soi*, C.N.R.S. Editions, 2011
- CAZIMIR, Ștefan, *I. L. Caragiale față cu kitsch-ul* [*I. L. Caragiale confronté au kitsch*], éd. Cartea Românească, Bucarest, 1988
- CĂLINESCU Alexandru, *Caragiale sau vârsta modernă a literaturii* [*Caragiale ou l'âge moderne de la littérature*], éd. Albatros, Bucarest, 1976
- CĂLINESCU, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* [*Histoire de la littérature roumaine de ses origines jusqu'à aujourd'hui*], éd. Fundația Regală Carol al II-lea, Bucarest, 1941
- CĂLINESCU, George, « Un aliterat » [Un illettré], *Contemporanul*, XIII^e année, n^o 39, 3 octobre 1958, p. 1, 6
- CĂLINESCU, George, « Fenomene de cioranizare » [Phénomènes de cioranisation], *Contemporanul*, XIV^e année, n^o. 30, 31 juillet, 1959, p. 1, 6, « Cronica optimistului » [Chronique d'un optimiste]
- CĂLINESCU, George, « O teorie a urii » [Une théorie de la haine], *Contemporanul*, n^o 49, 11 décembre 1959, p. 1, 2, « Cronica optimistului » [Chronique d'un optimiste]
- CĂLINESCU, Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, (Duke University Press, 1987); *Cinci fețe ale modernității: Modernismul, Avangarda, Decadența, Kitschul și Postmodernismul*, Éd. Univers, 1996

- CĂLINESCU, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, [Ioan P. Culianu et Mircea Eliade. Souvenirs, lectures, réflexions], éd. Polirom, coll. «Plural M», Bucarest, 2002
- CĂRTĂRESCU, Mircea, *Postmodernismul românesc* [Le Postmodernisme roumain], éd. Humanitas, Bucarest, 2000
- CERNAT, Paul, *Modernismul retro* [Le Modernisme retro], éd. Art, Bucarest, 2008
- CHESTOV, Leon, *La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche. Sur les confins de la vie. L'apothéose du déracinement*, traduits et précédés de *Lecture de Chestov* par Boris de Schloezer, Flammarion, Paris, 1966, [La philosophie de la tragédie. Dostoïevski et Nietzsche, éd. J. Schiffrin, 1926]
- CIOCULESCU, Șerban, «Un Itinerariu spiritual» [Un Itinéraire spirituel], *Viața literară* [La Vie littéraire], année III, n°. 86, 26 mai 1928, p. 1, 3
- CIOCULESCU, Șerban, « Anchetă. Noua spiritualitate » [Enquête. La nouvelle spiritualité], *Tiparnița literară* [L'imprimerie littéraire], n° 2, 30 novembre 1928, p. 45
- CIOCULESCU, Șerban, *Viața lui I.L. Caragiale* [La vie de I.L. Caragiale], Éditions Fundațiile Regale, Bucarest, 1940
- CIOCULESCU, Șerban, STREINU, Vladimir, VIANU, Tudor, *Istoria literaturii române moderne* [Histoire de la littérature roumaine moderne], éd. Casa Școalelor, Bucarest, 1944
- CIOCULESCU, Șerban, « Un nietzschean bogomil : E.M. Cioran » [Un nietzschéen bogomil : E. M. Cioran], *Gazeta literară*, IV^e année, n° 20 (270), 14 mai 1959, p. 1, 6
- COMPAGNON, Antoine, « Eloge des sirènes. E.M. Cioran, *Écartement*, Gallimard, coll. „Les Essais”, 1979, 178 p. », *Critique*, n° 36, mai 1980, p. 457-473
- COMPAGNON, Antoine, *Baudelaire devant l'innombrable*, PUPS, Paris, 2003
- CONSTANTINESCU, Pompiliu, « Charles Baudelaire, Flori alese din *Les fleurs du Mal* », *Vremea*, an VIII, no. 373, 27 janvier 1935, p. 9, « Cronique littéraire »
- CONSTANTINESCU, Pompiliu, « Mircea Eliade: *Oceanographie*, éd. *Vremea* », nr. 381, 24 martie 1935, p. 7
- CONSTANTINESCU, Pompiliu, « E. Lovinescu: *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937* » [Eugen Lovinescu, *Histoire de la littérature roumaine*

- contemporaine, 1900-1937*], *Vremea*, X^e année, n° 494, 4 juillet 1937, p. 9, « Chronique littéraire »
- DOBRESCU, Alexandru, *Introducere în opera lui Titu Maiorescu* [Introduction à l'oeuvre de Titu Maiorescu], éd. Minerva, Bucarest, 1988
- DUBUISSON, Daniel, *Mythologies du XX^e siècle. Dumézil, Lévi-Strauss, Eliade*, Lille, Presses universitaires de Lille, « Racines & modèles », 1993
- GANE, Constantin, *P.P. Carp*, Bucarest, éd. Ziarului „Universul”, 1936, vol. I, II
- GHIȚĂ, Simion, *Titu Maiorescu*, éd. Științifică, Bucarest, 1974
- GENGEMBRE. Gerard, *La Contre-Révolution ou l'histoire désespérante*, Éditions Imago, Paris, 1989
- GUEJD, Dominique, « Le romantisme et la „modernité” à contre-courant de Fondane poète », *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 7/2004
- IONESCO, Eugène, « Portrait de Caragiale », in *Notes et contre-notes*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1966, p. 199
- IORGA, Nicolae, *Istoria literaturii române în veacul al XIX-lea, de la 1821* [Histoire de la littérature roumaine au XIX^e siècle, à partir de 1821], vol. I, II, Bucarest, éd. Socec, 1908
- IORGA, Nicolae, *O luptă literară* [Une lutte littéraire], V. I-II, édités sous la direction de Valeriu Râpeanu et Sanda Râpeanu, Bucarest, éd. Minerva, 1979
- JAUDEAU, Sylvie, *Cioran ou le dernier homme*, José Corti, Paris, 1990.
- JUTRIN, Monique, *Benjamin Fondane ou Le périple d'Ulysse*, Librairie A.-G. Nizet, Paris, 1989
- JUTRIN, Monique, « Une découverte: le manuscrit du *Faux traité d'esthétique* de 1925 », *Cahiers Benjamin Fondane*, n° 5/2001-2002
- LAIGNEL-LAVASTINE, Alexandra, *Cioran, Eliade, Ionesco : l'oubli du fascisme. Trois intellectuels roumains dans la tourmente du siècle*, P.U.F., coll. « Perspectives critiques », Paris, 2002
- La polémique contre la modernité. Antimodernes et réactionnaires*, études réunies par Marie-Catherine Huet-Brichard et Helmut Meter, Classiques Garnier, Paris, 2011
- Les arrières-gardes au XX^e siècle. L'autre face de la modernité esthétique*, sous la direction de William Marx, P.U.F., Paris, 2004

- MANOLESCU, Nicolae, *Contradicția lui Maiorescu* [*La Contradiction de Maiorescu*], 3^e éd., éd. Humanitas, Bucarest, 2000
- MANOLESCU, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române* [*Histoire critique de la littérature roumaine*], éd. Paralela 45, Pitești, 2008
- MARINO, Adrian, *Opera lui Alexandru Macedonski* [*L'Œuvre d'Alexandru Macedonski*], Editura pentru literatură, Bucarest, 1967
- MAVRODIN, Irina, *Cioran sau marele joc. O poietică/poetică a ambiguității/Cioran ou le grand jeu. Une poiétique/ poétique de l'ambiguïté*, Institutul Cultural Român, București, 2007
- NICOLESCU, G.C., *Viața lui Vasile Alecsandri* [*La vie de Vasile Alecsandri*], éd. Eminescu, Bucarest, 1976
- MESCHONNIC, Henri, *Modernité. Modernité*, Gallimard, 1988, 2000
- NEGOIȚESCU, Ion, *Engrame* [*Engrammes*], éd. Albatros, Bucarest, 1975 [« Considerații argheziene » (« Considérations argheziennes »)]
- ORNEA, Zigu, *Poporanismul* [Le „poporanisme”], éd. Minerva, București, 1972
- ORNEA, Zigu, „Junimea” și junimismul [„Junimea” et le junimisme], éd. Eminescu, 1975
- PARASCHIVESCU, Miron Radu, « Reabilitarea spiritualității » [La réhabilitation de la spiritualité], *Cuvântul liber* [*La Parole libre*], 16 mars 1935, p. 1, 3
- PETRESCU Camil, „Un frazeolog frenetic și mistic” [Un phraséologue frénétique et mystique], *Universul literar* [*L'Univers littéraire*], année XLIV, n^o. 27, 1 juillet 1928, p. 437-438, „Critica literară”
- PETREU, Marta, *Un trecut deocheat sau „Schimbarea la față a României”* [*Un passé louche ou « La Transfiguration de la Roumanie »*], II^e édition revue et augmentée, Éditions Institutului Cultural Român, Bucarest, 2004
- PICHOIS, Claude, Jean-Paul Avice, *Dictionnaire Baudelaire*, éd. Tusson, Du Lérot, 2002
- PIRU, Alexandru, *G. Ibrăileanu. Viața și opera* [*G. Ibrăileanu. La vie et l'oeuvre*], éd. pentru Literatură, Bucarest, 1967
- RICKETTS, Lincoln Mac, *Mircea Eliade. The Romanian Roots. 1907-1945*, vol. I, II, New York, Columbia University Press, 1988
- SALAZAR-FERRER, Olivier, *Benjamin Fondane*, éd. OXUS, Paris, 2005

- SALAZAR-FERRER, Olivier, *Benjamin Fondane et la révolte existentielle*, éd de Corlevour, 2008
- SIMION, Eugen, *Eugen Lovinescu, scepticul mântuit* [*Eugen Lovinescu, un sceptique absous*], 2^e édition, revue et corrigée, éd. Grai și suflet – Cultura națională, Bucarest, 1996, v. I, II
- SIMION, Eugen, *Fragmente critice, IV, Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu* [*Fragments critiques, IV, Cioran, Noica, Eliade, Mircea Vulcănescu*], Univers enciclopedic, Bucarest, 2000
- SONTAG, Susan, *Sous le signe de Saturne*, Seuil, Paris, 1985 [« Penser contre soi : réflexions sur Cioran »]
- STANOMIR, Ioan, *Spiritul conservator. De la Barbu Catargiu la Nicolae Iorga* [*L'esprit conservateur. De Barbu Catargiu à Nicolae Iorga*], éd. Curtea Veche, Bucarest, 2008
- STREINU, Vladimir, « Baudelaire în românește » [« Baudelaire en roumain »], in *Revista Fundațiilor Regale* [*La Revue des Fondations royales*], V^e année, n^o 4, 1 avril 1938, p. 163-171
- ȘIULEA, Ciprian, *Retori, simulacre, imposturi. Cultură și ideologii în România* [*Discours, simulacres, impostures. Culture et idéologies en Roumanie*], éd. Compania, Bucarest, 2003
- ȚURCANU Florin, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, préface de Jacques Julliard, Paris, Editions La Découverte, Paris, 2003
- Une poétique du gouffre. Sur Baudelaire et l'expérience du gouffre de Benjamin Fondane. Actes du colloque de Cosenza 30 septembre-2 octobre 1999*, sous la direction de Monique Jutrin et de Gisèle Vanhese, éd. Rubbertino, 2003
- VALÉRY, Paul, *Œuvres*, édition établie et annotée par Jean Hytier, Gallimard, 1957 [« Situation de Baudelaire »]
- ZARIFOPOL-JOHNSTON, Ilinca, *Searching for Cioran*, édité par Kenneth R. Johnston, avant-propos de Matei Călinescu, Indiana University Press, 2009

Résumé

Notre travail se propose d'examiner la littérature roumaine dans l'esprit de la théorie de l'antimodernité énoncée par Antoine Compagnon dans son ouvrage *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Gallimard, 2005). Après une partie consacrée à la théorie des formes sans fond, qui est le principal repère, dans le champ culturel roumain moderne, du débat modernité/antimodernité, notre étude dresse le portrait de quelques écrivains de première importance engagés dans cette polémique : Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Benjamin Fundoianu (Benjamin Fondane), Mircea Eliade, Emil Cioran. Un chapitre à part est consacré à la façon dont fut accueilli dans la littérature roumaine Baudelaire, et aux disputes engagées à cette occasion autour de l'idée de modernité entre les partisans de celle-ci et ses adversaires.

Je tiens à exprimer ma gratitude aux deux directeurs de cette thèse et à les remercier pour leur appui et leur disponibilité pendant les quatre années de son élaboration.

Mots-clé: antimoderne/moderne, la théorie des formes sans fond, tradition/innovation

The Antimoderns of the Romanian Literature

Résumé en anglais

The purpose of this thesis is to apply to Romanian literature Antoine Compagnon's theory upon antimodernity, as it is formulated in his study *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes* (Gallimard, 2005). We analyze the theory of „forms without substance”, the main illustration of the modernity-antimodernity debate in the Romanian culture, as well as different profiles of Romanian authors, such as Titu Maiorescu, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale, Benjamin Fundoianu (Benjamin Fondane), Mircea Eliade, Emil Cioran. The thesis also deals with the perception of Charles Baudelaire in Romanian literature, which further reflects the issues of modernity and its denial.

I would like to thank both coordinators of my thesis for the support and kindness shown during our collaboration in the last four years.

Key words: antimodern/modern, forms without substance, tradition/innovation

Discipline : Philologie

Intitulé et adresse de l'Ecole doctorale
ÉCOLE DOCTORALE III Littérature française et comparée
Laboratoire de recherche : EA4503