

Université de Montréal

*Le poète initié : Illumination et esthétique ésotérique dans
l'œuvre de Gellu Naum*

par Cristina Esianu

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté des arts et des sciences en vue
de l'obtention du grade de Ph.D. en littérature, option
Littérature comparée et générale

août, 2012
© Cristina Esianu 2012

Cristina Esianu

Le pohète initié : Illumination et esthétique ésotérique dans l'œuvre de Gellu Naum

Cette thèse, intitulée *Le pohète¹ initié : Illumination et esthétique ésotérique dans l'œuvre de Gellu Naum*, analyse trois œuvres importantes de Gellu Naum, le roman *Zenobia*, les proses *La voie du serpent* et *Medium*, ainsi que le rapport entre la *poésie picturale* de Gellu Naum et la *peinture narrative* de Victor Brauner.

Les œuvres de Gellu Naum que nous analysons possèdent des points communs synthétisés dans la figure de l'illumination, qui signale l'existence d'un régime de connaissance refondé. L'illumination se base sur des théories ésotériques et surréalistes et s'ouvre également sur une nouvelle interprétation du sacré, dénouée de tout caractère religieux. L'illumination institue et entretient un climat mystique à travers les écrits de Gellu Naum et les productions plastiques de Victor Brauner et consolide en même temps leurs doctrines esthétiques.

Pour Gellu Naum, l'illumination est le but suprême de l'existence. Elle a affaire avec la capacité de voir avec *les yeux du dedans*. Dans ce registre ésotérique, la possibilité d'arriver de *l'autre côté*, c'est-à-dire dans la part invisible de la réalité, stratifiée jusqu'à son niveau archaïque, est réelle et révélatrice. Selon Gellu Naum, l'artiste doit mettre son œil à *l'état sauvage* pour décrire *l'état transcendantal* dans lequel résident ses héros; ceci en essayant de contrecarrer un grave bouleversement historique, puisque le totalitarisme roumain a éclipsé à tout jamais l'espace de l'existence. L'écriture de Naum porte les traces noires de cette incidence néfaste.

¹ Gellu Naum a souvent fait usage dans ses écrits de lexèmes tels que *pohète*, *culture*, *nature*, *roman* et *poésie*. L'emploi de ces mots additionnés est en même temps ironique et subversif.

Pour Victor Brauner, l'illumination a une fonction initiatrice. Elle cristallise l'art du peintre et l'éclaire tout au long de sa quête identitaire. L'illumination entretient et provoque une catharsis aux connotations inattendues dans la production artistique, s'articulant avec une consécration de l'ésotérisme.

Partant d'une perspective interdisciplinaire, la thèse se divise en trois parties, *Le roman Zenobia et la question de la pensée illuminée*, *L'état transcendantal et ses variables* ou *De la logique occulte de l'écriture* et *Les expressions de la poésie picturale et de la peinture narrative à travers les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner*, chacune d'entre elles analysant la figure de l'illumination et établissant aussi les invariants esthétiques des deux Surréalistes.

Dans leur quête de nouvelles formes de représentations artistiques, Gellu Naum et Victor Brauner ont recours à un surréalisme essentiellement cognitif. Les deux font appel à la rationalité, à la lucidité accrue, ce que les Surréalistes rejetaient parfois avec véhémence.

Mots clés : illumination, Gellu Naum, Victor Brauner, avant-garde, surréalisme, ésotérisme, dystopie, totalitarisme, pensée sauvage, pensée illuminée, pensée profane, poésie picturale, peinture narrative.

Cristina Esianu

The Initiated Pohet: Illumination and Esoteric Aesthetics in Gellu Naum's Work

This thesis, entitled *The Initiated pohet¹: Illumination and Esoteric Aesthetics in Gellu Naum's work*, analyzes three important literary productions by Gellu Naum, the novel *Zenobia*, his writings *The Serpent's Way* and *Medium*, as well as the relationship between Gellu Naum's *pictorial poetry* and Victor Bruner's *narrative painting*.

Gellu Naum's works analyzed in this study have many similarities synthesized in the trope of illumination. The notion of illumination is based on esoteric and Surrealist theories, opening an interpretation of the sacred devoid of religious substance. Illumination develops a mystical climate throughout Gellu Naum's writings and Victor Brauner's art productions and consolidates their aesthetic doctrines.

For Naum Gellu, *illumination* is the ultimate goal of existence. It has to do with the ability to see with the *eyes within*, revealing a blinding and terrifying alternative to the factual world. Within this esoteric tone, the possibility of reaching *the other side* – the invisible, advancing deep to the archaic level – is real and revealing. According to Gellu Naum, the artist must reach *the wild state* in order to describe *the transcendental state* infusing his heroes. This perspective counteracts a severe historical turmoil, since Romanian totalitarianism severely abbreviated life conditions. Naum's writings bear the dark traces of this negative impact.

¹ Gellu Naum often used lexemes in his writings such as *pohete*, *culthure*, *nathure*, *rohman* and *pohesie*. The use of these added words is at the same time ironic and subversive.

For Victor Brauner, *illumination* has an initiation function. It crystallizes the painter's art throughout his quest for identity. *Illumination* causes and maintains catharsis, with unexpected connotations in the art production. It articulates a form of esotericism that only rarely infuses the Surrealist movement in the West.

Advancing an interdisciplinary approach, my thesis is divided into three parts: *The novel Zenobia and the Notion of "Illumination Thinking" The Transcendental State and Its Variables or The Occult Logic of Writing and Expressions of Pictorial Poetry and of Narrative Painting in the Works of Gellu Naum and Victor Brauner*. These chapters analyze the figure of illumination and establish the aesthetic invariants grounding the works of the two Surrealists.

In their quest for new forms of artistic representations, Gellu Naum and Victor Brauner employ a mainly cognitive form of Surrealism. Both appeal to rationality, to cruel lucidity, which often Surrealists strongly rejected.

Key words: illumination, Gellu Naum, Victor Brauner, avant-garde, Surrealism, esoteric, dystopia, totalitarianism, wild thinking, illumination thinking, profane thinking, picturesque (pictographic) poetry, narrative painting.

Remerciements

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères à Madame Livia Monnet, ma directrice de recherche, pour m'avoir conseillée, encouragée et soutenue tout au long de la thèse avec patience et disponibilité, et pour la confiance qu'elle m'a accordée.

Je tiens aussi à remercier les membres du jury – Calin-Andrei Mihailescu, Najat Rahman et Wladimir Kryszynski – de se pencher avec intérêt et curiosité sur ma recherche.

Je voudrais ajouter mes remerciements à toute ma famille, spécialement à Aurelian et Tudor, pour m'avoir toujours encouragée et s'être inquiétés du bon déroulement de mes études.

Je tiens à remercier tout particulièrement plusieurs amis, collaborateurs ou professeurs qui m'ont aidée pour ce travail : Laura Ilea, Adrian Tusa, Corina Ilea, Horatiu Ivan, Martin Picard, Sophie Jama, Amaryll Chanady, Terry Cochran et Tiberiu Paskuy.

L'écriture de cette thèse a été possible grâce au support de la Faculté des études supérieures et postdoctorales (FESP) de l'Université de Montréal, qui m'a octroyé, ensemble avec le Département de Littérature Comparée, la bourse de fin d'études doctorales pour l'année 2011-2012.

Table des matières

Chapitre I

Introduction

1. Réflexions sur la notion de l'illumination et l'esthétique ésotérique dans la littérature de Gellu Naum (1915 - 2001).....	1
2. Le corpus.....	4
A. Le roman <i>Zenobia</i> de Gellu Naum.....	5
B. <i>La voie du serpent</i> et <i>Medium</i> de Gellu Naum.....	12
C. Quelques tableaux de Victor Brauner et quelques extraits de poésies de Gellu Naum.....	18
3. Méthodologie, recension des écrits.....	21

Chapitre II

Le roman *Zenobia* et la question de la *pensée illuminée* Gellu Naum : le roman *Zenobia*

1. Un roman a posteriori.....	29
2. Insoumissions et dissidence livresque.....	32
3. Les maladies de l'être et le Mal.....	37
4. Qu'est-ce que révèle la figure de la <i>pensée illuminée</i>	39
5. La fictionnalisation de l'Histoire et la symbolisation du récit.....	47
A. Au dehors de la littérature ; le système de la pensée.....	47
B. Le sujet de <i>Zenobia</i> et les enjeux de l'écriture biographique.....	51
a. Les marécages et la réclusion volontaire.....	52
b. La ville ou la cartographie de l'espace superposé.....	59
c. Le couloir – le voyage infernal vers le soi.....	63
d. L'escalier ou l'ascension vers l'expérience médiumnique.....	69
e. La dernière rencontre de Dante avec Béatrice sur une tasse à café fabriquée en Suède - autour de l'amour infortuné et la question du double.....	74
f. Les témoins et la raison de la projection mythique d'Orfée dans le récit.....	77
d. La planche et la métaphore du catafalque.....	75
6. L'architecture de <i>Zenobia</i> : quelques méthodes romanesques recyclées.....	84

A. Le roman ironique	85
a. L'ironie indirecte.....	85
b. Le bréviaire intercalé dans l'écriture de plan seconde.....	90
B. Le roman romantique.....	93
a. L'esprit-femme et l'amour fanatique.....	93
b. L'amour comme esquivé.....	96
c. L'amour sur l'incidence des forces occultes.....	98
C. Le roman politique.....	100
a. Quelques tentatives de récupération morale de l'être.....	100
b. L'expérience de la perte.....	102
c. L'anéantissement placé sous des incidences tragiques.....	103
d. Le statut de l'émotion face à une dystopie.....	107
7. Notes finales sur <i>Zenobia</i> et la question de la postérité de Gellu Naum.....	108

Chapitre III

L'état transcendantal et ses variables ou De la logique occulte de l'écriture

Gellu Naum - *La voie du serpent, Médium*

1. Quelques observations préliminaires; les arguments de l'écriture suprasensible.....	111
2. La déconstruction et le renouvellement du surréalisme, la voie occulte.....	118
3. Autour des influences livresques dans <i>La voie du serpent</i>	122
4. <i>Le sentir primitif</i> face au freudisme.....	138
5. <i>Medium</i> et l'accession vers le discours intercalé.....	143
A. <i>Médium</i> – l'essai littéraire.....	146
B. L'écriture surréaliste à travers <i>Médium</i>	152
C. <i>Médium</i> – le flambeau ésotérique.....	152
D. <i>Médium</i> – sur des <i>qualités communes</i> ; Naum en tant que théoricien de la poésie.....	156

Chapitre IV

Les expressions de la *poésie picturale* et de la *peinture narrative* à travers les œuvres de Gellu

Naum et de Victor Brauner.....163

1. Victor Brauner - un <i>picto-poète</i> déclaré dès le début.....	165
---	-----

2. La rencontre Naum - Brauner.....	171
3. La <i>peinture narrative</i> et la <i>poésie picturale</i>	175
4. La conceptualisation de l'art à travers l'œuvre picturale.....	178
A. La figuration occulte et la femme initiatrice.....	180
B. Le dialogue entre peinture et littérature. Les mythologies du poète.....	185
C. Victor Brauner - l'illustrateur et le concept de l'œuvre en dialogue.....	189
D. Gellu Naum – le peintre et le photographe : la conscience artistique syncrétique.....	195
E. Quelques <i>poésies picturales</i> de Naum, autour du syntagme <i>dire la peinture</i>	199
a. Triunghiul domesticit - The domesticated triangle (1968).....	200
b. Conexiunea cu lucrurile - The connexion with things (1980).....	202
c. Vasco da Gama si alte poheme - Vasco da Gama and other poems (1940).....	202
5. Quelques notes finales.....	206

Chapitre V

Conclusion

Que révèle la figure de l'illumination et quelle est la nouveauté de notre

recherche?.....209

VI Bibliographie219

VII Addenda.....229

Chapitre I

Introduction

1. Réflexions sur la notion de l'illumination et l'esthétique ésotérique dans la littérature de Gellu Naum (1915 - 2001)

L'illumination en tant que figure de la pensée est une question récurrente dans l'histoire de la littérature et de l'art moderne. Il s'agit d'une notion fuyante, qui s'active dans des espaces différents, construits autant par la raison que par la démarche historique des idées, des paradigmes philosophiques et des cultures. C'est sans aucun doute le surréalisme qui a proposé une des plus saisissantes formules de l'illumination dans la mesure où ce mouvement repose effectivement sur l'idée selon laquelle les pouvoirs cachés de l'être humain sont à chercher dans ses performances.

Cette thèse propose une étude exhaustive de la notion de l'illumination et de l'esthétique occulte qu'elle sous-tend dans l'œuvre de l'écrivain roumain Gellu Naum. Dans ce travail, nous employons cette notion en l'explicitant à l'aide d'un triptyque conceptuel : la notion de la *pensée illuminée*, qui présuppose l'appétence pour un raisonnement occulte ou poétique; la *pensée sauvage* – qui est un syntagme symbolique désignant une attitude de l'humain à l'encontre de l'Histoire; et finalement la *pensée profane*, qui se base sur le rejet inconditionnel de toute mystique religieuse. Cette notion nous permettra de cartographier le matériel sensible de la

création artistique de Gellu Naum et en partie aussi de celle de son ami, le peintre surréaliste Victor Brauner (1903-1966).

Gellu Naum (1915-2001) est le dernier vrai surréaliste roumain, le dernier représentant de cette révolution définie pour la première fois dans le *Manifeste du surréalisme* de Breton, en 1924. Cet écrivain a le mérite de créer le noyau roumain du courant surréaliste en 1941, à côté de Gherasim Luca, Paul Paun, Dolfi Trost et Virgil Teodorescu. Naum est resté fidèle à l'esprit surréaliste jusqu'à sa mort, attitude fort singulière dans le cadre de ce courant littéraire, familier avec la trahison et la rupture violente. Le destin de cet artiste a été tracé par la cruauté d'un système politique qui a mis à genoux l'Est de l'Europe pendant presque un demi-siècle, le communisme.

Le premier livre de Gellu Naum, *Le voyageur incendiaire*, paru en 1936. Après deux autres livres parus entre 1936 et 1940 – *La liberté de dormir sur un front* et *Vasco da Gama*, une plongée dans la clandestinité poétique entre 1941 et 1944, neuf autres livres ou plaquettes aux lendemains immédiats de la guerre (*Le couloir du sommeil*, 1944, *Médium*, 1945, *La critique de la misère* (manifeste), 1945, *Le terrible interdit*, 1945, *Le spectre de la longévité – 122 cadavres*, 1946, *Les châteaux des aveugles*, 1946, *L'infra-noir* (manifeste), 1947, *Éloge de Malombra*, 1947, *Le sable nocturne* (manifeste), 1947), Gellu Naum devait connaître une longue période de silence imposée par le stalinisme, rompue seulement en 1968 avec *Athanor* suivie de *Poétisez!* (1970), *L'arbre-animal* (1971), *Mon père fatigué* (1972), *La description de la tour* (1975), *L'autre côté* (1980), *Théâtre* (1979), *Zenobia* (1985), *La rive bleue* (1990), *Face et surface* (1994), et enfin le livre *La voie du serpent* écrit en 1948 et publié en 2002 par Simona Popescu.

La vision artistique naumienne se complète par *les yeux du dedans*, selon la terminologie de Derrida, dans la mesure où ce que lui révèle la réalité immédiate est une variante terrifiante et aveuglante du monde physique. La connaissance magique et poétique présuppose une conversion vers soi, vers son âme, dans le but d'éliminer le bruit insupportable de la réalité factuelle. Dans ce registre ésotérique, l'Homme anonyme, le héros de la prose *Le château des aveugles* de Gellu Naum, fou et aveuglé, ouvre sa fenêtre pour voyager dans son sommeil. Peut-être va-t-il arriver de *l'autre côté*? Ce qui voudrait dire que l'univers entier a subi un dérèglement profond. Et de cette Terre renversée par l'histoire, se réclame Gellu Naum lorsqu'il élabore son code d'écriture ambivalent. Dans ses écrits, l'écrivain parle souvent de *l'autre côté*. *L'autre côté* est la part invisible de la réalité, stratifiée jusqu'à son niveau archaïque, le lieu secret et magique d'où toute histoire d'amour ou aventure ésotérique est susceptible de s'accomplir.

Partant d'une perspective interdisciplinaire appliquée au roman *Zenobia* (1985) et aux textes en prose *La voie du serpent* et *Médium* de Gellu Naum, nous examinerons l'homogénéité de quelques concepts clés dans la pensée de l'auteur roumain resté fidèle au surréalisme jusqu'à sa mort. Ainsi son œuvre, postérieure au surréalisme historique, se place-t-elle dans un contexte singulier de la modernité. Même si son écriture semble anachronique, elle se base d'après nous sur des approches postmodernes. À partir de la notion *d'illumination*, notre analyse a trois objectifs : nous proposons d'abord un questionnement ontologique qui sert à interroger le sens de l'être et l'existence dans les œuvres mentionnées ; nous nous penchons ensuite sur les stratégies narratives de l'écrivain, puisque son recours à un imaginaire ésotérique signale le refus de se soumettre à l'orthodoxie du régime communiste et, enfin, nous analysons les rapports entre *la poésie picturale* de Gellu Naum et *la peinture narrative* de Victor Brauner. En employant ces trois stratégies analytiques, notre propos favorise le repositionnement de Naum dans la

conscience critique occidentale dans la mesure où il demeure peu connu dans le cadre de l'avant-garde occidentale. Implicitement, nous tentons également d'introduire un regard inédit sur l'œuvre picturale de Victor Brauner.

Dans notre démarche qui vise l'interprétation de Naum, nous constatons que toute méthodologie surréaliste s'articule dans son cas par le biais d'un surréalisme déplacé, qui est avant tout *cognitif*. Cela signifie que la construction du surréel se fait par l'entremise d'un degré supérieur de la pensée. Naum fait en effet appel à la rationalité, à la lucidité accrue, ce que les Surréalistes rejetaient parfois avec véhémence. Les sommeils hypnotiques, les récits de rêves, la simulation de délires sont certes présents dans l'œuvre de Naum, mais ces représentations sont utilisées comme instruments pour révéler, non seulement les profondeurs de l'inconscient, mais aussi le réveil de la raison par rapport à une variante de l'Histoire bien aberrante. Ainsi, Gellu Naum est-il capable de mettre son œil à *l'état sauvage* afin de décrire *l'état transcendantal* dans lequel résident ses héros. Ce goût pour une identité transcendante s'oppose à un contexte, quant à lui, bien réel, qui coïncide avec la perte des illusions humanistes annoncé en outre par Jean-François Lyotard. Cet auteur pense aux grandes idéologies rationalistes formulées au XXe siècle en les appelant « les grands récits » de l'histoire que sont : « [le] récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, [le] récit *aufklärer* de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, [le] récit de la réalisation de l'idée universelle par la dialectique du concret, [le] récit marxiste de l'émancipation de l'aliénation par la socialisation du travail, [le] récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel. »¹

¹ J.-F. Lyotard, *Le postmodernisme expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988, p. 41.

Avant tout, il est clair que le philosophe français démystifie ces apories et observe à quel point elles sont utopiques après les deux guerres mondiales, le nazisme, le totalitarisme communiste ou la guerre froide. Or, ceci est précisément le contexte dans lequel Gellu Naum ou Victor Brauner édifient leurs œuvres.

2. Le corpus

Notre étude analyse un corpus consistant en une sélection de textes de Naum, proses et poésies, ainsi que en quelques œuvres picturales et textes de Victor Brauner, que nous introduisons afin de contextualiser et éclairer la notion de l'illumination et la rôle constitutif qu'elle joue dans ce qu'on peut appeler l'esthétique occulte de Naum. Le deuxième chapitre de notre thèse se penche sur le seul roman de Naum, *Zenobia* (1985). Le troisième chapitre est consacré à l'analyse de deux textes ésotériques, *La voie du serpent* (2002) et *Médium* (1945), dont le premier fut publié après la mort de l'auteur. Le quatrième chapitre de la thèse développe une étude comparative de la *poésie picturale* de Gellu Naum et de la *peinture narrative* de Victor Brauner.

A. Le roman *Zenobia* de Gellu Naum

Le premier livre que nous traitons dans le chapitre « Le roman *Zenobia* et la question de la *pensée illuminée* » est le roman *Zenobia* de Gellu Naum, un livre surréaliste qui porte en son centre le questionnement de l'auteur sur la possibilité de l'être humain d'accéder à une condition qui pourrait l'exonérer de son statut civil pénible. *Zenobia* est à la fois un roman surréaliste à clef et une dystopie. Ce qui persiste dans la mémoire immédiate de tout lecteur après la lecture de ce

roman, c'est l'évocation d'un individu disqualifié socialement et pris par des auspices épouvantables. Névrotique et hallucinante, la narration imprime dans l'esprit du lecteur les traces noires de cette anxiété sévère. La confession occupe une place centrale dans le récit hautement codé et chiffré de *Zenobia*. Au cœur de la narration se dresse la notion de *la pensée illuminée*, exprimée par des métaphores subversives et spéculatives. La présence de cette *pensée illuminée qui rassemble tous les points nodaux de l'écriture est fondamentale dans le cas de Zenobia*. Nous estimons que le sens secret de ce roman présuppose l'occurrence de cette disposition occulte, parce que c'est elle qui anime la pensée de son auteur. L'écrivain roumain a toujours rejeté le rationalisme cartésien. Aussi, l'interprétation de son récit par le biais d'une *pensée illuminée* semble d'autant plus méthodique que le surréalisme a prôné depuis ses débuts l'accès immédiat à l'inconscient et au surréel. Par le fait que nous accordons à cette notion une existence objective en l'utilisant comme instrument de savoir herméneutique, nous touchons par l'intermédiaire de cette approche la strate ésotérique de cette prose à clé. Naum opère dès ses débuts avec les bénéfices d'une lucidité voyante, ressentie comme le déclencheur d'une pensée transcendante. Ce qui donne à sa description une apparence étrange, voire insensée, c'est justement le mélange inhabituel de la pulsion du récit (soutenue par des figures sémantiques caractéristiques des sciences ésotériques) et de la méthode surréaliste cognitive.

Le roman *Zenobia* (1985) reprend, rétablit et réitère des thèmes qui traversent toute la littérature de Naum selon la loi des *permutations successives* que nous expliquerons dans notre thèse. Au fond, Gellu Naum revient à ses théories anciennes, formulées dès ses débuts, qui portent surtout sur les capacités occultes de l'homme (dans notre cas, plus précisément, ce qu'il appelle *le pohète*). L'auteur, grâce à un narrateur *pohète* qui sait tout sur le monde de l'au-delà, se dédie dans son récit à la désignation de cette réalité poétique. Ceci fait le sujet central du

roman qui peut être à peine raconté, comme c'est souvent le cas pour la production littéraire surréaliste. Nous pourrions même affirmer que nous avons affaire à un roman autobiographique dans la mesure où un roman surréaliste peut atteindre ce résultat. L'architecture de *Zenobia* doit énormément à une stratégie interne respectant la chronologie des affects, et non la chronologie du vécu. Naum s'efforce de caractériser la réalité en fonction d'un *état poétique* qui est une disposition extatique. Puisque le narrateur est *un poète* (qui s'appelle Gellu!) il n'est pas surprenant qu'il conte des faits poétiques. Ceci, d'une part, parce qu'en général les surréalistes se méfient de ce genre prolix et dépassé qu'est selon eux le roman et, d'autre part, parce que Naum compose un scénario initiatique de *la vraie vie* qui ne pourrait pas être réalisé sur fond de narration classique. Les personnages font partie de cette conjecture initiatique, en se guidant d'après des signes magiques, des pressentiments ou des *réalités oubliées* dans leur tentative de dépasser *les cercles*. C'est seulement au moyen de l'amour que le premier cercle, le plus résistant, peut être brisé. Il est clair que la configuration du récit rappelle celle de la *Divine Comédie*, car l'initiation se fait en dépassant chaque cercle fautif. Dans l'espace concentrique, la force centripète est l'amour, l'axe qui rayonne à l'intérieur d'un grand mystère qui vainc le désert hostile. À cet égard, Naum s'approche d'une vision de la littérature qui est postmoderne, au sens où le texte s'inscrit dans les principes constituants de celui-ci, c'est-à-dire, le recours à l'intertextualité.

Simona Popescu observe que dans l'œuvre de Naum, la réalité est un vaste concept dans lequel entre la logique onirique, *l'autre côté* et aussi le factuel. Ainsi, la réalité est énigmatique et comporte à tout moment un au-delà, une codification de ses sens et des ses sujets ordonnés selon une logique absconse. Naum a toujours soutenu que la réalité, cette notion si ambiguë, est

souvent interrogée dans des termes inadéquats. Aussi préfère-t-il décrire son domaine par des métaphores qui présupposent le retour à une condition *a priori* de l'innocence.

En effet, le lecteur intériorise ce regard inhabituel posé sur l'humain et ses pulsions, d'où la force de cette prose hétéroclite, dont le narrateur se consacre à conter *des rêveries libératrices*. Naum écrit sur l'illumination, l'amour, l'angoisse, la dépression, la réclusion ou l'écho d'un autre monde en utilisant un langage double, dénotatif et connotatif à la fois. L'écriture en tant qu'*illumination laïque* (ou *profane*) constitue le réseau intime de cette narration brouillée qui porte les traces d'un grand poème jamais écrit, mais qui, selon nous, se trouve au niveau de la profondeur du récit.

L'écrivain se situe entre des mondes ouverts, d'où il perçoit le fonctionnement complexe du monde archétypal. Au fond, il est un thaumaturge et il opère avec le matériel sensible qu'est l'intuition poétique. Dégagé de toute morphologie habituelle, en se présentant souvent sous une forme bizarre et en se décrivant comme un loup, une taupe ou une bête sauvage, le personnage Gellu provoque consternation, déroute et dégoût et, rarement, complicité. Ceci parce qu'il se confronte à ses exultations et à ses craintes, en cherchant ce qu'il appelle *le vécu libre*. Surtout, la confession amoureuse est le tissu sensible de ce roman. Elle est constante et impétueuse, et, même si elle demeure seulement un aspect secondaire du récit, son impact est énorme dans cette œuvre. Ajoutons que ce qui a une importance de premier rang est ce que subit et ressent ce personnage, un être hyper lucide qui vit en des temps meurtriers.

Dès le premier chapitre, *Les marécages*, le lecteur avance vers une zone étrange où le moindre bruit de fond semble annoncer la fin de monde. Les personnages ont l'air bizarre, ils se fichent de tout car ils sont trop sollicités, et se dirigent vers *l'autre côté* en ayant le sentiment

qu'au-dessus de leur tête le ciel leur est hostile. Prisonnier dans l'espace de la réclusion, le personnage a besoin de se rapporter à une vision unificatrice de la femme qui peut contrecarrer le terrible vide de son existence. Et cette expérience est violente et presque instantanée, puisque Gellu tombe amoureux tout à coup, à la seconde où il découvre Zenobia dans la maison de monsieur Sima. L'affirmation de cet amour fou se fait dès la troisième page du roman. Les témoins de ce véritable coup de foudre sont, à leur tour, au moins aussi étranges que les protagonistes de l'histoire. La rhétorique surréaliste est bien là. Naum se sert d'elle en mettant en scène un mort, Dragos, un homme très jeune, très amoureux de Zenobia, Petru, un vieil homme qui a la prémonition de sa mort, Monsieur Sima, et un jeune homme étrange et violent, Iason. Cette galerie de portraits distordus évoque les foires provinciales de Roumanie. Mais de loin le plus intéressant est le personnage de Dragos, car il va suivre le couple tout au long de l'histoire comme l'ombre secrète d'une pensée lointaine.

Dans le deuxième chapitre *La ville*, l'espace de la narration se configure à partir de la découverte que des individus voient les morts et que d'autres ne les voient pas. L'espace décrit se conforme alors à l'hétéronomie du registre du visible et de l'invisible. À savoir deux villes superposées, totalement différentes et autonomes, qui ne se croisent jamais, même si leurs respirations se font entendre dans une étroite et occulte zone frontière commune.

Ce qui est particulier chez Naum est le fait qu'il camoufle dans le récit tout l'ordre social préétabli, en se concentrant sur le caractère libre des actions humaines. Les morts se déplacent dans l'espace sensible de la conscience, en l'absence de l'autorité d'une religion ou d'une idéologie quelconque. L'errance de Gellu dans leurs mondes n'est pas aléatoire ou morbide. Elle est restauratrice, voyante et, à la fin du roman, face à sa mort imminente, Gellu est entouré de ses

amis décédés. Mais à l'intérieur du roman ce n'est pas la première fois que Naum met son lecteur dans un état de perplexité. Le troisième chapitre de *Zenobia* accentue la sensation de l'étrangeté de l'écriture. Il est justement le résultat palpable de la densité hallucinatoire de l'acte de la confession. L'auteur y décrit en des mots triviaux et hermétiques sa dépression profonde. Le monde ébranlé, le monde démonisé, les ressources de l'être en train de s'épuiser, à la suite d'un processus de destruction de l'âme sont les constantes de ce chapitre. Naum évoque son passage dans un hôpital psychiatrique en insistant sur les aspects abjects de l'expérience. Le héros se confronte au sentiment extrême qu'il est devenu fou, fait qui s'explicite par des métaphores successives et brutales, telle que celle du cerveau qui grogne comme un chien captif de son crâne. Dans ce troisième chapitre, Gellu parle pour la première fois de sa mère, veuve et mourante, et de sa sœur oligophrène, Olga. La figure du père absent, elle aussi, explique sa vulnérabilité face au monde des humains. Gellu a peur d'être pulvérisé, de ne rien valoir, comme il l'exprime lors d'une rencontre avec sa voisine, Gerda. Mais il craint aussi de *commettre une sorte de rroman*, et cela l'horripile, parce que rien n'est si pitoyable que l'incapacité de trouver la tonalité juste d'un récit. À y regarder de près, on pourrait y voir autre chose. Naum est convaincu qu'il n'existe qu'un seul écrivain travesti en plusieurs, et c'est lui qui répond aux signes des êtres humains, lorsque l'existence leur devient insupportable. L'écrivain est alors une figure superposée, un chaman qui entre en état de transe, et l'écriture un énorme palimpseste mystique, seulement accessible à des initiés. Selon Naum, le poète en sait plus que quiconque sur les profondeurs psychiques, mais son pouvoir d'avouer ces abîmes dépend de sa capacité d'accéder à une zone sauvage, siège de l'être ancestral, et de trouver ensuite le couloir étroit vers l'illumination du sens.

Dans le chapitre *La ville*, nous retenons aussi l'image du personnage comme otage de sa propre demeure dans laquelle il s'enferme parce qu'il n'endure plus le monde déjà infect dans lequel les hommes trainent des *puanteurs mentales* insupportables. Il est clair qu'on a de nouveau affaire avec la symbolisation de l'univers totalitaire. Mais mis à part cet aspect, ce qui se dresse dans le récit c'est le spectre de la mort, puisque la dépression se montre en tant que décomposition morbide du corps; ce qui se comprend bien après l'anamnèse présentée dans le chapitre précédent, *Le couloir*. Le personnage s'adapte à un état végétal qui est un stade précoce de l'anéantissement. Il sait très bien que s'accrocher à la vie est un élan machinal et psychotique. Certainement ici, l'espace funambulesque de la conscience est devancé par un autre, essentiellement ésotérique. Nous sommes devant une tout autre conjecture du roman, celle majeure qui se précise notamment par l'intervention de l'acte médiumnique. Le protagoniste d'une des expériences médiumnique présentées dans le roman est Zenobia, qui, en état de transe, réalise deux dessins. L'expérience se produit dans une grande sérénité et Gellu a la révélation que toutes les lignes des dessins démontrent une étrange relation d'amour qui se dresse au-delà de tout ce qui est éphémère et cruel dans la nature humaine. L'expérience en cause relève de ce qui s'irradie au centre de tout chevauchement amoureux occulte. L'occultisme est compensateur, et c'est justement l'outil avec lequel on récupère la prédisposition naturelle que l'humain a connu auparavant. Naum l'envisage en tant que processus initiatique de premier degré en ayant comme résultat « l'achat » de la *pensée illuminée* qui sert à restructurer l'individu à partir de ses pouvoirs cachés. Mais ce *desideratum* qui incite à la vraie révélation demeure juste une idée phare dans la mesure où le trajet du personnage face au monde profane est sinueux et discontinu.

Dans le dernier chapitre du roman intitulé *La planche*, le héros se met sur une nouvelle orbite. Celle-ci le déplace vers une zone occulte où le poète entre en dialogue avec une étrange

chèvre, incarnation de son inconscient et de la mort, qui se métamorphose en un épervier menaçant qui lui frappe le crane jusqu'au sang. La mort est bien là, conséquence d'une sollicitation trop forte. Même si Gellu est seul devant les morts qui le menacent ou l'ignorent, il est en tout temps connecté à la source rayonnante qu'est l'amour. D'ailleurs, la planche n'est qu'un symbole d'un catafalque sur lequel le poète se néantise en s'imaginant sa mort.

B. *La voie du serpent et Médium* de Gellu Naum

La voie du serpent et Médium, les textes que nous allons traiter dans le troisième chapitre de notre thèse – « L'état transcendantal et ses variables ou De la logique occulte de l'écriture » – se placent à la frontière entre littérature et sciences occultes. Nous avons choisi ces deux proses parce qu'elles montrent la complexité d'un artiste capable de promouvoir un nouveau style d'écriture qui se base sur des données suprasensibles. Gellu Naum ne crée pas seulement une nouvelle imagerie dans *La voie du serpent* ou *Médium*, mais aussi un système de référence avec lequel on peut mieux comprendre ses arguments axiologiques. Quant à elle, la notion de *pensée illuminée* se place au centre de sa rhétorique concentrée sur les besoins incorporels de l'humain.

La voie du serpent, œuvre entièrement occulte et qui n'a apparemment aucun lien avec le surréalisme, n'a pas été publiée par Naum. Le fait est explicable par rapport au contenu obscur de l'œuvre. La censure communiste était trop vigilante pour laisser passer une telle œuvre incendiaire. Mais nous estimons aussi que ce geste a à voir avec la très grande réticence de Naum à l'égard du climat social de son pays, puisqu'il aurait pu publier le livre après la chute du communisme survenue en 1989, ce qu'il n'a pas fait, même s'il a encore vécu douze ans après l'effondrement de la dictature communiste en Roumanie.

Naum avait écrit ce texte court afin d'examiner comment l'homme peut décider quelle est la voie qu'il lui faut prendre pour aboutir enfin à une sorte d'altérité sécuritaire (*l'autre côté*), une place où symboliquement *le sentir primitif* s'affirme, et qui puisse exonérer tout individu de sa nature pitoyable (due dans le cas qui nous intéresse ici à son statut de citoyen obéissant aux obligations aberrantes de l'État communiste). Le choix pour ce détour, parfois en dehors des conventions habituelles du surréalisme, est sûrement lié au dysfonctionnement sociopolitique qui caractérisait son environnement et qui l'avait obligé à prendre un important recul vis-à-vis de tout ce qui s'imposait comme servitude dans les marges d'une société si insensée. Il est aussi un acte de courage à l'égard des énormes réticences envers les sciences occultes en général, puisque quasiment tous les philosophes, sociologues et psychanalystes célèbres de XXe siècle paraissent se méfier de ce que la voie occulte propose.

La voie du serpent est un texte matriciel, contenant presque tous les thèmes majeurs de Naum, son système de pensée poétique, ses concepts – *musa, non musa, les favorables, les non favorables, les cercles, la paix, la rigueur*, etc. Mais ce que se révèle difficile dans notre tentative d'élucider comment on peut interpréter ce récit ésotérique est le caractère lapidaire et vague de l'écrit. Nous posons toutefois l'hypothèse selon laquelle en regardant de près la totalité des écrits occultes de Naum, ses propos se révéleront davantage intelligibles.

La voie du serpent est un texte de 50 pages écrit en 1948 et publié en 2002 par Simona Popescu qui signe la préface du livre. Il s'agit avant tout d'un bréviaire de la méthode ésotérique. Le texte est hétéroclite, composé par un mixage de différents poèmes, dessins, versets et séquences dramatiques. Il peut être analysé en clé alchimique puisque Naum se réfère à la *Tabula Smaragdina* (soit implicitement à Hermès Trismégiste, fondateur mythique de

l'alchimie), à Agrippa ou à Paracelse, et à des poètes célèbres (Gerald de Nerval par exemple) qui ont tous fait usage de la voie occulte.

Le texte est entièrement un manuel d'auto-initiation qui soutient l'idée centrale de Naum, celle qui d'ailleurs traverse *l'opéra omnia* de l'écrivain, à savoir que l'homme doit absolument trouver l'état de la grande liberté pour pouvoir rencontrer son avatar transcendant. Cette conversion voyante sert à illuminer individu qui, en heurtant le corpus dur de la réalité profane, se projette vers une zone libre, symboliquement décrite dans l'acte de narration comme l'espace de la disponibilité infinie. Tout porte à croire que Naum – et il l'exprime de manière directe – voit les limites du freudisme et essaye de s'écarter de ses principes majeurs. L'écrivain roumain, tout comme les autres auteurs occultes, considère la médiumnité, le somnambulisme, la voyance, etc. comme des phénomènes bien réels, partant peut-être de l'idée selon laquelle toutes les sociétés ont intégré, depuis des siècles, de tels faits dans leurs cultures. C'est pourquoi l'homme doit se servir de son *sentir primitif*, idée qui, dans la société occidentale contemporaine, est soit méprisée, soit ignorée. Au fond, il parle d'une *extension de la vue* qui sort l'homme de son environnement coutumier, et le projette vers un territoire où il a des rapports très étroits avec ses possibilités, anciennes ou futures. Ceci refonde assurément une nouvelle sensibilité paradoxale qui se rapporte à l'intellect d'une façon entièrement renouvelée.

La voie du serpent propose aussi l'ascension vers un espace magique où la main gauche est surnaturelle. Elle est la main magique qui peut libérer la main droite, en unifiant de cette manière les pouvoirs occultes de l'être. C'est la première métaphore explicite du texte, celle qui révèle l'image d'un grand aigle dont les ailes sont les mains libres ; les mains – *musa* selon Naum. Les mains (ou les ailes) suggèrent le détachement de la terre ainsi que la chute

symbolique de toute hiérarchie relative aux pouvoirs que l'homme paraît détenir en conformité avec les critères stables. Cet envol symbolique clarifie dès la première page, d'où doit débiter notre quête identitaire. L'auteur se concentre ensuite sur la théorisation (parfois lapidaire) de ce que représente l'espace de la vie sensible. De cette manière nous apprenons que l'éternité est *ce qui coule*, que la vie est *un accident heureux*, que l'élixir de vie éternelle est bien réel, que *musa* – en tant que *forme pure* – annule toutes les déterminations stables. Donc *musa* – ce mot magique que Naum n'a prononcé que rarement et seulement en parlant avec ses amis – est à l'opposé du conscient, énergie et liberté pure, sorte d'âme du monde transcendant et catalyseur de son récit. Entre *les muses* supposées dans l'espace, n'existent que l'amour et la tranquillité. L'humain qui s'adonne à l'expérience ésotérique transgresse des cercles successifs pour arriver enfin au centre d'un lieu irradiant, où la purification de l'âme est complète et compensatoire. Ainsi, tout initié devient un prophète, un serpent qui change de peau selon l'écrivain, *un favorable* qui a accompli tous les stades d'une transformation identitaire et qui devient par la suite, à son tour, *un musa*. Le sentiment qui anime *le musa* est un amour total, dépouillé des réactions passionnelles, une sorte d'adoration profonde et calme. *Les non favorables*, tout comme les anges déchus, demeurent des *objets laids*, juste des *formes vides*, obéissants au conscient. En effet, la plus grande force d'action envers *un musa* est précisément la force du conscient. Le conscient est une maladie fatale, *une excroissance* qui étouffe la pensée. Il faut donc faire un effort surhumain, soutenu par le biais *d'une énergie électrique*, pour contrecarrer cette destruction de l'âme. Ceux qui n'échappent pas à ce choc des énergies contraires sont, selon Naum, les déprimés, les neurasthéniques qui errent sur la Terre. Mais Naum est convaincu que l'humain est né pour s'illuminer et que la mort n'existe pas.

Médium alterne des scènes de la vie quotidienne et d'autres relatives au monde du rêve. Dans cette prose, l'usage des idées correspond à une pensée ésotérique en tant que telle puisque le point de vue de l'auteur rejoint d'une certaine manière la vision alchimique d'Anaxagore, d'Empédocle et de Paracelse qui ont tous écrit conformément à la voie spirituelle. L'occultisme de Naum s'institue en tant que code pur qui nous mène à un état d'illumination coïncidant souvent avec le refus d'être compris par le biais des notions acquises dans la pratique courante des théories sociales et littéraires du XXe siècle.

Médium est tout comme *La voie du serpent* un texte hybride et hétérogène, articulé par la technique des collages surréalistes. Écrit entre octobre 1940 et juin 1941, il a été publié en 1945. Cette prose dense et baroque se concentre sur les déambulations nocturnes d'un médium qui cherche désespérément sa bien-aimée. Le texte débute avec une citation de Paracelse, l'occultiste qui a intéressé Naum pendant toute sa vie. L'auteur roumain semble circonscrire encore une fois la problématique majeure de son œuvre à la sensibilité ésotérique. Ceci se réalise par le biais d'un langage perturbateur puisque Gellu Naum n'accorde aucune importance à la séparation conventionnelle des genres littéraires. Il se réfère explicitement à cette vision morcelée de la littérature dans une lettre (datée 26 juin 1946) adressée à son ami Victor Brauner, dans laquelle il écrit : « Quant à moi je travaille après avoir regardé des heures entières un œuf noir. Textes, poèmes, drames, tout cela m'est bien égal. »² *Médium* se structure à partir de ce principe. Son architecture interne est tributaire de cette pensée qui doit énormément à un procédé généralisé dans la littérature postmoderne – l'intertextualité interne. Mais le fait est assez surprenant, parce que Naum réalise ce type de prose dans une Roumanie toujours cramponnée à des modèles

² Citée par Simona Popescu dans *Gellu Naum, Opere II, Proza*, Editura Polirom, Iasi, 2012, p. 16.

proustiens ou gidiens qui se concentrent sur le vécu et partant d'une perspective psychologique. Or, l'accès de Naum à la littérature se base sur des convictions artistiques qui n'ont presque rien en commun avec le contexte de son époque. Plus précisément, nous parlons d'une *mise en abyme* des stratégies relatives aux protocoles de la prose psychologique. Dans les marges de cette dynamique interne, l'écrivain connecte des textes totalement différents dans leur texture, faisant écho à la poésie, à l'essai et au théâtre à la fois. Aussi, dans ce chapitre, nous dédierons des sections entières à ces variations narratives, en parlant à la fois d'un texte théorique qui porte sur les dénnotations de la poésie, d'un bréviaire de l'écriture surréaliste et ésotérique et d'un essai littéraire *in nuce*.

Dans ce réseau vaste et composite, le rêve romantique devient un leitmotiv qui transfigure l'essence du récit. La problématique majeure de l'œuvre naumienne, en effet, se base sur son affinité foncière pour le substrat nocturne de la pensée. Il est bien celui qui transfigure les impulsions les plus nébuleuses de l'homme. D'une part, ce registre nocturne facilite le caractère abscons du récit, d'autre part Naum réussit à répertorier ses crédos avec des outils qui sont souvent ésotériques. Le rêve est une forme de liberté pure, se situant au voisinage de la folie, selon Naum. Mais, plus important encore, il appartient à la fois au monde *d'ici* et au monde *de l'au-delà*. Et à travers ses incorporations *s'éveillent les certitudes oniriques* qui sont des *illuminations laïques*. L'auteur imagine les mouvements sensibles de la pensée en traversant réalité après réalité, en changeant de peau (tout comme dans *La voie du serpent*) et en errant sur des territoires fortement différents. Pourtant, le narrateur cherche son *fantôme personnel* en étant convaincu qu'il se trouve dans le monde physique. Ceci différencie profondément Gellu Naum des écrivains romantiques. Il est vrai que l'illumination se manifeste pendant la nuit, comme c'est le cas pour les Romantiques, mais la nuit n'approfondit pas le mystère, elle le révèle de

manière claire et non équivoque. Ceux qui cherchent à s’accomplir par amour doivent se servir de leur médiumnalité native afin de communiquer avec *l’autre côté*. Cette jonction se produit dans deux directions, verticale et horizontale, c’est-à-dire autant dans l’espace ordinaire de la vie terrestre (par le biais de la télépathie, par exemple) que dans l’espace ésotérique. Même si Naum invoque à plusieurs reprises l’écrivain Gérard de Nerval, il ne croit pas à la théorie de l’au-delà proposée par les Romantiques français. Naum propose une variante de l’univers sensible comme résultat des interpositions de deux mondes – physique et occulte – pendant que les Romantiques parlent d’une fracture totale entre le rêve et la réalité factuelle.

C. Quelques tableaux de Victor Brauner et quelques extraits de poésies de Gellu Naum

Dans le chapitre IV de notre thèse – « Les expressions de la *poésie picturale* et de la *peinture narrative* à travers les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner » – nous tenterons de définir le statut de l’image et son sens par rapport à une *peinture narrative* (Victor Brauner) et à une *poésie picturale* (Gellu Naum) à travers quelques créations de ces deux artistes roumains. Le choix de ce sujet interdisciplinaire se base sur l’affinité profonde entre ces deux artistes issus de l’avant-garde roumaine. Né en Roumanie en 1903, Victor Brauner est un peintre roumain d’origine juive qui s’installe à Paris en 1938. Proche de Brancusi, de Giacometti et de Tanguy, il rejoint rapidement le groupe surréaliste. Pour Breton, il sera l’artiste magique par excellence. Mais après sa rupture avec le surréalisme en 1948, l’artiste va vers un style encore plus personnel. Son regard sur l’humain se fait par le biais d’une introspection profonde, empruntée aux sciences occultes, dans le but d’exprimer des archétypes universels et ancestraux.

Naum et Brauner ont des thèmes d'inspirations analogues, demeurant toutefois singuliers, chacun de son côté. Les deux obéissent pourtant au concept de *picto-poésie* inventé par Victor Brauner lorsqu'en 1924, il se proclame *picto-poète* dans le manifeste écrit avec Ilarie Voronca pour la revue *75HP* (Roumanie). Cette posture inhabituelle nous intéresse particulièrement car elle présuppose un attachement double – pour la peinture et la littérature – qui se manifeste à la fois dans l'œuvre de Gellu Naum et dans celle de Victor Brauner. Aussi, nous consacrons ce chapitre de notre thèse à une étude comparative de la *poésie picturale* de Naum et de la *peinture narrative* de Brauner.

Tout comme Gellu Naum, Victor Brauner recherche un sens ésotérique qui pourrait unifier ses impressions concernant les qualités extrasensorielles de l'humain. Cette recherche perpétuelle configure sa méthode transgressive. Ainsi, toutes les productions artistiques de Brauner – qu'il s'agisse de peinture, de sculpture, de photographie ou d'écriture – portent les traces de cette disponibilité initiale. Celle-ci devient par la suite le matériel subtil de son art, parfois en-dehors des canons du surréalisme classique. Brauner n'est pas intéressé par l'utilisation massive des procédés accrédités par l'art d'avant-garde. Il invente plutôt et réécrit le surréalisme à partir d'une représentation originale de la sensibilité ésotérique.

Dans ce chapitre nous développerons aussi l'idée selon laquelle l'œuvre de Brauner a constitué pour Naum un générateur textuel en tant que tel. Ceci veut dire que l'écrivain roumain trouve dans l'imaginaire de son ami un point d'appui important. Ce support lui sert à achever une méthode d'écriture bien personnelle. Naum *rêve* sur l'œuvre de Brauner, notamment sur la logique de son regard, et cette sorte de rêverie qui a des liens étroits avec l'état d'illumination se manifeste poétiquement dans sa création littéraire. Nous ne parlons pas d'une représentation

mimétique de la peinture. Nous parlons plutôt d'une intersection féconde entre les domaines de l'art, constante de ce temps de pluralité que la première moitié du XXe siècle a engendré un peu partout dans le monde.

Inventaires de *l'espace du dedans*, les représentations de Naum et celles de Brauner intègrent presque toujours des archétypes stables dans la culture hermétique. Les deux imaginent et décrivent la nature de l'être par rapport à ses qualités occultes fondamentales. Ce sujet est très visible dans des œuvres telles que *Composition sur le thème de la palladiste* (1943), *Les amoureux, messagers du nombre* (1947), *Hiéron d'Alexandrie* (1939), *Stable instable*, *Plaine de Thens* (1942) de Victor Brauner, également dans *Nigredo*, *Phoenix végétal*, *Le changement de choses ou Vasco da Gama et d'autres poèmes* de Gellu Naum.

Les deux artistes ont les mêmes sujets de prédilection, ce qui confirme leur filiation étroite. Ils se dédient à la recension poétique de la femme, selon eux la source de la raison et l'élément constitutif de l'accomplissement supérieur. La femme est *la grande initiatrice* qui dévoile la beauté du monde sensible, tandis que la totalité androgyne est *une forme parfaite*, une énergie pure animant l'âme humaine. Sorte de mariée mystique, elle est souvent représentée à côté de son amoureux, le poète, le seul capable de deviner qu'elle est *un musa* (pour citer encore une fois Gellu Naum). Quant à lui, le poète, il incarne un modèle archétypal de la sensibilité occulte, en représentant un mythe qui traverse à la fois l'imaginaire de Victor Brauner et de Gellu Naum. À cet égard, nous montrerons que le poète est l'agent de la déconstruction de tout sens coutumier. Il dérègle tous les systèmes en accédant à une condition fragile mais poétique *par excellence*. Il recompose la réalité en nous proposant un modèle médiumnique parce que ce modèle est le seul fondement authentique pour *la vraie vie*. Dans des poèmes tels que *Vasco da Gama*, *La planche*,

L'Arbre aveugle, Le vieux ou *L'arbre aveugle* de Gellu Naum, cette figure est intense et parfaitement explicite. D'ailleurs, Brauner explique : « Le mythe du poète est le mythe de l'être humain, la conquête de sa liberté. Toute mon œuvre est une simulation de la mythologie. Chaque tableau est une histoire du poète dans laquelle l'être est le surréaliste. Le poète est moi-même. »³

3. Méthodologie, recension des écrits

Afin de traiter ce vaste sujet, l'approche adoptée sera interdisciplinaire, un croisement entre études littéraires, l'histoire et la critique de l'art moderne et contemporain, la psychanalyse, l'anthropologie, les études culturelles et la philosophie de l'histoire et de la modernité; ceci en tentant de trouver un pont entre l'œuvre de Gellu Naum et celle de Victor Naum. Nous devons aussi mentionner que la plupart de nos commentaires autour de ces deux artistes seront réalisés grâce à la compréhension du contexte historique et littéraire où se placent les deux Roumains. Pour ce faire nous utiliserons quelques études spécialisées de l'avant-garde, voire du surréalisme, comme le texte classique de Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, celui de Peter Bürger qui s'occupe des avant-gardes historiques face au marxisme, au communisme ou au fascisme – *Le surréalisme et politique – politique du surréalisme*, influencé par les théories de Theodor Adorno et de Georg Lukács, celui de Matei Calinescu qui dans *Faces of Modernity: avant-garde, decadence, Kitsch* se consacre à l'étude de la modernité esthétique, celui d'Yvonne Duplessis qui dans *Surréalisme et paranormal : L'aspect expérimental du surréalisme* présente non seulement les étapes de la quête surréaliste, mais aussi le rapport que ce mouvement a avec le paranormal. En outre, le livre d'Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* sera un outil important

³ Victor Brauner, Galerie Malligou, Paris, 2011, p. 46.

en ce qui concerne la question du langage surréaliste. En tant que théoricien du *Gruppo 63* il exprime l'idée critique que l'expérimentalisme dans l'avant-garde a des fonctions qui ne sont pas encore clarifiées et que le rapport à l'art doit se faire par la reconsidération de ce qui apporte pour l'avant-garde les jeux linguistiques. Une autre étude critique qui nous intéresse grandement est celle de Renato Poggioli qui dans *The Theory of the Avant-Garde* se dédie à l'analyse de l'aspect sociopolitique et littéraire de l'avant-garde en explorant le rapport entre l'avant-garde et la civilisation contemporaine. Convaincu que l'art de l'avant-garde a influencé l'art moderne de manière décisive, Poggioli décrit son métabolisme, répertoriant ses aspects les plus marquants.

André Breton est une autre référence majeure de notre thèse. Ses opinions sur l'avant-garde, le surréalisme, l'art, primitif ou paranormal, seront prises en considération dans la mesure où il est le *porta voce* par excellence de tous les arguments théoriques qui ont fondé le surréalisme. À cet égard nous emploierons quelques idées phares formulées dans ses études critiques – *Les manifestes du surréalisme*, *Les Pas perdus*, *La révolution d'abord et toujours*, ou dans ses écrits littéraires, *Najda* et *L'Amour fou*.

Dans l'espace critique roumain existent de nombreux livres dédiés au mouvement avant-gardiste. Toutefois, dans notre thèse, nous nous limiterons aux études de Marin Mincu, *Avangarda literara romaneasca*, à celle d'Ion Pop, *La réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, et à celle de Sasa Pana *Antologia literaturii romane de avangarda* (avec une étude de Matei Calinescu) car tous ces auteurs se rapportent à l'avant-garde roumaine en insistant sur ses associations avec l'avant-garde européenne.

En ce qui concerne les plus intéressantes études publiées en Roumanie relativement à l'œuvre de Naum, Simona Popescu constitue notre principale référence. Dans *Clava*.

Critifictiune cu Gellu Naum elle réussit à mettre en évidence les concepts fondamentaux de Naum, indispensables pour la compréhension de sa méthode surréaliste, ainsi que les grands thèmes de ses écrits. De plus, elle s'intéresse à l'aspect ésotérique de notre auteur en publiant pour la première fois en Roumanie le manuel occulte de Gellu Naum, *La voie du serpent*. Un autre outil utile pour la compréhension de la pensée de l'écrivain roumain est l'interview réalisée par Sanda Rosescu avec Gellu Naum, *Despre interior-exterior. Dialog cu Sanda Rosescu*. Cet ouvrage comprend plusieurs entretiens avec Naum, enregistrés dans les années 1970. Commencée comme un jeu dans lequel les interlocuteurs échangent des propos simples, la confession gagne progressivement un ton sérieux. Naum se dévoile sur ses expériences dans le cadre de l'avant-garde roumaine. Il définit aussi ses concepts fondamentaux – *les favorables, les non favorables, musa, etc.*

Une autre étude qui porte sur l'œuvre de Gellu Naum est l'œuvre de Remy Laville qui, dans le livre *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles*, trace le portrait historique et moral de la Roumanie, du début du XXe siècle à nos jours, en proposant une présentation de Naum recomposée sur la base d'interviews et, sur fond du mouvement surréaliste bucarestois.

Nos considérations sur la femme surréaliste vue comme *la grande initiatrice* dans l'œuvre de Naum ainsi que dans celle de Brauner se nourrissent des théories formulées dans l'espace européen et américain, par exemple les livres ou articles de Georgiana de Colvile, Katherine Conley – *La Femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme*, Nataly Lusty, *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis* et Jennifer Mundy, *Surrealism, desire unbound*.

À travers notre thèse, afin de souligner les aspects philosophiques de la question prise en charge – la figure de l’illumination – nous faisons usage des théories de Milan Kundera formulées dans *L’art du roman*, de Jacques Derrida dans *Mémoires d’aveugle; L’autoportrait et autre ruines*, de Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, de Martin Heidegger, *Essais et conférences*, de Walter Benjamin, *L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique* et l’étude fondamentale *Le surréalisme; Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne*. Pour clarifier la notion d’illumination, nous nous pencherons surtout sur les observations de Benjamin. Dans son essai de 1929, *Le surréalisme, Le dernier instantané de l’intelligentsia européenne*, le philosophe parlait d’une illumination profane qu’il tentait d’expliquer en invoquant *Nadja* d’André Breton et en accordant crédit à l’idée que cette propension marque la sensibilité surréaliste qui fonde sa théorie sur la quête d’une reformulation de l’identité.

Nous devons aussi mentionner quelques études importantes de l’histoire de l’art, qui traitent du rapport entre peinture et littérature. Ces liens qui s’instituent (ou se réinstaurent) pendant le XXe siècle sont analysés par Philippe Dagen (*Le peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l’art français*), par Rosalind Krauss (*L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*) ou par Meyer Schapiro (*Les mots et les images*).

Puisqu’il n’existe pas d’après notre connaissance d’étude entièrement dédiée au roman *Zenobia* de Gellu Naum, notre interprétation de la seule œuvre surréaliste de la littérature roumaine se base essentiellement sur les arguments critiques de Simona Popescu, d’Ion Pop et de Remy Laville. Mais l’interprétation de ce roman présuppose encore une conjonction avec les théories surréalistes, ésotériques ou littéraires et c’est pourquoi nous nous rattacherons aussi à des idées qui proviennent d’espaces culturels différents. Il s’agit en principe de clarifications autour de la

question de la psychanalyse (Hermann Glaser, *Sigmund Freud et l'âme du XXe siècle*), du rapport institué entre le surréalisme et les sciences occultes (Jacky Cordonnier, *Dérives religieuses. Astrologie, Occultisme, Spiritisme. Nouvel Âge, Halloween, Sorcellerie, Satanisme*), de l'importance que les écrits d'Agrippa ont eu sur *la Weltanschauung* de Naum (Charles Nauert, *Agrippa et la crise de la pensée à la Renaissance*), ou de la tension très forte posée par l'Histoire, qui détermine des comportements inusités chez l'homme (Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*). Comme le roman *Zenobia* a été publié en 1985, il n'est pas surprenant qu'il doive énormément à l'ironie postmoderne. C'est pourquoi nous discuterons les positions sur la question formulée dans la modernité récente par Michel Le Guern (*Éléments pour une histoire de la notion d'ironie*), par Laurent Perrin (*L'ironie mise en trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*) ou par Jean-François Lyotard (*Le postmodernisme expliqué aux enfants*).

L'objectif de notre troisième chapitre sera de clarifier de nouveau le statut du concept d'illumination comme attitude essentiellement occulte à l'égard des nouvelles théories scientifiques ou psychanalytiques qui se sont lancées sur le marché des idées contemporaines du XXe siècle. À propos du sujet, notre principal outil à travers ce chapitre sera l'étude encyclopédique de Bernard Meheust, *Somnambulisme et médiumnité*, œuvre théorique dans laquelle nous découvrons à quel pont le débat autour de la question des phénomènes paranormaux est controversé et délicat. Les surréalistes pensent que par des techniques expérimentales, le rapport entre réalité et art peut être refondé. Pour cela, ils mènent une importante quête ésotérique en ayant comme but ultime l'intégration de figures complètement atypiques dans le tissu sensible de la création. Ce qui se passe en réalité, et Meheust l'affirme catégoriquement tout comme Yvonne Duplessis (dans l'étude que nous avons déjà mentionnée, *Surréalisme et paranormal. L'aspect expérimental du surréalisme*), c'est que le surréalisme nous ouvre un champ beaucoup plus vaste

que la théorie de la connaissance issue du freudisme. Aussi, la vision totalement distincte de Meheust sur l'importance que joue le surréel dans l'œuvre surréaliste sera pour nous une référence permanente. Elle nous permettra d'établir quelles sont les connections et les croisements qui apparaissent entre les idées de Naum et le domaine ésotérique. Dans le même chapitre, nous nous intéresserons aux représentations courantes de l'ésotérisme dans l'espace occidental. Les formulations à propos du sujet de Jean Vernet (*Occultisme, magie, envoiements*), d'Éliphas Lévi (*Dogme et Rituel de la haute magie : Secrets de la magie*), de François Roustang (*Qu'est-ce que l'hypnose?*), de Raymond Ruyer (*Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*), de Gloria Flaherty (*Shamanism and the Eighteenth Century*) de Léon Chertok et d'Isabelle Stengers (*L'hypnose, blessure narcissique*), de Paracelse (*Livre des rêves et des somnambules*), ou de Cornelius Agrippa (*De occulta philosophia*) seront prises en considération pour la formulation rigoureuse d'un point de vue critique sur l'impact des sciences occultes sur la pensée de Gellu Naum.

Les démarches théoriques qui seront présentées dans le quatrième chapitre de notre thèse concerneront surtout les branchements qui se forment au début du XXe siècle entre littérature et peinture grâce au langage transgressif de l'avant-garde. En parlant de cette interaction féconde, nous utiliserons plusieurs études de littérature comparée ou d'art, qui mettent en parallèle les œuvres littéraires et picturales, comme c'est le cas notamment pour les livres illustrés.

Dans le contexte qu'implique ce quatrième chapitre, nous nous pencherons sur la question de l'image et de son sens par rapport à une *peinture narrative* (Victor Brauner) et à une *poésie picturale* (Gellu Naum). Grâce à une étude récente de Mihaela Petrov, *Victor Brauner*.

Cuvantul scris si opera plastica (Victor Brauner. Le mot écrit et l'œuvre plastique) ce rapport devient plus apparent. Parmi les idées de Petrov nous retenons son point de vue sur l'approche de Brauner vis-à-vis des superpositions possibles entre littérature et peinture. Ce qu'observe Mihaela Petrov en cartographiant les écrits de ce surréaliste, c'est que Brauner en tant que *picto-poète* est un créateur multiple réussissant à unifier image et texte dans le cadre de son œuvre plastique. Il propose donc un *hypertexte* puisque l'image et le mot fusionnent en *signe*. À partir de cette observation, nous tentons d'établir quelles sont les variantes de cet *hypertexte*, non seulement à travers l'œuvre plastique de Brauner, mais aussi par rapport à l'œuvre poétique de Naum qui combine elle aussi image et mot pour que les poèmes deviennent de *grandes planches* sur lesquelles se trouvent des *idéogrammes* permutables. C'est pourquoi nous utilisons quelques études, articles, monographies ou interviews de Sarane Alexandrian (*Victor Brauner, l'illuminateur*), Didier Semin (*Victor Brauner*), Alain Jouffroy (*Entretien avec Victor Brauner*), Daniel Bergez (*Littérature et peinture*), Yvonne Duplessis (*Le surréalisme en Roumanie*), Yves Peyré (*Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*) et Aline Smeesters (*Mythes d'Homère, mythe d'Orphée. Les méandres de l'interprétation*).

Dans la dernière section de notre chapitre, nous présenterons quelques œuvres qui démontrent le goût de Naum pour la poésie réalisée dans les marges de la référence picturale. Nos extraits retiennent ce travail fébrile sur le potentiel visuel du langage littéraire surréaliste dans des volumes tels que *Vasco da Gama and Other Pohems* (1940), *The Domesticated Triangle* (1968) ou *The Connexion with Things* (1980).

Chapitre II

Le roman *Zenobia* et la question de la *pensée illuminée*

Gellu Naum : *Zenobia*

1. Un roman a posteriori

Que dire d'un écrivain qui publie un roman surréaliste en 1985 ? Qu'il possède l'art de l'ellipse, dans le sens qu'il vit dans un temps qui ne récupère la modernité que de manière accidentelle? Ou plutôt s'agit-il d'un écrivain dont l'imagination ludique préfère parodier les doctrines et théories surréalistes en les relativisant?

En cherchant des paradigmes pertinents pour bien saisir le sens essentiel de ce roman à clef, nous ne pouvons omettre les propos de Kundera qui observait que la naissance d'un roman coïncide avec la révélation que les deux vies, dont l'écrivain est le protagoniste, se séparent à tout jamais : « vient le moment où l'image de notre vie se sépare d'elle-même, devient indépendante et, peu à peu, commence à nous dominer »⁴, et plus clair encore, en parlant du métabolisme de *La Plaisanterie* l'écrivain dit :

⁴ Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, col. Folio, Paris, 1986, p. 147.

[...] il n'existait aucun moyen de rectifier l'image de ma personne déposée dans une suprême chambre d'instance des destins humains; je compris que cette image (si peu ressemblante fût-elle) était infiniment plus réelle que moi-même; qu'elle n'était en aucune façon mon ombre, mais que j'étais, moi, l'ombre de mon image; qu'il n'était nullement possible de l'accuser de ne pas me ressembler, mais que c'était moi le coupable de cette dissemblance [...] ⁵

Si nous suivons ce raisonnement, on peut avancer l'idée que le héros de Naum, Gellu, est celui qui a une ombre dans le monde physique et pas le contraire. Par conséquent, il est fort possible que toute interprétation de *Zenobia* doive passer par le biais de la pensée médiumnique, chiffrée, voire paradoxale, celle du personnage qui s'efforce de comprendre en quoi consiste *la vraie vie* ⁶. Tout semble confirmer ce point de vue. La description, la cadence de la narration, donc les faits et les réverbérations de l'introspection. Tout est là pour appuyer le personnage principal du roman, Gellu. Ce dernier est le noyau central du récit. Même l'amour, l'argument ontologique du Naum et *le leitmotiv* du roman, ne constitue pas un sujet en soi, il est juste son tissu sensible. Nous ne sommes pas loin d'une représentation presque anatomique de la littérature, dans le sens que tout se dévoile en suivant un trajet qui ressemble à la circulation sanguine dans l'organisme humain. Le sang passe vers la plus lointaine particule du corps, en revenant par artères vers le cœur. Avec cette figure centrale comme point de départ, nous tenterons de cartographier la matière sensible de la narration, en nous concentrant sur l'importance de la confession dans le texte. La confession occupe une place centrale dans le récit hautement codé et chiffré de *Zenobia*. Une fois entré dans la forêt des symboles naumiens nous découvrons qu'au cœur de la narration se dresse *la pensée illuminée* de l'auteur, exprimée par des métaphores subversives et souvent spéculatives.

⁵ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 148.

⁶ Syntagme utilisé par Naum dans ses proses, mais aussi dans ses poèmes et ses interviews.

Le roman *Zenobia* est, au fond, le témoignage lucide d'un discours qui conserve *a priori* un des plus importants principes surréalistes : tout ouvrage authentique doit mettre en œuvre un code subversif, afin d'élever l'écriture au-delà de l'interprétation de premier ordre. Il y a toujours un niveau second, inhabituel, envisagé par des surréalistes et entretenu grâce à un langage qui semble désarticulé (dérèglement de sens), mais qui représente en fait l'entrée, le corridor, qui mène vers l'espace ésotérique de la pensée avant-gardiste. L'accès à cette méthode d'écriture à deux niveaux semble être le but ultime de Naum, qui a toujours parlé de ce qu'il appelait *l'autre côté*, c'est-à-dire l'espace originaire où se dresse le nouvel homme naumien, sorte d'animal antisocial⁷, qui exprime sa pensée par le biais d'un langage à clé, dépositaire d'un vrai glossaire formé des résidus de l'inconscient. Donc, nous analysons l'œuvre d'un contestataire radical, dont le personnage central dispose d'une conscience fanatique.

Martin Heidegger dans *Les concepts fondamentaux de la métapsychique* établissait que la différence anthropologique entre l'homme et l'animal consiste dans la manière dont chacun d'entre eux entre en relation avec son milieu. L'animal est pauvre en monde, tandis que l'homme est formateur du monde, estimait le philosophe allemand. La littérature, dans sa pratique courante, fait preuve d'une grande liberté par rapport aux visions stables du monde physique. Les variations sont infinies, et les rapprochements incroyables. Le héros naumien entre en rapport avec son milieu et cette collision est tellement blessante que l'homme subit un changement à tout jamais. En conséquence, l'écart entre l'homme et l'animal devient infinitésimal et le récit ne nous donne pas toujours des indices sur le personnage qui va pouvoir

⁷ Observation qui se base sur le sens envisagé par Aristote dans *Éthique à Nicomaque*.

faire face aux épreuves et s'en sortir à la fin : par exemple, le reclus (vu comme une sorte de sauvage) éclairé par sa prise de position envers la société ou bien simplement l'humain captif de sa tristesse éternelle.

2. Insoumissions et dissidence livresque

Naum se place dans un contexte bien particulier lorsqu'il débute sa carrière, en 1936. Le monde du surréalisme est en pleine décadence, la critique européenne a disséqué son cadavre. Cependant, dans une Europe qui n'est plus surréaliste, Naum est parmi les écrivains qui ont continué à pratiquer cette méthode esthétique et cette option est fortement singulière dans l'Europe à la fin de XXe siècle.

En fait, c'est Roland Barthes qui a constaté que le mouvement est liquidé, suite à ses outrances en partie gratuites. Bien évidemment, Barthes n'est pas le seul à annoncer la mort du courant, mais il est parmi les premiers à l'exprimer d'une manière assez tranchante dans les années 1950. L'essayiste Matei Calinescu, lui aussi, a décrit dans son livre *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* ce phénomène à la fois décevant et prévisible, en fixant ses points nodaux :

Its offensive, insulting rethoric came to be regarded as merely amusing, and its apocalyptic outcries were changed into comfortable and innocuous cliches. Ironically, the avant-garde found itself falling through a stupendous, involuntary success. This situation prompted some artists and critics to question not only the historical role of the avant-garde but the adequacy of the concept itself.⁸

⁸ Matei Calinescu, *Faces of modernity*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977, p. 121.

Presque le même point de vue est adopté dans l'espace italien par Angelo Guglielmi, un des critiques associés au mouvement italien Gruppo 63, qui a soutenu dans *Avanguardia e sperimentalismo* (1964) que l'adversaire contre qui doit lutter l'avant-garde – la culture officielle – a été remplacé par le relativisme intellectuel de la modernité. Donc, nous pouvons parler d'un *reductio ad absurdum* de ce mouvement parce que l'avant-garde n'a plus ses ennemis contre qui elle doit lutter :

The situation of contemporary culture is similar to that of a city from which the enemy, after laying mines, has fled. What will the victor, who is at the gates of the city, do? Will he send assault troops to conquer a city that is already conquered? If he did so, this would create chaos and provoke new, useless destruction and death. Instead he will have specialized sections of the rearguard sent in which will advance into the abandoned city not with machine guns but Geiger counters.⁹

Une autre prise de position notable est celle d'Adorno qui a considéré la Seconde Guerre mondiale comme une césure. Son point de vue est sévère : « Après la catastrophe européenne, les chocs surréalistes se sont vidés de leur force. »¹⁰ Le scepticisme du philosophe quant à la perpétuation de l'art surréaliste se fonde sur les derniers événements historiques, dans lesquels la réalité s'était appliquée elle-même à se nier.

Une première étude générale, *L'histoire du surréalisme* de Nadeau, parue en 1945, procède tout aussi radicalement. L'auteur pointe un « état d'esprit surréaliste » dont il est possible, selon lui, de relever la présence sans cesse renouvelée au cours de l'histoire. Il note :

⁹ Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 56.

¹⁰ Theodor W. Adorno, *Rückblickend auf den Surrealismus dans Noten zur Literatur I*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1958, p. 158.

« L'état d'esprit surréaliste, il vaudrait mieux dire : le comportement surréaliste, est éternel. »¹¹

Mais le chercheur a conclu que l'ère du surréalisme est close :

[...] c'est dans ces limites qu'il y a eu, à proprement parler, un mouvement surréaliste, dont la naissance coïncide, en gros, avec la fin de la Première Guerre mondiale, la fin avec le déclenchement de la Deuxième. Vécu par des hommes s'exprimant par la poésie, la peinture, l'essai ou la conduite particulière de leur vie, en tant que succession de faits, il appartient à l'histoire, il est une suite de manifestations dans le temps.¹²

Tous ces points de vue ne font pas autre chose qu'explicitement quelle a été la nature de ce mouvement qui a bouleversé le monde au début du XXe siècle, mais qui a reculé assez sévèrement à cause de sa propre impulsivité. Le surréalisme a dévoré son propre tissu qui s'est avéré vulnérable, voire insoutenable à la longue en tant que doctrine esthétique. En fait, l'histoire littéraire ne fait que se répéter, mais cette fois-ci avec plus de violence.

Voilà, en bref, le contexte dans lequel Naum se place lorsqu'il débute en 1936. Le monde de surréalisme est en pleine décadence, la critique européenne a disséqué son cadavre (exquis). Cependant, dans une Europe qui n'est plus surréaliste, Naum continue à pratiquer *a posteriori* sa méthode esthétique. Indubitablement, il s'agit d'une vocation profonde, suite à son parcours intellectuel, à son amitié avec Victor Brauner, Dolfi Trost, Gherasim Luca, Paul Paun, tous des surréalistes très connus en Roumanie, mais il existe d'autres arguments qui ont généré l'adhésion et puis l'attachement à vie de cet écrivain à ce courant.

¹¹ Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme*, suivi de *Documents surréalistes*, Paris, le Seuil, 1964, p. 9.

¹² Marcel Nadeau, *op.cit.*, p. 16.

Le langage surréaliste est en soi si excessif et antisocial qu'il pourrait soutenir la pensée de Naum, qui était *par excellence* un *artiste hérétique*.¹³ En l'adoptant, l'écrivain a accédé à une forme de dissidence fortement singulière en Roumanie, parce qu'elle était soutenue par des moyens inhabituels, autres que politiques, mais, pourtant, importants. Naum n'a même pas eu besoin d'une dissidence déclarée, parce que son insoumission était évidente et incommodait le gouvernement, raison pour laquelle l'écrivain a été interdit pendant 20 ans. C'est la période (1940 - 1960) où presque tous les avant-gardistes quittent la Roumanie. Naum est presque le seul à rester et écrire en roumain. Pourtant, l'écrivain a toujours été un marginal dans son pays et cet état compromettant qui présupposait des contraintes politiques l'auront empreint à jamais. D'autre part, suite à un manque de reconnaissance publique, l'œuvre de Naum avait engendré une série de commentaires inappropriés, parce que ses contemporaines ne l'ont pas compris. Ce climat hostile, dans lequel il a passé toute sa vie, explique en partie ce qui est à l'origine de cette propension naturelle pour une insociabilité explicite, exprimée par les moyens du surréalisme. La vision du monde qui proclame la souveraineté de l'animal contre l'homme est explicable historiquement et politiquement dans son cas. *Zenobia* porte aussi les traces d'un Mal émanant de cette condition précaire et, de plus, le langage surréaliste est là afin de soutenir le rythme discontinu de la confession. Il est évident qu'en rejetant les principes d'après lesquels toute société communiste se guide, Naum se soustrait à l'adhésion politique d'un système de l'abjection et du crime.

D'autre part, nous présumons que tout commentaire critique sur le roman *Zenobia* implique l'observation que les écrivains ayant utilisé le surréalisme d'une manière aussi personnelle sont rares. Précisément, ceci est lié à l'emploi d'un type de langage figuratif qui

¹³ Nous utilisons ce mot avec précisément le sens que le surréalisme lui a donné.

allait changer à tout jamais le discours littéraire du XXe siècle. Tout d'abord, le surréaliste roumain a perçu ses limites et ses faiblesses, dont il a toujours parlé, chose qui a entraîné parfois la consternation de ses confrères qui n'ont pas compris que Naum essayait d'utiliser l'écriture surréaliste d'une manière créative, au-delà de ses canons établis en France.¹⁴ Chose incontestable, Naum s'est toujours méfié des bénéfices d'une méthode d'écriture pratiquée en tant que telle, en comprenant que tout l'échafaudage esthétique est fragile et niable par rapport à ce que le présent littéraire ne cesse d'apporter à l'humanité à tout moment. Dans les années 1970, lorsque le surréalisme était perçu seulement comme un outil qui servait encore à la reformulation de la modernité par rapport à ce qui commençait à se dresser dans le discours littéraire de l'Europe, son opinion était très tranchante : « Dans le cas de ceux qui ont été surréalistes, le moins intéressant a été précisément le fait qu'ils ont été surréalistes »¹⁵, affirmait Naum, lors d'une interview donnée au début des années 1970. Même si Naum avouait qu'un écrivain doit prendre une certaine distance par rapport à sa propre méthode d'écriture, dans le roman *Zenobia* la méthode surréaliste est bien là, solide et inattaquable. Pourtant, il existe au moins un amendement :

Si le surréalisme se caractérise par l'affirmation de la nature essentiellement poétique de l'homme (faisant appel aux puissances de la vie inconsciente, de l'imagination et du rêve), par

¹⁴ La rupture entre Gellu Naum et Gherasim Luca était bien notoire dans le milieu avant-gardiste des années 1940, et elle est apparue (en partie) à cause d'une violente divergence sur la question de l'esthétique du surréalisme.

¹⁵ Notre traduction selon l'auteur : « La cei care au fost realmente suprarealiști, cel mai puțin interesant este tocmai faptul că au fost suprarealiști » en *Despre interior – exterior, Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2003, p. 41.

un ésotérisme sans transcendance, contestant le matérialisme grâce au « hasard objectif »¹⁶, il n'est pas moins vrai que ce mouvement littéraire opère avec les exigences irréductibles de la subjectivité, parce que l'exploration du fonctionnement réel de la pensée, la connaissance de l'inconscient manifesté par le rêve, la folie et les états hallucinatoires, sont toutes des dimensions immédiates du surréalisme. Mais si nous analysons le cas de Naum, on constate que toute méthodologie surréaliste s'articule dans son œuvre par le biais d'un surréalisme bien déplacé, qui est avant tout *cognitif*. C'est-à-dire que la construction du surréel se fait par l'entremise d'un degré supérieur de la pensée, parce que Naum fait appel à la rationalité, à la lucidité accrue en dépit de ses inconvénients, ce que les surréalistes rejetaient avec véhémence. Les sommeils hypnotiques, les récits de rêves, la simulation de délires sont bien présents dans l'œuvre de Naum, mais ces représentations sont utilisées comme « instruments » pour révéler, non pas les profondeurs de l'inconscient, mais le réveil de la raison observant attentivement son environnement. Le surréaliste roumain n'est pas un flâneur perdu dans l'écriture automatique, il est plutôt celui qui s'active en dehors d'une vision purement mécaniciste du monde (dans la mystérieuse surréalité) dans le but d'avouer ce qui est primordial pour un être humain qui se conscientise. Il n'est pas le prisonnier d'un vertige de mots incantatoires, il parle clairement et de manière organique de ce qui est bien présent dans la vie quotidienne. C'est pour cette raison que toute la critique littéraire roumaine a parlé, dans le cas de *Zenobia*, d'un roman autobiographique.

¹⁶ Le hasard objectif : élimination de toute élaboration rationnelle au profit de la révélation, de l'illumination, de rencontres extérieures, non intellectuellement organisées.

3. Les maladies de l'être et le Mal

Nous trouvons que la poétique de *Zenobia* se configure autour de la pensée d'un *pohète* qui relate avec une voix grave. Ce qu'il confesse vient de l'autre côté, le côté nocturne. On ressent la force de cette altérité obscure, car on est habitué à elle. C'est l'altérité de Dostoïevski, de Kafka, de Rimbaud, de Strindberg, d'Artaud, de Lautréamont. Ce que nous essayons de dire et ce qui constitue implicitement le raisonnement qui articule la problématique de notre thèse est le fait que la nature névrotique de la pensée de Naum présuppose la conviction que l'homme est le prisonnier d'un isolement absolu et éternel, depuis des temps immémoriaux. Le *pohète* semble garder intacte la mémoire de ce processus destructif qui est insupportable à cause de sa pérennité et qui se reflète dans sa conscience comme un battement continu.

De plus, nous nous trouvons dans des conditions historiques menaçantes et graves : *Zenobia* fut rédigé sous un régime dictatorial et oppressant. Donc, il n'est pas étonnant que le *pohète* devienne l'indésirable, l'antisocial dans la société. (Ce phénomène est récurrent dans l'histoire moderne de l'Europe de l'Est, car, lors de l'effondrement des revendications humanistes les dictatures viennent à occuper une place importante partout dans ces pays).

La finitude de l'être humain n'est pas perçue par Naum comme l'aboutissement d'une expérience complète, qui serait devancée par un nouveau stade ou par une rédemption méritée (dans le sens chrétien du terme), car dans son univers les morts sont partout, ils sont les voisins des vivants et parfois même leurs avatars. Le Mal ne cesse pas de se manifester et d'angoisser l'être, qui ne sait pas où la vie commence et où elle prend fin. L'univers subit cet intense trouble, ce dérèglement total, car la mort ne succède pas à la vie, tout comme la constante du trajet humain ne se trouve pas sous les auspices de la paix, mais bien sous ceux de la guerre,

symbolisée dans notre cas par les traces de ce Mal omniprésent, qui esquisse l'arrière-plan de cette histoire sous la contestation et ses incarnations.

En écrivant le premier chapitre de *Zenobia, Les marécages*, Naum réemploie un thème courant dans la littérature de toutes les époques – l'errance initiatique. Situé entre deux mondes (ville et marécage), qui s'approchent et s'éloignent en même temps, le héros de ce récit flâne en prenant la voix de son auteur. Ce surréaliste ne se sert pas d'un des subterfuges avant-gardistes typiques qui impliqueraient l'évasion vers des espaces ésotériques, accessibles grâce à la rêverie amoureuse ou à l'illumination du rêve, parce que, même lorsqu'il se détache de la terre, en écoutant les pulsions les plus ancestrales de l'être, il ne quitte jamais le noyau dur de la réalité. Il le hait et il le clame par l'entremise de ses exultations obsessionnelles qui occupent une grande place dans le récit. À cause de cette réalité, absurde et répugnante, le héros naumien s'exhibe en prenant le visage d'un *Grand Malade* (la figure romantique de l'artiste damné est bien là), car dans un monde en dégringolade, toute vie est une catastrophe et pas même l'amour, la source éternelle de la joie pour tous les surréalistes, dont Breton est le premier à vénérer, ne peut interrompre l'égarement de ce personnage dans l'espace insidieux de la dépression.

4. Qu'est-ce que révèle la figure de la *pensée illuminée*

Zenobia reflète le tangage infernal des doutes et des peines, résultantes d'un égarement malheureux dans le totalitarisme. Par conséquent, *illuminé* veut dire – secoué, libéré, exonéré. Pourtant, il ne s'agit pas d'une conscience narcissique, égotique, parce que « [...] nous vivons et

nous grouillons *tous* dans la même goutte d'eau fragile. »¹⁷ De plus, l'individu illuminé n'a pas des solutions universelles (sauf l'amour peut-être), il ne s'adresse pas à tous ses semblables, il est le protagoniste solitaire d'une expérience qui fait de lui un être hybride entre les humains. Au fond, il est un thaumaturge et il opère avec le matériel sensible qui est l'intuition poétique. Déployé de toute morphologie habituelle, en se présentant souvent sous une forme bizarre, en se décrivant comme loup, singe, taupe ou bête sauvage, Gellu provoque la consternation, la déroute et le dégoût et, rarement, la complicité. Cela parce qu'il se confronte à ses exultations et à ses craintes, en cherchant ce qu'il appelle *le vécu libre*. Et, dans cette aventure, dès le premier chapitre de *Zenobia*, le héros ridiculise son identité civile:

Voici M. Naum, un poète distingué, je suis sûr que vous avez entendu parler de lui. (M. Sima jugea nécessaire de me présenter.) Naum comment? demanda l'un des jeunes, que je ne décrirai pas, je dirai seulement qu'il était petit et trapu, qu'il avait des seins comme une femme et que ses cheveux bouclés se terminaient en deux pointes au-dessus du front.

Naum le c... de ta mère, lui répondis-je en pensée, il fallait que je devienne vulgaire, puisque j'aimais cette fille à la folie et que malgré moi, je me sentais sublime, il fallait donc faire quelque chose, et la vulgarité, le sacrilège rétablissent quelquefois l'équilibre. Mais je ne le répondis qu'en pensée, car ce n'était pas l'autre que je voulais équilibrer. À voix haute, j'ajoutai . « Vous pouvez m'appeler comme vous voulez, cela n'a pas d'importance.

-Alors, je vais t'appeler Constantinescu», décida-t-il.

Cela m'était égal, je regardais cette fille, les yeux illuminés de bonheur, je l'aimais à la folie, je lui disais toujours en pensée : Ô,ô combien je t'aime!¹⁸

Mais les choses se compliquent à travers le roman. Si au début, l'identité est minimalisée et le lecteur ressent la méfiance du personnage envers l'usage courant de toute présentation accoutumée, au fur et à mesure que l'action se tisse, le même lecteur découvre la répulsion de

¹⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 22.

¹⁸ Gellu Naum, *op.cit.*, p.17.

Gellu à l'égard de l'appartenance à une catégorie sociale quelconque (l'auteur vise aussi les rapprochements douteux de la critique littéraire roumaine entre les écrivains) :

Il ne faut pas confondre, criai-je, quand je parle de Théodoret, je n'ai en tête que son mode de vie, je me réfère à ses humeurs, pas à ses idées; ne me range pas dans le même sac que lui ni qu'un autre, je ne fais partie d'aucune clique! Criai-je (inutilement, car je ne réussissais pas à couvrir tous les bruits). Ne me colle pas d'étiquette, j'étouffe, il suffit que je prononce un seul nom trouvé dans ces malheureux livres que tu m'apportes, et tu me classes tout de suite! Moi, je lis pour reconnaître et non pas pour connaître, il faut que tu saches que je ne vis pas pour et contre, comme dans vos pièges! Criai-je, de plus en plus furieux. Sache que je suis en dehors et va-t'en tout de suite! Va à la gare, laisse-moi!¹⁹

L'antihéros de Naum porte les traces du tragique et précisément ceci est la note distinctive de sa condition morale. Chez cet auteur, le phénomène de désertification spirituelle est très complexe. Dans le roman que nous analysons s'opère *par excellence* l'apologie de ce type de réflexion, et on s'aperçoit que le Mal se manifeste souvent par l'entremise d'un rêve cauchemardesque, ou d'un délire terrible. C'est presque un rêve ininterrompu qui témoigne tout au long de l'histoire comment la métamorphose du personnage s'est accomplie. De plus, la méthode narrative de ce roman porte les traces de ce processus fort dégénératif qui implique beaucoup d'apparentes syncopes et des détours. Ceci est la substance de la prose surréaliste, aussi utilisée comme une technique orchestrale qui confère à la narration la tonalité spécifique de la musique dodécaphonique. Il existe toujours un cri qui résonne en écho dans les oreilles du lecteur, parce que nous sommes en plein renversement, parce que tout comme dans ce type d'orchestration, dont tous les intervalles sont imités en mouvement contraire, la trame narrative retient la pulsation d'un rythme qui est toujours le même, pourtant, agressif. En effet, l'orchestrateur subtil qu'est Naum se conforme à une loi stricte (tout comme le créateur de la musique dodécaphonique), qui, dans notre cas, s'appelle le surréalisme.

¹⁹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 102.

Naum a souvent utilisé la figuration pour confier ce qui se passe lors d'une quête existentielle profondément intériorisée. Mais il n'a pas tout avoué. Simona Popescu, qui est la plus fervente et passionnée spécialiste de Naum en Roumanie, note :

J'ai alors décidé, et non par hasard, d'ouvrir le volume *La voie du serpent* avec le dessin de Lygia Naum nommé *La Véritable rencontre / Le Véritable amour*, où sont représentées – comme des cercles ciliés (contenant un œil intérieur, lui aussi cilié) ou tels des lampes – infuseur, comme le mentionne quelque part le poète – deux MUSA. Le mot de la fin n'est jamais donné par Gellu Naum. Il ne l'a jamais utilisé en littérature et ne l'a mentionné nulle part. Il l'a prononcé une seule fois, devant moi, dans les quatorze années pendant lesquelles je l'ai visité, mais peut-être que je n'aurai même pas saisi la chose si je n'avais vu sur son visage et sur celui de Lygia un moment de panique, résolu par des sourires concessifs, qui pouvaient donner l'impression que le tout n'était qu'une blague (musa, muse, je pourrais passer par-dessus si ils n'avaient pas été si anxieux et bizarres.) Je crois qu'il est important de mentionner qu'au moment où Dan Stanciu a reçu le cahier avec ces quelques pages de manuscrits, le mot a été noirci pour ne pas être lisible. Maintenant, seulement l'agrandissement du texte à l'ordinateur a aidé à la « récupération » de celui-ci.²⁰

Mais, après la mort du poète, Simona Popescu a découvert que Naum avait donné une courte définition de ce terme secret lors d'une interview avec Sanda Rosescu, dans les années 1970. De manière très brève et sans prononcer le mot *musa*, Naum précisait que le mot magique en cause c'est le contraire de la conscience, notre *noyau réel*. Il a ajouté qu'il ne désignait pas l'inconscient selon Jung ou tout autre psychanalyste, mais une réalité indéniable pour tous *les sages* du monde. Au fond, nous croyons que *musa est la désignation poétique de tout l'état*

²⁰ Notre traduction selon l'auteur : « Am hotarit, deci, nu intimplator, sa deschid volumul *Calea Sarpelui* cu desenul Lygiei Naum numit *Adevarata intalnire / Adevarat dragoste*, unde sunt reprezentate – ca niste cercuri ciliate (continind ochiul launtric, si el ciliat) sau ca niste *lampi-infuzor*, cum le spune undeva poetul – doua « MUSA ». Cuvantul din urma nu era rostit niciodata de Gellu Naum. Nu l-a folosit in literatura lui si n-a pomenit de el nicaieri. O singura data l-a pronuntat, din neantentie, de fata cu mine, in cei peste 14 ani cat l-am vizitat, dar poate ca nici n-as fi sesizat daca nu as fi vazut pe fata lui si pe cea a Lygiei un moment de panica, rezolvat prin zambetele lor concesive, care puteau lasa impresia ca totul a fost o gluma (« musa » , muza, se putea trece peste, data fiind confuzia – si as fi trecut cu vederea, daca ei n-ar fi fost atat de nelinistiti si ciudati, desi nu voiau sa se vada asta). Cred ca e important sa spun ca, in momentul in care Dan Stanciu a primit caietul cu cele cateva pagini de manuscris, cuvantul a fost eliminat prin innegrire, pentru ca sa nu fie recunoscut. Acum, doar marimea textului pe computer a ajutat la “recuperarea” lui », Simona Popescu, *Clava. Critifictiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2004, pp. 190-191.

illuminé, possible par le biais d'une métaphore plurisémiotique : « le changement de peau » (ce que les Égyptiens nommaient « la traversée par la peau »), en fait une peau changée avec sa propre peau, selon Naum. Mais cela n'a aucun rapport avec la réincarnation, précise l'auteur dans son œuvre *La voie du serpent* (2002) : « Comprends-tu pourquoi le serpent change sa peau? Il ne s'agit pas d'une réincarnation, mais de ce qu'il est lui-même. »²¹

La mort n'est qu'une des trois formes de « changement de peau » envisagées par Naum. Il faut dire que ce texte est construit d'une suite de versets qui relèvent presque explicitement du contenu occulte du système fictionnel de l'écrivain :

La sveltesse de l'acrobate n'est pas un miracle, elle est un état naturel des muscles, sérieux et bien acheminé. Son entraînement est son initiation. Je t'enseignerai en vain de faire un geste qui chez moi peut faire des miracles. N'importe quel de tes gestes doit être un rituel, mais, au préalable, met de côté l'idée consciente de rituel. Ne raconte pas aux autres ce que tu vois, lorsque tu commences à voir. Tu n'auras bien compris que lorsque ces mots deviendront tes gestes.²²

De plus, Simona Popescu observe que, lors de sa dernière anthologie, datant de 2000, le poète utilise des titres liés à la figuration du serpent : *La traversée par la peau (Trecerea prin piele)*, *La chemise de serpent (Camasa de sarpe)*, *Le serpent explosif (Sarpele exploziv)*, *Les mœurs du serpent (Obiceiul sarpelui)*.

²¹ Notre traduction selon l'auteur : « Pricepi de ce isi schimba sarpele pielea? Aceasta nu este reincarnare, aceasta este el insusi », Gellu Naum, *Opere I, Poezii*, Editura Polirom, Iasi, 2011, p. 688.

²² Notre traduction selon l'auteur : « Sveltetea acrobatului nu e un miracol, e o stare naturala a muschilor, serios si bine indrumati. Antrenamentul lui e initiere. Am sa te invat in zadar sa faci cutare gest care la mine e capabil sa faca miracole. Orice gest al tau sa fie un ritual, dar, in prealabil, inlatura ideea constienta de ritual. Nu vorbi altora de ceea ce vezi, atunci cand incepi sa vezi. Nu ai inteles bine decat atunci cand aceste cuvinte vor deveni gesturile tale. », Gellu Naum, *op. cit.*, p. 695.

Il faut aussi mentionner que les expressions de la *pensée illuminée* ne sont pas toujours enfouies dans le tissu complexe du récit. Elles se trouvent aussi à la surface. C'est notamment le cas avec le manifeste littéraire intitulé *La critique de la misère*, signé par Gellu Naum, Paul Paun et Virgil Teodorescu (mais certainement écrit par Naum, selon le critique littéraire Nicolae Manolescu) et paru en 1945. L'auteur plaide pour « l'effort permanent visant la libération de l'expression humaine dans toutes ses formes »²³, libération qui ne peut pas être conçue au dehors de « la libération totale de l'homme. »²⁴

Donc il est évident que la *Weltanschauung* de l'écrivain surréaliste se base sur un système de pensée tout à fait organique et cohérent. C'est pour cela que notre chapitre suivant va avoir un caractère explicitement herméneutique et va porter sur l'occultisme de Naum. Nous proposons d'interroger davantage tous les termes liés au monde ésotérique de Naum pour voir si l'illumination est possible sans aucune connotation religieuse ou, au contraire, si elle se définit sur une base qui fait appel à la mémoire mystique des civilisations ancestrales.

Mais si on retourne vers la condition historique du surréalisme, à ses fondements sociaux et politiques, tout en laissant de côté pour l'instant ses aspects occultes et métaphysiques, on voit que la figure de la *pensée illuminée* occupe un espace assez important dans le discours exégétique européen. L'essayiste Werner Spiess reprendra²⁵ le syntagme de Breton – *l'œil à l'état sauvage* – comme point de départ pour sa courte analyse, qui vise à clarifier quel est le

²³ Notre traduction selon l'auteur : « Permanentul efort pentru eliberarea expresiei umane sub toate formele ei. », *La critique de la misère*, Bucarest, La collection surréaliste, 1945, p. 5.

²⁴ Gellu Naum, *op.cit.*, p. 5.

²⁵ Dans l'introduction de l'ouvrage *La révolution surréaliste*, Édition du Centre Pompidou, Paris, 2002

rapport du surréalisme à la condition « sauvage ». L'historien d'art cite Breton qui parle dans *La révolution d'abord et toujours* d'une iniquité sociale énorme, de l'esclavage du travail et de la perte de la dignité humaine, donc d'un état dégradé, voire fatal de l'humanité. Le phénomène en cause est expliqué par André Breton qui affirme : « nous sommes certainement des Barbares puisqu'une certaine forme de civilisation nous écœure. [...] C'est notre rejet de toute loi consentie, notre espoir en des forces neuves, souterraines et capables de bousculer l'Histoire, de rompre l'enchaînement dérisoire des faits, qui nous fait tourner les yeux vers l'Asie. [...] La stéréotypie des gestes, des actes, des mensonges de l'Europe a accompli le cycle du dégoût. C'est au tour des Mongols de camper sur nos places. »²⁶

Mais la réaction de Breton est assez commune. Il est clair que les surréalistes opposent positivement les zones de la « barbarie » à un monde occidental « civilisé ». Le caractère de révolution culturelle qui est à l'origine du mouvement apparaît sans équivoque dans un texte du 2 avril 1925 : « 1. Qu'avant toute préoccupation surréaliste ou révolutionnaire, ce qui domine dans leur esprit est un certain état de fureur; 2. Ils pensent que c'est sur le chemin de cette fureur qu'ils sont le plus susceptibles d'atteindre ce qu'on pourrait appeler l'illumination surréaliste [...] ».²⁷ En expliquant le terme de barbarie, Werner Spiess invoque le texte *La morale sexuelle « culturelle » et la nervosité moderne* dans lequel Freud a désigné la victime que la faculté de sublimation est tenue de sacrifier à chaque fois qu'elle entend bâtir la civilisation : « De façon très générale, notre civilisation est construite sur la répression des pulsions. Chacun a soustrait une part de ce qu'il possède, de son omnipotence, aux penchants

²⁶ André Breton, *La révolution d'abord et toujours*, dans *La révolution surréaliste*, n.5, 1925, p. 31.

²⁷ Voir *La révolution surréaliste*, n.3, pp. 20-21.

agressifs et vindicatifs de sa personnalité. »²⁸ En s'employant à annuler en partie ce renoncement aux pulsions, l'automatisme de l'écriture surréaliste représente pour Spiess l'un des deux modes d'expressions dont disposent les premiers adeptes de ce courant artistique. Mais il y en a d'autres. Dès que l'artiste s'échappe à une condition littéraire quelconque, il accède à une condition qui lui dévoile ce que est essentiel dans le savoir. Pour Breton aussi la capacité de mettre l'œil à « l'état sauvage » est un préalable pur de se libérer du style et de l'imitation. Werner Spiess explique de manière convaincante en quoi consiste le desideratum artistique de Breton :

Il estime en effet que c'est l'étrangeté de chacune des œuvres, augmentée de l'étrangeté qu'elles instaurent les unes par rapport aux autres, qu'exprime la vitalité et la cohésion du groupe. Œuvres et procédures doivent être à l'enseigne de la singularité, se présenter comme une frontière aussi tranchée que possible avec tout ce que l'on a vu jusque-là : la satisfaction du principe de plaisir surréaliste, du jeu avec la surprise et la commotion, est à ce prix. La brutalité de certaines techniques qui affranchissent le geste de peindre des préférences et des jugements de goût tire sa force de cette idée. Et le choix de contenus exprimant le rejet de la civilisation, pour finir, n'agit pas autrement. Cela s'exprime par la quête du retour au stade de l'enfance, et à travers des jeux de rôles toujours nouveaux, qui simulent les défaillances psychiques et les états d'exception. Les tentatives de faire voler en éclats les conventions sont légion, à commencer par le blasphème, l'anticléricalisme, les positions antiautoritaires, la liberté sexuelle...²⁹

Nous avons ajouté ce long extrait puisque la position de Breton est à celle de Naum, même si nous trouvons qu'il y a beaucoup plus de différences que des convergences entre ces deux théoriciens du surréalisme. Cet état d'exception, dont parle Spiess dans son étude, a un statut préférentiel dans la prose naumienne, d'autant plus qu'il existe tout au long de son œuvre

²⁸ *La morale sexuelle «culturelle» et la nervosité moderne*, dans Hermann Glaser, *Sigmund Freud et l'âme du XXe siècle*, Puf, Perspectives critiques, 1995, p. 35.

²⁹ Werner Spiess, *op. cit.*, p. 24.

une obsession pour le retour au stade de l'enfance symbolisé dans *Zenobia* par le branchement à *l'existence pure* dont l'écrivain roumain a souvent parlé.

Pour conclure, ajoutons toutefois que même si presque tous les praticiens des sciences ésotériques ou religieuses se servent du concept de l'illumination, qui est *par excellence* un de leurs outils favoris d'argumentation, nous sommes très loin de leurs méthodes. D'une part, parce qu'il n'y a aucun rapprochement entre la notion d'illumination et celle de sauvagerie, comprise en tant que disposition de fronde et d'attaque à l'égard du totalitarisme, et d'autre part, parce que le surréalisme naumien ne se base pas sur des théories qui font l'apologie de la vie chrétienne qui implique l'exorcisation de tout péché humain dans le but d'être pardonné par Dieu. Naum ne lutte pas non plus avec un péché originel, il existe dans un monde où les vivants croisent les morts, où l'entendement sensoriel est possible et où le seul dogme qui n'est pas arbitraire est l'amour.

5. La fictionnalisation de l'Histoire et la symbolisation du récit

A. Au dehors de la littérature ; le système de la pensée

Dans le chapitre *L'avant-garde. La politisation de la littérature*, inclus dans le monumental ouvrage, *L'histoire critique de la littérature roumaine* (2008, 1530 p.), Nicolae Manolescu précise que l'avant-garde roumaine (1912-1945) a connu trois vagues successives, très bien délimitées, même si les protagonistes sont toujours les mêmes : la première – dans laquelle on trouve des écrivains tels qu'Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Stefan Roll – est liée à la revue *Contimporanul*, *75 HP* ou *Punct*, les promoteurs du constructivisme (le

cubisme littéraire) et la picto-poésie; la deuxième – parue vers 1930 avec Sasa Pana, Geo Bogza, Mihail Cosma (Claude Sernet), Aurel Baranga, M. Blecher (un marginal), tous collaborateurs ou éditeurs de *UNU*, *Urmuz*, *Integral*, *Alge* – beaucoup plus impétueuse en ce qui concerne l’attaque contre la pudibonderie bourgeoise; et la troisième – dans les années 1940 – la seule qui se revendique du surréalisme et qui attaque l’idéologie critique léniniste de l’art. Dans cette vague se place Gellu Naum et Gherasim Luca, mais leur élan explosif va s’effondrer dès que la censure communiste s’installe en Roumanie. Même si Manolescu observe de tout près le phénomène littéraire en cause, il semble de ne pas se rendre compte que, peut-être, la plus intéressante manifestation de l’avant-garde en ce pays coïncide notamment avec la troisième vague. Mais la postérité de Naum est en train de se refaire grâce à une reconsidération fondamentale de l’œuvre de l’écrivain. Simona Popescu affirme, en 2002, lors de la sortie en Roumanie de livre *La voie du serpent*, que Naum est le seul à écrire des poèmes qui expriment une authentique expérience alchimique dans la littérature roumaine. De plus, elle ajoute que le temps va consacrer ce livre « comme une œuvre fondamentale dans l’histoire universelle de la philosophie occulte. »³⁰ Après 1970, ni Gherasim Luca, ni Paul Paun, ni Virgil Teodorescu ne publient des choses notables. Dans ce contexte, Simona Popescu n’est pas la seule à revendiquer l’importance de l’artiste. Herta Müller affirme, elle aussi, lors d’une interview à Bucarest, en 2005, que « Gellu Naum écrit la meilleure littérature roumaine que je connais dans les dernières

³⁰ Gellu Naum, *Calea Searpelui*, Editie îngrijita și prefata de Simona Popescu, Editura Paralela 45, Pitesti-Bucuresti-Brasov-Cluj-Napoca, 2002, p. 9.

cinquante années. »³¹ Même si son intervention n'est que courte et lapidaire, toute la critique littéraire roumaine reprend avec stupéfaction, prudence ou enthousiasme les propos de Müller.³²

Pourtant, nous estimons que toute reconsidération de Naum doit commencer avec l'observation qu'il est le seul à écrire un roman surréaliste en Roumanie. La chose est notable, puisque les représentants du surréalisme de ce pays se démarquent plutôt en écrivant des manifestes, des textes théoriques ou des poèmes. Toutefois, le fait n'intéresse pas les critiques de l'avant-garde en Roumanie. Les plus importants chercheurs de l'avant-garde, n'insistent sur cet aspect. Mais il demeure fondamental, parce que souvent le répertoire poétique surréaliste se limite à des images choquantes, à des stéréotypes dadaïstes, techniques au dehors de toute construction lucide ou intégrale. Nous considérons que Naum dépasse une certaine précarité de structures et de sens avant-gardistes, en réalisant une œuvre qui retient en part la « vision paranoïaque-critique » de Dalí, mais, plus important, ce qu'annonçait Walter Benjamin dans son étude *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, c'est à dire d'un évènement au-delà de la littérature : « Mais si l'on a reconnu qu'il s'agit, dans les écrits de ce groupe d'autre chose que de la littérature : d'une manifestation, d'un mot d'ordre, d'un document, d'un bluff, d'une falsification si l'on veut, de tout sauf de littérature, alors on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de

³¹ Naum <http://www.youtube.com/watch?v=WB-tw>, page consultée le 29 octobre 2011

³² D'ailleurs, son livre *L'animal du cœur* ouvre avec un *motto* de Naum : « Aveam cate un prieten in ficcare bucatica de nor/de fapt asa sunt prietenii cand e atata spaima pe lume/ mama spunea si ea ca e normal si ca nu accepta sa ma fac prieten/ m-as bine m-as gandii la ceva serios. »

fantasmes. Et ces expériences ne se limitent nullement au rêve, aux moments d'ivresse qui procurent le hachisch ou l'opium. »³³

Notamment, « ces expériences » tracent l'axe central de *Zenobia* et, même si la poésie est pour Naum *l'art pur*, la forme parfaite de l'humain, le roman dépasse par sa nature (et son envergure) le jeu de mots accidentel ou superflu, l'exhibitionnisme avant-gardiste, puisqu'on peut l'envisager comme un document de faits authentiques, au-delà de toute théorie ou pratique de la littérature. Et ce « document » nous dirige vers une surprenante découverte : le surréel a sa propre dialectique, il se décrypte par *la lecture sensorielle* qui implique l'acte de l'illumination, condition indispensable pour toute aventure initiatique à l'intérieur du surréalisme cognitif.

« Les certitudes éruptives »³⁴ de Naum sont des « illuminations laïques »³⁵ qui immergent du tissu parfois inhabituel, parfois « médiocre » de la réalité donnée pour arriver à la surface. Alors, on procède à une vraie opération de désambiguïsation, qui intervient sur le champ cognitif du roman surréaliste pour que sa mythologie soit transmissible. Nous ne croyons pas qu'un autre instrument que le roman aurait pu nous fournir tant de choses. Le thésaurus de la pensée de Naum est, sans aucun doute, accompli à partir de sa conceptualisation romanesque, puisque la prose légitime des opérations méthodiques et intégrales de l'introspection artistique.

En fait, ce qui se passe à l'intérieur de la prose est que le destin se transforme en écriture. (Toutefois, pour paraphraser encore une fois Kundera, on doit ajouter que l'œuvre ne se réduit

³³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 116.

³⁴ Sanda Rosescu en dialogue avec Gellu Naum, *op.cit.*, p. 15.

³⁵ Sanda Rosescu, *op.cit.*, p. 15.

pas à ses idées). À travers la réflexion, l'auteur édifie son système de pensée. Il l'élargit et il l'approfondit en le décrivant, d'où réside la profondeur de l'expérience communiquée et l'exaltation de ses convictions. On voit que sur le chemin de la prose, la méditation change d'essence. Ce que la poésie offrait à ce système de pensée est éclipsé au bénéfice d'une réflexion organisée et lucide. Pour dire autrement, la poésie accentue la pulsion de la pensée, tandis que la prose favorise sa cohérence, en fait son unité d'expression. Kundera l'exprime de façon différente, mais au fond il parle de la même chose : « à l'époque de la division excessive du travail, de la spécialisation effrénée, le roman est un des derniers postes où l'homme peut encore garder des rapports avec la vie dans son ensemble. »³⁶

D'un bout à l'autre de *Zenobia*, la vision romanesque de Naum semble eschatologique. Elle se fonde sur la présence d'une conscience mélancolique déchainée qui implique le branchement à une source surréelle. C'est pourquoi cet auteur développe une réflexion de la raison qui est toujours augmentée par des visions ésotériques. Il cherche à soigner cette blessure profonde. Naum nous fait comprendre que les confusions entre *la vraie vie* et ses substituts nous causent un terrible malheur qui ne peut être transcendé que par l'éveil de nos possibilités latentes. Pourtant, « le romancier n'est ni historien ni prophète, il est explorateur de l'existence »³⁷, donc celui qui *s'illumine* en heurtant le corpus dur, apparemment immuable, de l'existence inertielle.

³⁶ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 85.

³⁷ Remy Laville, *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L'Harmattan, Paris, 199, p. 59.

B. Le sujet de *Zenobia* et les enjeux de l'écriture biographique

Selon Rémy Laville, Gellu Naum a commencé en 1979 la rédaction « d'une grande fresque en prose : *Zénobie*, qui contient à ses yeux l'essentiel; ce qui doit rester de sa vie et de sa poésie [...] »³⁸ Cinq années de travail seront nécessaires pour que l'auteur mène à bien ce travail. Cinq mille pages ont été écrites, puis déchirées pour n'en conserver que deux cent cinquante dans l'édition de 1985 : « Les pages détruites, dit Gellu, auraient été inadaptées à la société, elles étaient trop personnelles et je n'aurais pas été compris; il n'était pas question de fonder une secte. On ne peut parler de *Zénobie*, dit-il aussi, parce qu'on ne peut pas évoquer ses prières. »³⁹ Concrètement, il s'agit bien évidemment de la censure de l'auteur vis-à-vis les raisons de son écriture, mais aussi de l'inquiétude que la censure communiste puisse à tout moment interdire la publication de *Zenobia*, car le roman n'est pas une invitation au rêve, mais « un appel à la vie, à vivre en liberté, qui ignore les verrous et les interdits de la tyrannie »⁴⁰, donc, au moins en théorie, fortement dangereuse pour l'état totalitaire qui a toujours ostracisé en première place les intellectuels.

La rédaction et la préparation de *Zenobia* ont absorbé Gellu Naum durant sept années et le livre est paru dans les dernières années du règne Ceausescu, une période noire dans l'histoire récente de la Roumanie. Gellu Naum a soixante-dix ans, il est épuisé, un reclus dans sa société, pourtant préoccupé par les problèmes éthiques, contre toutes les défaites, contre tous les reniements qui l'ont suivi pendant toute sa vie.

³⁸ Remy Laville, *op. cit.*, p. 134.

³⁹ Remy Laville, *op. cit.*, p. 135.

⁴⁰ Remy Laville, *op. cit.*, p. 136.

a. Les marécages et la réclusion volontaire

Tout d'abord, voici une des plus saisissantes descriptions de ce roman, qui relève au moins un des aspects fondamentaux de *Zenobia* :

Zenobia est l'histoire d'un vieil homme qui se penche sur le mystère de sa vie. Balloté entre la terreur et la réconciliation soudaine avec une réalité insoutenable, le narrateur dit avoir trouvé son salut dans son amour pour *Zenobia*. « Il suffit de creuser le sol pour faire une tanière où les amants vont hiberner : il suffit d'une robe de plastique pour se vêtir durant l'hiver, et de quelques pommes pour se nourrir. » : Ainsi *Zenobia*, l'initiatique, a-t-elle su à sa manière, maîtriser le monde et entraîner son amant de l'autre cote du miroir. Comme chez Beckett, lorsque s'efface la logique du réel, reste celle du langage, qui nous entraîne dans les tréfonds de l'absurde et de l'humour.⁴¹

Cette « réalité insoutenable » s'installe tout au début de la narration. Dès le premier chapitre, *Les marécages*, le lecteur avance vers une zone étrange où tout bruit de fond semble annoncer la fin de monde. Les personnages ont l'air bizarre, ils se fichent de tout, car ils sont « trop sollicités », et se dirigent vers *l'autre côté* en ayant le sentiment qu'au-dessus de leur tête le ciel est hostile. Particulièrement, sous ce soleil noir, la lamentation du personnage central atteint une dimension assourdissante parce qu'elle avoue la condition malheureuse qui le définit : « tout était hostile autour de moi, les moineaux et les chardons essayaient de griffer mes yeux, personne ne m'aimait, je me trouvais dans un cercle d'hostilité déchainé là-bas, dans ce lieu désert, et le vent mugissait dans mes oreilles, une oreille, la gauche, me faisait même mal, j'avais besoin de quelqu'un, un besoin impérieux, pour m'échapper, sortir de ce cercle, j'avais besoin de quelqu'un qui m'aime au moins ce que le danger passe [...]. »⁴²

⁴¹ Sur la couverture du livre traduit par Luba Jurgenson et Sebastian Reichmann.

⁴² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 22.

Ce genre de manifestation douloureuse se fonde sur la conjecture de ce monde menacé, dont se déroule la quête de Gellu. Seulement par le biais de l'amour, le premier cercle peut être brisé. La configuration de ce territoire rappelle celui de *Divina Commedia*, parce que l'initiation se fait en dépassant chaque cercle vicieux. Dans l'espace concentrique, la force centripète est l'amour, l'axe qui rayonne à l'intérieur d'un grand mystère qui vainc le désert hostile. Selon Naum, l'amour doit être imploré, réclamé avec désespérance, comme dans une transe, parce qu'à la suite de l'acte de revendication, le danger qui menace l'homme peut être surpassé. Il est évident que sa pensée se fonde sur *une grammaire de la solitude* développée à partir de ses premiers écrits, chose qui explique l'obsession de l'auteur pour l'autre, notamment la femme-esprit qui lui dévoile la beauté du monde sensible. Prisonnier dans l'espace reclus, le personnage est captif de ses craintes et en raison de cela il a besoin de se rapporter à une vision unificatrice de la femme qui peut contrecarrer le terrible vide de son existence. Et cette expérience est presque instantanée et violente, puisque Gellu tombe amoureux tout à coup, dans la seconde, quand il découvre Zenobia dans la maison de monsieur Sima. Le fait est surprenant, d'autant plus que Gellu dit l'avoir connue à l'avance de leur rencontre providentielle. L'histoire semble se dérouler dans le rêve, mais Zenobia intervient de manière tranchante, en interrompant l'afflux tumultueux de la narration interrogative : « - C'est sûr que je t'aime, me répondit-elle doucement, il faut d'ailleurs que tu le saches, malgré les circonstances, je t'aime plus que l'on ne puisse imaginer [...]. »⁴³ Rien d'impensable à première vue, juste que l'affirmation de cet amour fou se fait dès la troisième page du roman. Les témoins de ce véritable coup de foudre sont, à leur tour, au moins aussi étranges que les protagonistes de l'histoire. La rhétorique surréaliste est

⁴³ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 19.

bien là, Naum se sert d'elle en introduisant en scène : un mort – Dragos; un homme très jeune, presque un enfant, fort amoureux de Zenobia – Petru; un vieil homme qui a la prémonition de sa mort – Monsieur Sima; et un jeune très étrange et violent, dont le narrateur ne le décrit que de manière lapidaire – Iason.

Cette galerie de portraits distordus évoque les foires provinciales, dont l'humain se divertit en se voyant déformé à travers des miroirs concaves et convexes. Mais de loin le plus intéressant c'est Dragos, car il va suivre le couple tout au long de l'histoire comme l'ombre secrète d'une pensée lointaine. La typologie du personnage se trouve bien en arrière, dans un passé mythologique, parce que précisément dans cette zone mystérieuse les deux dimensions – fictionnelle et réelle – se croisent à plusieurs reprises. Mais dans le cas étrange de Dragos, rien ne peut être décidé *ex abrupto*. Ce que nous pouvons prétendre est que l'édification du personnage ne semble pas être basée sur les préceptes de la mythologie ou de la philosophie grecque, puisque dans son cadre le monde des morts a été bien délimité du monde des vivants. Les cinq fleuves de l'Enfer (Acheron, Cocyte, Léthé, Phlégéon, et Styx) étaient presque impossibles de traverser afin d'accéder dans le royaume d'Hadès. Plutôt, le modèle du personnage évoque les croyances de la mythologie égyptienne, puisque c'est ici que les morts ne restent pas dans leurs tombes. La chose est montrée de manière claire dans le mythe osirien, très connu par le lecteur occidental, mais l'aspect qui ne nous conduit particulièrement à cette mythologie c'est plutôt la présence de la momie dans le centre de tout rituel funéraire accoutumé. En Égypte antique, la conservation du corps était un symbole très important. La destruction de celui-ci représentait un risque très grave. « Les Égyptiens croyaient en l'immortalité. La mort, chez les Égyptiens, représentait la séparation entre le support matériel et les éléments immatériels ; le *ba* qui correspond à l'âme et le *ka* qui représente l'énergie vitale. Il fallait donc

que le *ba* et le *ka*, au réveil de sa nouvelle vie, puissent réintégrer le corps, préalablement conservé. La momification avait comme but principal de purifier et de rendre divin le corps pour que celui-ci devienne un Osiris. »⁴⁴ Et, effectivement, Dragos porte les traces de cet archétype immémorial qui est présent dans l'histoire fabuleuse de l'Humanité. Son portrait se fait d'une façon inusitée lorsque M. Sima le dépose dans la tanière de Gellu et Zenobia :

- Il est débile, ce vieux demandai-je alors a M. Sima. - Il est sénile, répondit celui-ci. C'est l'âge. Mais il vous aidera avec sa vaste expérience, en bougeant dans la lumineuse obscurité de son esprit enterré en lui-même comme une tradition, sans qu'il soit conscient de ce qu'il fait ni pourquoi. - Alors, posons-le sur la table, proposai-je. Posons-le, acquiesça M. Sima. Là, il ne vous dérangera plus. Il resta sage, comme un mort. [...] Je soulevais Dragos sous les bras, je le ramenai vers la table, il était incroyablement léger, on aurait dit qu'il était rempli d'air, il sautillait. M. Sima avait enlevé les herbes et tout le reste, j'installai Dragos à leur place, il ferma les yeux et ne bougea plus. « Tu vois comme il est sage? » dit M. Sima avec admiration, vous ne sentirez même pas sa présence, elle vous paraîtra seulement une vague respiration, quelque part au fond de vous-mêmes, cela ne vous dérangera pas du tout, mais au contraire vous aidera, tu verras.⁴⁵

Le ton adopté par l'écrivain est moqueur et étrange à la fois, puisque Dragos est laissé en héritage par monsieur Sima, dès que le vieil homme pressent sa mort. En arrivant là, Dragos ne perturbe pas le couple, parce qu'il reste presque en permanence immobilisé sur une table, en n'ayant pas des besoins physiologiques et en ne parlant que rarement. Objet et forme humaine, tout comme une momie, Dragos annonce le mûrissement du couple qui est prêt de prendre en charge un nouveau membre de la « famille », parce que, et de toute évidence, Dragos remplace l'enfant que Zenobia et Gellu n'avaient pas. La façon habituelle d'agir dans une telle circonstance est renversée par le comportement bizarre du couple, qui fait entrer un mort dans

⁴⁴ Françoise Dunand et Roger Lichtenberg, *Les momies un voyage dans l'éternité*, découverte Gallimard, Évreux, 1993.

⁴⁵ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 32.

« le berceau » de feuilles, dans leur « maison » perdue dans les immenses marécages. Les protagonistes se préparent tout comme les nouveaux parents pour que l'apparition de leur bébé soit convenable et tranquille: ils creusent de leurs mains la grotte pour qu'elle devienne suffisamment grande, écartent toutes les pousses qui obturent la fenêtre, en laissant la « pièce » propre. Tout pour que Dragos, le mort-vivant, puisse y s'installer. Mais par la suite, les choses se compliquent, le conflit entre Dragos et Gellu s'exacerbe jusqu'au mépris total. Souvent Gellu s'adresse à Dragos avec brutalité et dégoût, en le nommant l'ordure, le cochon, la vache, le pourri, en fait le responsable de son malheur et de son égarement de sa femme tant aimée. Donc, la maternité est ressentie comme un trouble sévère qui provoque un déséquilibre fatal dans le couple. On est à la fin de toute jubilation amoureuse innocente, puisque la maternité s'avère ambivalente : elle apporte et elle tue à la fois.

La personnalité névrotique implique, depuis toujours, l'exaltation de la sexualité, le besoin désespéré de l'autrui, la nécessité de l'agression en amour, et, parfois, le recul devant son propre enfant, qui rappelle les théories de la castration, si généralisées, dans l'espace occidental. Gellu se trouve face à face avec sa jalousie, qui instaure un climat haineux dans le récit. Au fond, il rivalise, tout comme dans le mythe œdipien, avec son « enfant » qui devient par la suite son ennemi principal. En de telles conditions, la castration paternelle se produit d'une manière violente et le premier objet de l'amour, qui est bien évidemment Zenobia, sera disputé encore et encore, jusqu'à ce que Dragos se momifie à nouveau, parce que, à la fin du roman, il est le muet, il ne répond plus à Gellu, même si ce dernier s'efforce d'établir un dialogue avec lui, le témoin omniprésent de toute sa vie d'adulte. Derrière le comportement compulsif du personnage, on distingue le dessin, le cardiogramme d'une névrose ravageuse qui a un rapport étroit avec la condition civile de l'auteur, qui se confrontait à des ennuis insurmontables en Roumanie. C'est

pour cela qu'il décrit l'acte de l'écriture comme sorte d'exercice non-imaginatif, tributaire d'échos identitaires. De plus, le lecteur est invité à une lecture sensitive, c'est-à-dire à lire comme en Braille, avec ses doigts, avec les yeux fermés, mais aussi détaché de sa mémoire immédiate, parce que le but est la jonction avec ses « disponibilités » occultes, qui pourraient lui donner accès à des découvertes surprenantes : « [...] jusqu'à maintenant, aucun de mes états n'était imaginaire, tout se passa comme je le raconte. Arrivés à cet endroit, je vous conseillerais de vous arrêter un instant et de faire le point, en effleurant les pages de vos dix doigts, les yeux fermés. Débarrassé des mots dans la pellicule de votre disponibilité, vous apprendrez peut-être des choses extrêmement importantes que je ne puis vous communiquer, si grand soit mon désir.»⁴⁶

D'ailleurs, il existe dans le premier chapitre une explication pour le rejet d'enfant. Gellu est convaincu que l'apparition d'un tout-petit dans un couple fort amoureux est une malédiction, parce qu'il est l'intrus qui aide à anéantir l'amour parfait du couple. Dans l'ombre de son sourire ingénu, il existe également le souffle saccadé de la mort. De plus, l'intimité est brisée à tout jamais et les amoureux restent veufs, veufs de leur amour : « Nous savions qu'une première étape de notre immense amour prit fin, et nous attendions : ainsi, certains amoureux attendent la venue de l'enfant qui doit les lier autrement et remplir un vide inexistant en les rendant veufs, en bonne partie, des caresses réservées à eux seulement. Nous obéissions à la malédiction de cet étrange transfert : quelqu'un qui allait ronger notre intimité, l'un de nos biens les plus précieux, et ainsi de suite. »⁴⁷

⁴⁶ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 30.

Ici, notamment, on assiste à la première césure de ce roman. L'univers montré dès le premier chapitre de *Zenobia* est stigmatisé, tout comme celui qui se dresse au-delà des marécages. La réclusion du couple pendant l'hiver dans une tanière isolée ne peut pas garantir l'accès à l'état pur, autant désiré. Ils doivent s'accommoder même là, dans un endroit tant éloigné de tout vacarme humain, à des simulacres de l'existence. Et justement Gellu est le premier à ressentir le Mal : « [...] mais moi, à partir de cet instant, je me mis à avoir froid, à croquer des herbes sans arrêt, mon épaule se décolla de celle de Zenobia ; j'étais inquiet, je n'avais plus aucune confiance en moi ni en ce que j'avais vu, j'avais envie de pleurer, de dire à Zenobia : Ne vois-tu pas combien je suis malheureux dans cette obscurité, dans cette boue? »⁴⁸

Donc, le marécage – en tant que lieu sacré de la réclusion – est maintenant invalidé. *La terra sacrée* est devenue profane; elle a subi la pression du doute et du désespoir. La grande *hiérophanie*⁴⁹ magique est interrompue. Elle ne peut plus délimiter l'espace et le temps. Elle va se manifester dans les chapitres suivants en tant que dimension temporelle (parce qu'elle succède en tout temps le héros), mais non spatiale. À la fin de l'hiver, le couple, accompagné par Dragos, quitte les marais en se dirigeant vers la ville. Le premier âge de l'amour est maintenant de l'histoire ancienne.

⁴⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹ Mircea Eliade dans son livre *Traité d'histoire des religions* utilise le mot à plusieurs reprises. Le terme *hiérophanie* (nom féminin, du grec "ἱερός" (hieros), "sacré", "saint" et φαίνειν" (phainein), (ε)ῖν (évéle) signifie « manifestation du sacré ». Ce vocable est issu du mot *hiérophante*.

b. La ville ou la cartographie de l'espace superposé

Ce qui est vraiment notable dans le deuxième chapitre de *Zenobia* est justement le fait que la ville (dans notre cas Bucarest) se configure à partir de la découverte qu'il y a des individus qui voient les morts dans les rues désertes de la capitale et des individus qui ne les voient pas. Alors, l'espace décrit est bien divisé et se conforme à l'hétéronomie du registre du visible et de l'invisible. Donc, deux villes superposées, totalement différentes et autonomes, qui ne se croisent jamais, même si leurs respirations se font entendre dans une étroite et occulte zone de frontière commune. Possiblement qu'il n'est pas surprenant que Gellu et Zenobia, les initiés, voient les morts, ce qui est particulier chez Naum est le fait qu'il camoufle dans le récit tout l'ordre social préétabli, en se concentrant sur le caractère libre des actions humaines. Les morts se déplacent dans l'espace sensible de la conscience, en l'absence de l'autorité d'une religion ou d'une idéologie quelconque. L'errance de Gellu dans leurs mondes n'est pas aléatoire ou morbide. Elle est restauratrice, voyante, et à la fin du roman, devant sa mort imminente, Gellu est entouré par ses amis décédés.

Mais revenons à l'espace, géographique, réel, parce que l'action se déroule dans les quatre chapitres suivants seulement à Bucarest, le lieu cauchemardesque qui semble contenir, comme une maquette bizarre, de grandes tanières dans lesquelles les vivants rampent comme des animaux. Quand Gellu va revoir la ville en cherchant un livre dans une bibliothèque, sa géographie symbolique est brutalement changée : il se promène sur le boulevard où il habitait autrefois, mais il retrouve seulement un espace sombre, bizarre, insalubre, peuplé par des morts et des rats. En effet, la physionomie de la ville est la physionomie du communisme. Gellu n'est plus confronté aux autres, mais avec le Mal par excellence. Ce qu'il voit, c'est seulement une

projection de son propre abîme. Cette vision allégorique répond à celle de *La peste* (1947) d'Albert Camus. Le roman a souvent été interprété comme une réaction à l'Occupation allemande en France. L'auteur l'explique lui-même : « Je veux exprimer au moyen de la peste l'étouffement dont nous avons tous souffert et l'atmosphère de menace et d'exil dans laquelle nous avons vécu. »⁵⁰ Gellu est aussi un exilé. Un exilé qui explique avec les moyens d'une misanthropie constitutive qu'il est un étranger dans son propre pays. La différence par rapport à Camus est que Naum n'a pas assumé publiquement sa position politique et que, d'un bout à l'autre de son écriture, ce registre est beaucoup plus faible et sa réflexion politique plus évasive.

L'ancien Bucarest, qui était vu autrefois comme Le Petit Paris, était devenu, dans les années 1970 - 1980, une ville d'ouvriers, une ville grise qui avait perdu son charme européen et où un intellectuel était vu comme un instigateur ou comme un paria (un être impur, *persona non grata*). Quand le personnage Gellu renonce aux contacts avec les autres, quand il renonce à vivre comme un être civilisé, il opère une chirurgie radicale, car il coupe le mal par la racine. Il y a bien sûr beaucoup de réactions contre lui, car pour tous il est seulement un indésirable.

Dans le cadre restreint du même chapitre, l'ambivalence de l'espace n'est pas la seule métaphore fondamentale. Il y en a encore une qui s'incarne dans le même registre surnaturel, sous les auspices d'une paradoxale *mise en abyme*. En fait, c'est la deuxième superposition (qui pourrait être interprétée comme métamorphose), qui concerne cette fois Gellu :

Ma tête reposait sur la table, sur mes poèmes, quand la porte s'ouvrit tout doucement, je crus que c'était Zenobia, mais je vis entrer un enfant de trois, quatre ans,

⁵⁰ Gray, Margaret E. , *Layers of meaning in La Peste.*, The Cambridge Companion to Camus. Éd. Edward J. Hughes. Cambridge University Press, 2007. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press, page consultée le 19 avril 2011 DOI:10.1017/CCOL0521840481.013

frêle et pale. Je ne sais pourquoi, je pensai qu'il s'agissait peut-être d'Empédocle enfant, et j'eus envie de rire, car ces personnages antiques, quand ils viennent, sont toujours solennels, ils ne sourient même pas si on leur coupe la tête, et de surcroît ils sont très polis. (...) Les mots sortaient à peine de ma bouche, une sorte de grognement. Dragos me comprit pourtant, il s'arrêta un instant. « Il n'a pas peur, c'est mon ami, il est venu pour qu'on joue ensemble... - Ton ami, mon œil », marmonnai-je, tandis qu'il reprit sa danse autour de l'enfant. Je les voyais et les entendais tous les deux comme dans un cube de brouillard, les mains du gamin brillaient, mais son visage n'était pas encore devenu vert, j'avais si sommeil que j'aurais volontiers plongé de ma chaise directement sous les couvertures, comme on se jette à l'eau. Je me trainai péniblement jusqu'au sofa, trébuchai plusieurs fois, enfin m'étendis de tout mon long, le visage tourné vers eux. Je ne sais pourquoi, je m'obstinais à garder les yeux ouverts, je n'en avais pas besoin pour les voir, ils s'étaient mis à danser ensemble, ils sautillaient comme de fous, bondissaient et pouffaient, puis Dragos se mit à quatre pattes, l'enfant l'enfourcha, et ils firent le tour de la pièce. (...) Plus tard, ils se calmèrent, de nouveau je vis clairement leurs visages, ils me ressemblaient bizarrement, je ne comprenais ni n'essayais de comprendre pourquoi ce pauvre gamin et ce vieux sénile avec sa tête de chèvre déplumée me ressemblait tant, il y avait entre nous une communication indéfinissable, on aurait dit que nous nous ébattions tous les trois dans la même eau fraîche et j'aurais volontiers flanqué une raclée à tous les trois, car on ne me laissait pas dormir.⁵¹

Et, plus loin, sur la même page, le narrateur ajoute : « J'eus envie de hurler et de rire, je me préoccupais peu des pohèmes, comme d'ailleurs de ma propre personne : je me surpris en train de remuer mes doigts (intérieurement) ; je fis (intérieurement) la même chose que Dragos ; ma main droite trembla (intérieurement) ; elle jeta des avions en même temps que la main frêle de l'enfant ; c'était stupéfiant à quel point nos gestes se ressemblaient (intérieurement). »⁵²

Avec Dragos, l'écrivain évoque alors un des plus étranges et excentriques philosophes des présocratiques, qui est, selon Nietzsche, « la figure la plus bariolée de la philosophie ancienne. »⁵³ On sait qu'Empédocle a été *par excellence* le dissident au cadre de la société

⁵¹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 76.

⁵² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 76.

⁵³ Cité par Vladimir Grigorieff in *Philo de base*, Eyrolles, 2003, p. 18.

oligarchique dans laquelle il a vécu. Le philosophe a refusé de soutenir l'inauguration d'un nouveau régime autoritaire dans sa ville natale, Acragas, en préférant voyager autour de la Sicile comme orateur et médecin. Pendant ses voyages, se précise sa doctrine religieuse qui fait une grande place à la nécessité de la purification. Il croit en la transmigration des âmes et conçoit le cycle des existences comme une expiation : « Si jamais l'une des âmes a souillé criminellement ses mains de sang, ou a suivi la Haine et s'est parjurée, elle doit errer trois fois dix mille ans loin des demeures des bienheureux, naissant dans le cours du temps sous toutes sortes de formes mortelles, et changeant un pénible sentier de vie contre un autre. »⁵⁴

Sa seconde œuvre, *Katharmoi (La purification)*, est influencée par la pensée pythagoricienne, et explore les méandres de l'âme humaine. Naum croit, tout comme Empédocle, que l'univers représente juste les formes qu'incarnent *la physis* (la substance primordiale) dans ses transformations. L'écrivain se sert d'un modèle très puissant en évoquant l'image de l'enfant Empédocle qui se superpose sur la conscience adulte de Gellu, et par la suite sur l'étrange Dragos, le vieux sénile qui l'accompagnera jusqu'à la fin de son aventure. Peut-être que tous les trois – enfant, adulte, vieil homme – ne sont que les avatars de *la physis*, qui a dans son centre la conscience unitaire et solide de l'être qui n'a ni corps ni âge.

Dans l'état entre veille et sommeil, Gellu entrevoit *l'autre côté* qui, cette fois-ci, est peuplé par les figures chimériques de son ego errant entre ses âges et ses conditions changeables. Finalement, nous devons aussi dire que dans l'extrait dernièrement analysé, Gellu compare Dragos à une chèvre déplumée, et c'est la première fois que l'écrivain introduit cet animal,

⁵⁴ <http://philoctetes.free.fr/empedocle.html>, page consultée le 1 décembre 2011

symbole de la mort dans son cas, chose qui deviendra plus visible précisément dans son dernier chapitre, *La planche*.

c. Le couloir – le voyage infernal vers le soi

i. Trauma et ses conséquences :

Encore une fois, Naum met son lecteur dans un état de perplexité, puisque le troisième chapitre de *Zenobia* accentue la sensation de l'étrangeté de l'écriture. Celui-ci est justement le résultat palpable de la densité hallucinatoire de l'acte de la confession. L'histoire s'avère, tout comme auparavant, difficile à suivre. Tout lecteur concentré peut ressentir un certain malaise, qui s'installe dès qu'on s'aperçoit que l'auteur décrit en des mots triviaux et hermétiques sa dépression profonde. Le monde ébranlé, le monde démonisé, les ressources de l'être en train de s'épuiser, suite à un processus de destruction de l'âme, voici les variantes de ce chapitre. Par ailleurs, Naum évoque son passage dans un hôpital psychiatrique en se concentrant sur les aspects abjects de l'expérience. La scène centrale se résume à une page, mais ici on suit le personnage qui se fait enduire des matières fécales sur le visage, et qui se confronte avec le sentiment extrême qu'il est devenu fou, chose qui s'explique par des métaphores successives et brutales, telles que celle du cerveau qui grogne comme un chien captif de son crâne.

Dans le même chapitre, Gellu parle pour la première fois de sa famille, de sa mère, veuve et mourante, et de sa sœur oligophrène, Olga. La figure du père absent, elle aussi, explique la vulnérabilité de son âme face au monde des humains. Suite à sa colère outrancière, Gellu pisse sur

une femme, l'amie de sa mère, sacre après ses camarades, « les canailles »⁵⁵, laissés derrière lui à tout jamais, et loue une petite chambre sur un corridor long et sombre (kafkaïen comme image), où il se fait visiter par des esprits « [...] aux mains lumineuses et au visage transparent ».⁵⁶ Il est seul, il a des troubles d'audition, mais cela le rend heureux, parce que la réclusion en soi coïncide avec un moment d'illumination, qui est toujours restructeur. L'expérience du couloir est antérieure à sa rencontre avec Zenobia, donc le héros se situe « sur le fil du rasoir », zone sensible et menaçante de l'être. L'espace de la vue est infernal, parce qu'il n'y existe plus ni de points d'appui pour la raison ni de vérités indéniables, juste le registre de l'illusoire et du trouble : « Quand on ouvre une porte, une autre apparaît, puis une autre, et une autre encore, jusqu'à la dernière, qui n'existe même pas, et ainsi de suite, à la fin on retrouve la première qui n'existe même pas, alors on refait un tour sur le lieu d'autrefois, car on se cru tiré d'affaire, mais la chose même qui nous attiré d'affaire est devenue une piège, et nous voilà au même point pour comprendre une fois pour toutes que notre dernière vérité et tout aussi illusoire que la première, et pour ne pas oublier que l'on se trouve toujours sur le fil du rasoir. »⁵⁷

Donc, l'idée que l'homme est partie intégrante d'un système qui le dépasse, ou que le bonheur est possible si il ne dépend d'aucun bien extérieur, mais d'un état d'esprit où l'individu

⁵⁵ Au moins, une de ses descriptions doit être ajoutée, puisqu'elle relève à quel point est horrible le regard posé sur les autres : « Mais ce salaud, monstre à tête d'oiseau, quelque chose entre dinde et poule, le nez retombant sur la bouche comme un bec mou, petit et malingre, aux cheveux toujours gominés, vêtu avec une élégance exemplaire, ce parfait produit des zones de promiscuité que la nature préserve en son sein, puis vomit, comme une face mystérieuse, était entré dans ma vie quand j'avais près de dix-huit ans, à cause peut-être de ce même besoin de compensation, ou seulement parce que, par une étrange coïncidence, nous portions tous les deux le même nom de famille. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 83.

⁵⁶ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 85.

⁵⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 78.

se sent sensiblement capable d'être en paix avec lui-même et avec le monde, vient d'Épictète et de Marc Aurèle.

Ce dernier insistait précisément sur l'importance de suivre son « génie intérieur » et de ne considérer comme bien et mal que ce qui dépend de nous, puisque, en réalité, l'on ne peut juger véritablement et avec justice que sa propre conduite. Ce souci éthique d'une « morale individuelle désirée » et naturellement articulée à la collectivité est l'apport majeur de la philosophie de Marc-Aurèle, et la préoccupation, presque fétichisée, de Gellu Naum.

La méchanceté des hommes, décrite en des tons sombres par Marc Aurèle, est un des fondements de la raison malheureuse naumienne dans le chapitre *Le couloir*. Elle empoisonne tout en laissant l'homme malade et horripilé par ce qui lui arrive dans des circonstances à tout instant négatives. Le monde pue encore une fois, Gellu se repose à côté d'un cheval, se réveille la tête sur un tas de crottin, et commence à penser aux marécages. Son dégoût atteint des dimensions démesurées et cette fois-ci, il est explicitement lié soit aux professionnels de l'état totalitaire, seulement des automates obéissants, qui n'ont aucune compétence, soit aux institutions publiques à travers lesquelles les directives strictes de l'état communiste se matérialisent :

[...] j'insultais tous les quarante PhD conservateurs honoris causa des musées ingénieurs électriciens astrologues spécialistes en sciences spatiales atlantologues collectionneurs d'objets précolombiens généraux de brigade océanographes historiens cartographes spécialistes de la guerre psychologique chercheurs pataphysiques, bibliothèques du congrès et des universités bureaux culturels archives libraires anciens pilotes sociétés pour l'investigation de l'inexplicable mathématiciens mythologues philologues colonels en retraite et d'autres qui participèrent par des suggestions directives

et des corrections à mon état actuel les insultais du point de vue culturel comme les filles que elles se sentaient insultées d'un point de vue national-sexuel [...].⁵⁸

Le bouleversement est si grave que nous croyons qu'on peut parler *de la deuxième césure du roman*.

Le personnage central sort de son subconscient en avouant son trauma, par le biais d'une description qui est employée en tant que technique de l'évocation. L'espérance que dans les marécages se trouve la joie de vivre ou la paix ultime est pourtant naïve. Freud, dans *Le malaise dans la civilisation*, expliquait de manière concluante le mécanisme qui empêche l'être humain d'obtenir le bonheur. Selon le psychanalyste autrichien, l'homme voit dans la réalité l'ennemi unique, la source de toute souffrance. Comme elle lui rend la vie impossible, il essaye de rompre toute relation avec elle, si l'homme souffrant tient à être heureux d'une manière quelconque :

L'être qui, en proie à une révolte désespérée, s'engage dans cette voie pour atteindre le bonheur n'aboutira normalement à rien ; la réalité sera plus forte que lui. Il deviendra un fol extravagant dont personne, la plupart du temps, n'aidera à réaliser le délire. On prétend toutefois que chacun de nous, sur un point ou sur un autre, se comporte comme le paranoïaque, corrige au moyen de rêves les éléments du monde qui lui sont intolérables, puis insère ces chimères dans la réalité. Il est un cas qui prend une importance toute particulière ; il se présente lorsque des êtres humains s'efforcent ensemble et en grand nombre de s'assurer bonheur et protection contre la souffrance au moyen d'une déformation chimérique de la réalité.⁵⁹

Alors, en dehors de la réalité factuelle ne se trouve jamais le Paradis, puisqu'on est toujours en lien avec une déformation chimérique qui fait la quintessence de la pensée. On ne

⁵⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 111.

⁵⁹ Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation*, http://ail-fade.com/pdf/malaise_civilisation.pdf, p. 17, page consultée le 3 décembre 2011

peut pas briser les soucis. La douleur et l'angoisse ne peuvent pas être surmontées. À la fin du roman la chose est certaine : il n'existe pas de salut puisque l'homme porte encore la cicatrice profonde de son malheur constitutif. De plus, nous interprétons le dernier chapitre, *La planche*, en tant que métaphore du catafalque, l'espace du trouble et de la mort.

ii. Les invariants esthétiques et l'écriture en tant qu'« infirmité » atavique :

Mais *Le couloir* ne convie pas seulement le processus compulsif de désertification spirituelle. En fait, c'est ici que se précisent les idées esthétiques de l'écrivain surréaliste. L'accord entre les faits et les principes esthétiques se fait de manière lucide et subtile, puisque le mal de l'homme a des liens étroits et implicites avec le témoignage littéraire. L'écriture est une *infirmité atavique* de celui-ci, parce qu'elle préserve les pulsions fulgurantes de l'homme d'une façon méthodique et puissante. Au fond, l'écriture ne fait qu'accaparer un nouveau territoire, d'où la conscience malheureuse de l'être sera examinée à partir d'une perspective différente. Gellu a peur d'être pulvérisé, de ne rien valoir, comme il l'exprime lors d'une rencontre avec sa voisine, Gerda, mais il a aussi peur qu'il aille *commettre une sorte de rroman*, et cela l'horripile, parce que rien n'est si pitoyable que l'incapacité de trouver la tonalité juste d'un récit. Par ailleurs, l'acte de l'écriture est une intervention compensatoire de l'homme qui essaye de se protéger devant l'immense désert aveugle qui le menace. Il doit laisser des traces de sa vie et de son ego. Sa mémoire, même fictionnelle, doit être prise en note en tant que preuve d'existence et témoignage d'un grand reversement. Mais à y regarder de plus près, on pourrait y voir autre chose. Gellu Naum croit fortement qu'il n'existe qu'un seul écrivain travesti en plusieurs, et que celui-ci répond aux signes des êtres humains, lorsque l'existence devient insupportable (une grande *brûlure intérieure*). Alors, l'écrivain est une

figure superposée, un chaman qui entre en état de transe, et l'écriture un énorme palimpseste mystique, accessible juste à des initiés. Selon Gellu Naum, le poète en sait plus que quiconque sur les profondeurs psychiques, mais son pouvoir d'avouer ces abîmes dépend de sa capacité d'accéder à une zone sauvage, le siège de l'être ancestral, et de trouver ensuite le couloir étroit vers l'illumination du sens : « il est une zone qui ne se laisse filtrer que ce qui doit passer, indépendamment des disponibilités ou des critères conscients. Une zone dure, accessible seulement à ce qu'elle destine à être communiqué, et dont la perfection sauvage n'est dépassée que par le besoin (tout aussi sauvage) d'y demeurer le plus longtemps possible. Si on se place un millimètre au-dessus, ça change tout (ça me faisait même peur au début), un millimètre en dessous naissent des textes lamentables, c'est comme si, dans un océan, on se mettait à séparer le sel de l'eau. »⁶⁰

d. L'escalier ou l'ascension vers l'expérience médiumnique

Gellu « recroquevillé comme un singe triste et vieux »,⁶¹ habite une cage aérienne (un petit studio sur le toit en terrasse d'un immeuble central), encore une fois juste une demeure provisoire et incertaine, dans laquelle il s'enferme parce qu'il n'endure plus le monde déjà infect, dans lequel tous les hommes trainent de « puanteurs mentales »⁶² insupportables. C'est précisément ici qu'il ressent que les humains, tout comme les livres, ont une aura et que les idées pourront exploser si elles n'avaient pas été enfermées dans un

⁶⁰ Gellu Naum, *op. cit.* p. 91.

⁶¹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 112

⁶² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 116.

éternel oublié. Il est évident qu'on a à voir de nouveau avec la symbolisation de l'univers totalitaire, mais à part de cela, ce qui se dresse dans le récit c'est le spectre de la mort, puisque la dépression se montre en tant que décomposition morbide du corps; ce qu'on comprend bien, suite à l'anamnèse présentée dans le chapitre précédent, *Le couloir*. Le personnage s'adapte à un état de végétalisation, qui est non seulement « un dérèglement tranquille »,⁶³ mais aussi un stade précoce de l'anéantissement. Il sait très bien qu'ainsi on meurt « noyé dans une intense et tendre mélancolie »,⁶⁴ et que s'accrocher à la vie est un élan machinal et psychotique. Certainement ici, l'espace funambulesque de la conscience est devancé par un autre, qui est essentiellement ésotérique. Nous sommes devant une toute autre conjecture du roman, celle majeure, qui se précise notamment par l'intervention de l'acte médiumnique, qui atteint en ce lieu sa plénitude.

Néanmoins, parler de médiumnité s'avère une aventure risquée et difficile. Sujet de controverse, de disgrâce ou d'enthousiasme exacerbé, le fait suscite depuis des siècles un intérêt énorme. Il existe de nombreux groupes de recherche qui examinent le sujet de manière scientifique, mais aussi plusieurs sectes qui fondent leurs doctrines sur la médiumnité, en exploitant cette ressource ésotérique de façon étonnante. Pourtant, on est rassuré parce que Gellu Naum divulgue ses sources occultes. En principe, il se sert d'un ésotérisme d'inspiration chrétienne – Jean Scot Érigène et Joris-Karl Huysmans (de son vrai nom Charles Marie Georges Huysmans), mais aussi d'un ésotérisme d'inspiration bouddhiste – Milarépa, chose qui confirme son hésitation constante entre les doctrines religieuses du monde.

⁶³ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 123.

⁶⁴ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 123.

Providentiellement, on est orienté dans la *fôret de* symboles surnaturels, par des balises bien visibles. C'est à Jean Scot Erigène qu'on attribue en général les idées directrices du mouvement du Libre-Esprit (XIIIe siècle) – (XIVe siècle), féroce pourchassé par l'Inquisition et dont la première condamnation papale remonte à 1204. Le Libre-Spirit est différent de la libre-pensée, tel que nous les concevons aujourd'hui, le syntagme désignant plutôt la pauvreté intellectuelle (*beati pauperes spiritu*), l'esprit qui devient vacant ou vide afin de recevoir Dieu. Le mouvement béguinal et celui du *Libre-Esprit* ont influencé la mystique rhénane et Maître Eckhard qui va parler lui aussi, tout comme plus tard Naum, de la déshabitation du corps (considéré par le philosophe allemand comme *moyen* et non terme nécessaire de l'union à Dieu, et à la réception de Dieu dans le cœur du disciple). Autre chose notable est qu'en 851, Érigène écrit dans *De la prédestination* que le Dieu ne prévoit ni peines, ni péchés, que toutes ces idées ce sont des fictions et que l'enfer n'existe pas, ou alors il se nomme le remords, propos qui semble influencer Naum.

L'exemple de Huysmans est tout de même révélateur, puisqu'il entreprend, dans *Là-bas* (1891), d'étudier le phénomène du satanisme en partant du cas historique de Gilles de Rais et en poursuivant son sujet jusque dans ses manifestations contemporaines. Il se documente en assistant à une messe noire, fréquente les milieux ésotériques, s'initie à la kabbale et se plonge dans l'étude du symbolisme et de l'occultisme. *Là-bas* marque également la première apparition dans son œuvre du personnage de Durtal, sorte de double romanesque de Huysmans lui-même, qui revient dans ses trois romans suivants, dont l'ensemble forme une suite romanesque désignée sous le nom de *Cycle de Durtal*. Gellu Naum suit ce modèle parce que, au moins en théorie, il conçoit son double, tout comme Huysmans, en l'interposant partout dans son œuvre, soit en visant sa prose ou sa poésie.

Si les deux premières sources mentionnées ci-dessus ne sont pas négligeables, parce qu'elles construisent l'échafaudage philosophique de Naum, toutefois, la dernière, Milarepa, est la plus importante, parce qu'elle a un rapport avec la strate de profondeur de l'écriture, sa disposition récurrente et souhaitée dès que l'écrivain débute sa carrière. La méditation zen préoccupe Naum parce qu'il se rend compte que l'écriture réclame une disposition qui est généralement névrotique et négative, et ce qui peut compenser ce fait est justement l'incursion au-delà des formes arbitraires du monde factuel. Milarepa donne des instructions pratiques de méditation, de visualisation, de rituels, et de prières pour en arriver là. Par ailleurs, la méditation zen présuppose l'accès à l'état de transe, ce qui, pour Naum, pouvait signifier l'acquisition d'un nouveau pouvoir, à part de l'écriture automatique qui intensifie et entretient le flux mental de l'anamnèse qui se produit lorsqu'un artiste se représente dans un ouvrage autobiographique.

i. Le cas du médium à transe :

Il s'agit de Maria, peintre et ancienne copine de Gellu, forte amoureuse de lui, qui est une *favorable*, c'est-à-dire un personne sensible à l'influx des esprits, qui permet la rencontre du pèrisprit des esprits et celui du médium. Dans notre cas, c'est Iason (le personnage négatif apparaît dans le premier chapitre) qui se manifeste dans le médium parlant, Maria.

Mais « l'exercice de médiumnité n'est pas sans risque, car le projet spirite ne fait rien de moins que d'officialiser une maladie mentale, le dédoublement de la personnalité »⁶⁵,

⁶⁵ Jacky Cordonnier, *Dérives religieuses. Astrologie, Occultisme, Spiritisme. Nouvel Âge, Halloween, Sorcellerie, Satanisme*, Chronique Sociale, Lyon, 2003, p. 54.

annonce Jacky Cordonnier en examinant le phénomène. Même si n'est pas le cas, parce que Maria ne semble pas s'abandonner à une certaine maladie mentale, on pourrait dire qu'elle s'expose à deux incidences malignes : la première – elle aime Gellu, mais elle n'est pas aimée par celui-ci et ce fait provoque chez elle un grave bouleversement; et la deuxième – elle se laisse « possédée » par Iason et risque de perdre sa personnalité réelle face à des forces étranges qu'elle ne connaît ni ne contrôle.

Le cas de Maria est significatif. L'expérience médiumnique présentée attribue à la narration une véhémence névrotique, qu'elle n'a jamais connue auparavant. Égarée dans l'espace infernal, elle est la grande absente des chapitres suivants pour n'apparaître qu'à la fin quand Gellu la découvre triste et abattue, juste la « femme - enfant, dont son âme sentait le chien mort. »⁶⁶ « Cette fois-ci, nous sommes mal nés »⁶⁷ dit Maria, et l'affirmation appartient à un être humain qui, en manque d'amour, cède à son désespoir. Gellu, tout comme Iason, a profané l'âme de Maria, le premier par hasard et le deuxième par son intervention agressive et malfaisante pendant l'acte de médiumnité.

⁶⁶ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 215.

ii. Les dessins médiumniques de Zenobia :

Le protagoniste de la deuxième expérience médiumnique est Zenobia, qui, étendue sur un drap dans le noir, en état de transe, réalise deux dessins. L'histoire est autobiographique, Naum avait avoué dans un de ses interviews d'avoir assisté à la transe de sa femme, Lygia.⁶⁸

Contrairement à la première expérience médiumnique, si négative, cette fois-ci elle se produit dans un état de grande sérénité, chose qui explique pourquoi Gellu a la révélation que toutes les lignes de dessins avouent une étrange relation d'amour qui se dresse au-delà de tout ce qui est éphémère et cruel dans la nature humaine. Le jeu occulte agit en tant que torsion de la mémoire, qui, dans un premier temps, s'éloigne de son propre contenu et, dans un deuxième temps, s'efface complètement afin de permettre l'immixtion des révélations transcendantes. Même si l'expérience en cause révèle ce qui s'irradie au centre de tout chevauchement amoureux occulte, il ne faut pas oublier que Naum se sert ici d'une méthode de travail surréaliste, introduite dans l'espace français par André Masson. Le peintre français réinvente en 1923 le dessin automatique, qui avant lui était mis en relation uniquement avec le somnambulisme et avec le spiritisme. Plus tard dans notre analyse, on constatera que d'une certaine façon Naum rend hommage à René Magritte, qui peut être à tout moment évoqué par rapport à ce que Zenobia dessine.

⁶⁸ La plupart des dessins médiumniques de Lygia Naum peuvent être vus à l'adresse suivante : <http://www.youtube.com/watch?v=aL4Bk526G6U>, page consultée le 21 octobre 2012 ou dans l'addenda de notre thèse.

e. La dernière rencontre de Dante avec Béatrice sur une tasse à café fabriquée en Suède - autour de l'amour infortuné et la question du double

Même si Gellu Naum dévoile encore une source occulte – Cornelius Agrippa, savant ésotériste du XVI^e siècle on ne peut pas parler d'une doctrine en tant que telle dans le cas de *Zenobia*. Il donne des indications lacunaires et vagues à propos du sujet. Pourtant, on voit bien que l'écrivain utilise le double afin d'explicitier la nature de son personnage, Gellu, et qu'il s'intéresse aux théories de Agrippa, telles qu'on les voit formulées dans *De occulta Philosophia*.⁶⁹

Selon le *Stanford Encyclopedia of philosophy (2011)* : « What really makes Agrippa's universe magical, however, is not just its harmonious, interconnected nature or the symbolic power of names but the special power assigned to man, who if he is spiritually enlightened can recover some of the mastery over nature originally possessed by Adam and lost through his sin. Adopting a favorite Neoplatonic theme, Agrippa calls man the microcosm (the little world) since he contains all the components of the macrocosm, the universe conceived as a single entity. Man has a body composed of elemental matter, vegetative life, brute sense, a celestial spirit, reason, an angelic mind; he is the similitude, the image, not only of the living universe but also of the God who made both the universe and man. Potentially, all parts of the universe serve him, and this service was actual until Adam's sin. In order to recover this power over nature, man needs occult learning. »⁷⁰

⁶⁹ Il est important de mentionner qu'Agrippa à la fin de sa vie passe de l'ésotérisme au scepticisme, en répudiant cette œuvre. Il avoue : « Quand je n'étais encore qu'un adolescent (24 ans : 1510), je rédigeai dans un assez gros volume trois livres consacrés aux choses magiques, que j'appelai le *De occulta philosophia*. Tout ce qui s'y trouve était erroné, du fait de ma curiosité juvénile. » Agrippa, *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum*, chap. 48. Charles Nauert, *Agrippa et la crise de la pensée à la Renaissance*, Dervy, 2001, p. 197.

⁷⁰ <http://plato.stanford.edu/entries/agrippa-nettesheim/>, page consultée le 26 octobre 2012

À vrai dire, Naum essaye, lui aussi, de soulager ce symptôme grave que le monde connaît depuis des siècles – la désacralisation du sacré. Alors, son but est d’annuler l’énorme écart entre ce que l’humain a eu et a perdu tout au long de son éternel combat avec ses aveuglements et ses sacrilèges. Donc, l’occultisme est compensateur, et c’est justement l’outil avec lequel on récupère la prédisposition naturelle que l’humain a connu auparavant. Explorateur de l’au-delà, Naum envisage l’ésotéro-occultisme en tant que processus initiatique de premier degré en ayant comme résultat l’acquisition de la sagesse suprême, c’est-à-dire « l’achat » de la *pensée illuminée* qui serve à restructurer l’individu à partir de ses pouvoirs cachés. Gellu Naum est un anthropologue de l’étrange qui s’efforce de mettre à jour le sens fondamental de l’être humain, qui est souvent limité à cause de ses préconceptions fautives, suite à l’impact fatal que la société, la religion et la culture ont engendré sur son parcours identitaire.

Mais ce desideratum qui incite à la vraie révélation reste souvent juste une idée phare, parce que le trajet de l’individu face au monde profane est discontinu et sinueux. Gellu décrit le fait en parlant d’un blocage, voire un divorce entre la conscience et l’existence concrète, encore aggravé par l’obsession de tout dire et de tout expliquer. Par la suite, il rencontre son double, lui aussi menacé par ce que lui arrive dans le processus de réédification identitaire : « J’étais comme un nageur fatigué qui lutte pour sortir des vagues un frère sur le point de se noyer pendant que celui-ci, en se débattant, l’entraîne inconsciemment vers la mort [...]. »⁷¹ Une fois de plus, l’écrivain utilise la figure du nageur qui définit bien la zone subtile de l’inconscient, y compris le domaine de la réalité surréelle. Gellu a des visions de son double à partir de son corps physique réel, fait qui implique une scission nette entre ses deux identités : la première liée au personnage

⁷¹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 150.

qui vit un grave renversement et la deuxième qui a comme sujet l'avatar étrange et morbide de son inconscient, en fait juste le réflexe de l'auteur lui-même dans le récit surréaliste.

En se penchant sur un point de vue psychologique, Clément Rosset, dans son ouvrage *Le Réel et son double*, situe le double littéraire dans l'angoisse du sujet devant sa non-réalité et sa non-existence, plutôt que dans celle de la crainte de la mort (suivant la thèse développée par Otto Rank). L'observation est importante parce qu'on constate que le double se montre en *Zenobia* dès que le protagoniste ne peut plus faire appel à l'écriture en tant qu'« auxiliaire libérateur »⁷² et dès qu'il ressent que sa dépression profonde a modifié l'espace de vie en le rendant incompréhensible. Par conséquent, la rencontre de Gellu avec les morts et avec son double est circonscrite à l'état du provisoire (quand les jugements apparemment légitimes s'écroulent) et à la tyrannie du vécu. Il est certain que le double entretient un rapport qui interfère avec le sujet. À cet égard, on voit bien que tout le répertoire de la pensée de Naum se fonde sur ces idées politiques, sociales et littéraires, dans la majorité des cas contestataires et radicales. Par conséquent, le texte constitue une sorte d'écran sur lequel on voit défiler l'homme instigateur et ses avatars jumeaux. Tout comme dans *Les Aventures de La Nuit de la Saint Sylvestre* (*Die Abenteuer der Sylvesternacht*) de E.T.A. Hoffmann où les doubles se multiplient et *Le Miroir Voilé* laisse sans réponse une interrogation sur l'identité (Que reflète le Miroir? ou que réfléchit le Miroir?), de même ici se produit une superposition dans l'esprit de double, qui semble être à la fois Iason, Petru ou Dragos. De plus, Constantin, qui lui aussi est un mort, croise Gellu dans la ville, accompagné par son double, une sorte de chien-rat perché sur son pied. Sa présence confirme que l'espace de la vue est hanté par des esprits maléfiques, et que la perturbation de la

⁷² Notre traduction selon l'auteur de *Zenobia*. L'expression en cause est traduite par Luba Jurgenson et Sebastian Reichmann « aide libératrice ».

pensée se propage vers la dernière niche de la mémoire: « Je subissais une annihilation sèche, stérile. C'était une chute dont même les peurs étaient absentes, une sorte de saturation brutale et opaque, difficile à exprimer. Un immense renoncement, pas le mien, mais celui du Tout. Quelque chose comme une mémoire profondément enfouie en moi essayait encore de me suggérer, en vain, que cela ne durerait peut-être pas très long temps [...]»⁷³

Ajutons encore que le titre *La dernière rencontre de Dante avec Béatrice sur une tasse à café fabriquée en Suède* est un subterfuge postmoderne qui est utile à Gellu Naum afin de théoriser la question l'amour infortuné. L'appétence pour le registre intertextuel n'est pas surprenante pour un écrivain surréaliste, juste que cette fois-ci le procédé n'est pas employé pour démystifier une ancienne pratique de la littérature qui se révèle aventurée, mais plutôt afin de répudier une certaine compréhension de l'amour en tant que pulsion négative ou fait divers de l'existence. Constantin et Lily (sa bien-aimée) n'ont ni les arguments ni l'énergie nécessaires pour surmonter les traverses qui sont survenus au cours de leur relation, donc leur échec est autant prévisible que lamentable.

f. Les témoins et la raison de la projection mythique d'Orphée dans le récit

Selon Giorgio De Chirico, le monde n'est qu'un immense musée de bizarreries où les objets se mettent à faire des signes. Avec Naum on est encore dans l'univers métaphysique, qui transpose la réalité au-delà de la logique habituelle. Tout comme dans la peinture de Chirico, l'espace de la narration est composé d'*images révélées* qui s'expriment dans un état

⁷³ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 170.

hallucinatoire, dont se trouve l'actant. Les témoins sont à la fois les vivants et les morts qui entourent Gellu et qui le poussent vers son abîme infernal. Glissant entre deux conditions subjectives, nommées « l'imaginaire imaginé et l'imaginaire vécu »⁷⁴, Gellu est soumis à la pression de deux forces qui se croisent. À la suite, son spasme névrotique s'accorde au spasme de l'autre, alors que le personnage se camoufle dans un médium parlant qui erre en incarnant une suite de physionomies insolites (les créatures éthérées de son passé), pour arriver enfin dans l'âme de l'Orfée, la plus importante superposition occulte qu'on découvre dans ce chapitre. Il est évident que l'écrivain surréaliste utilise le mythe d'Orphée pour exprimer sa conception de la littérature. Dans *Zenobia*, on voit bien que ce mythe est étroitement mêlé à d'autres références et sources d'inspiration : la psychanalyse avec son analyse du déchirement de l'être entre les pulsions d'amour et de mort ; l'expérience de quête spirituelle chrétienne ou non de l'auteur ; enfin, un mythe personnel créé sur base de son vécu. Naum se rend compte que le sacrifice d'Eurydice permet à Orphée d'être poète ; mais lui-même, coupable d'une transgression, doit accepter d'être sacrifié. Pour Naum (tout comme pour Pierre Jean Jouve qui reprend lui aussi le mythe avec des connotations semblables), « tout poète doit accepter et même provoquer sa propre mort : les transgressions qu'il opère en regardant l'horreur l'exposent à être maudit et le condamnent à être sacrifié, mais ce sacrifice est nécessaire pour que vive la poésie qui a un rôle sanctificateur. »⁷⁵ La chose est notable, parce que Gellu Naum symbolise souvent le rôle que la poésie doit jouer dans la vie d'un artiste par des métaphores orphiques. Mais sa vision sur ce mythe nous a fait penser à un poème d'Ingeborg Bachmann, *Dunkles zu sagen*, publié en 1953.

⁷⁴ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 189.

⁷⁵ Aline Smeesters, *Mythes d'Homère, mythe d'Orphée. Les méandres de l'interprétation*, <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/FE/04/buffiere.html>, page consultée le 22 décembre 2011

La chanson d'Orphée ne marque pas pour Bachmann une victoire, pas même une confrontation audacieuse, mais, au contraire, elle représente la mort. Le poète, tout comme Orphée, fait résonner sur ses cordes la mort, puisqu'il a dit des choses sombres : « Wie Orpheus spiel ich / auf den Saiten des Lebens den Tod / und in die Schönheit der Erde / und deiner Augen, die den Himmel verwalten, / weiß ich nur Dunkles zu sagen. » La musique n'est plus envoûtante, elle ne fait que toucher une corde qui vibre grave dans la nuit. L'individu est seul et inconsolable. Dans cette atmosphère lourde, on trouve aussi le personnage naumien. Sa flânerie fantomatique dans la ville prend fin. L'homme regagnera les marécages, guidé par des signes secrets. L'existence de la communication mantique lui a révélé les arcanes du monde au-delà, et cela sera sa dernière consolation devant la mort.

g. La planche et la métaphore du catafalque

Dans le dernier chapitre du roman, *La planche*, il nous semble que l'illumination qui vient de se produire renforce la métaphore principale du texte, qui tient d'un lointain domaine de la réalité imaginée. Le héros se met sur une nouvelle orbite. Une qui le déplace vers une zone occulte, où le poète entre en dialogue avec une étrange chèvre,⁷⁶ incarnation de son inconscient et de la mort, qui se métamorphose en un épervier menaçant qui lui frappe le crane jusqu'au sang. La mort est bien là, suite « à une sollicitation trop forte ».⁷⁷ Même si Gellu est seul devant les morts qui le menacent ou l'ignorent, il est en tout temps connecté à une source rayonnante qui

⁷⁶ Pour les Roumains la chèvre est un animal impur, associé avec le diable. Dans les cultures archaïques, la chèvre paraît souvent comme l'incarnation de la matière première, la mère primordiale qui nourrit de son lait les dieux (Amalthée et Zeus, Odin et Heidrun).

⁷⁷ Gellu Naum, *Zenobia*, *op. cit.* p.206.

est l'amour. D'ailleurs, la planche n'est qu'un symbole d'un catafalque sur lequel le poète se néantise en s'imaginant sa mort.

Il existe dans *La planche* au moins trois scénarios eschatologiques qui méritent d'être analysés attentivement :

« *Un oiseau s'arrêta dans la partie libre du ciel, je savais qu'il était mort, j'étais moi-même [...] »*

Dans le premier scénario qui nous intéresse, on voit bien que c'est un regard intérieur qui s'ouvre vers la mort, puisque celui qui vient de mourir garde sa conscience vivante même après sa disparition. Gellu s'oriente dans l'espace réduit à des formes primaires, et ressent sa mort comme une sorte de décomposition lente et non douloureuse dans les limites de son ego métamorphosé. La différence notable entre ce qu'il a vécu jusqu'ici et ce qu'il vit maintenant (parce qu'il vit encore) est que le pandémonium de la dépression est resté bien en arrière, comme l'ombre indéfinie de ce qu'était l'individu, mais il n'est plus.

Au fond, Naum décrit une sorte de sortie hors du corps qui se produit dans un silence total, mais il ne réinvente rien, il se sert d'une figure de la mort (l'oiseau) qui est présente dans les imaginaires collectifs depuis des temps immémoriaux, puisque dans presque toutes les mythologies archaïques, les oiseaux sont les incarnations de l'âme de celui qui vient de perdre la vie :

Je pensai à la planche sur laquelle j'avais été assis, elle vibrait peut-être aussi. Une sève impétueuse envahissait le monde, son frisson avait atteint la branche la plus haute du noyer, s'abattait sur l'acacia. Un oiseau s'arrêta dans la partie libre du ciel, je savais qu'il était mort, j'étais moi-même sur un catafalque vert, effrayant, j'étais dans les airs rond et immobile, les ailes serrés. Quelques feuilles se tendirent vers moi pour me caresser, les peupliers se rapprochèrent, en même temps que l'acacia. Ils se collèrent à moi pour me couvrir. Il commençait à faire nuit, mais je distinguais parfaitement chaque

brindille, chaque feuille, chaque nervure, jusqu'aux taches rougeâtres, jaunâtres de quelques feuilles du noyer qui avaient oublié de tomber pendant l'hiver dernier. Je flottais dans ce halo, les cimes des arbres avaient rempli l'horizon, je me sentais bien, là, je me regardais avec attendrissement sans l'ombre d'un regret. Une mélancolie liquide, douce-amère, coulait en moi.⁷⁸

« *J'étais comme une pierre, ou comme une branche ou une bête sauvage, avec le sentiment d'une pierre, d'une branche ou d'une bête sauvage [...]* »

La condition posthume présuppose une fusion lente avec la nature, ou autrement dit l'homme s'abandonnera sans regret et sans tristesse à sa condition originaire. Rien n'empêche l'individu de se détendre, rien de ce qu'il a vécu ne le suit dans le dernier instant de la vie terrestre. La vision qui s'impose est panthéiste. Ce que Naum avance en construisant cette figuration de la mort est que l'humain se réintègre dans *le grand Tout*. Le sacré n'est plus caché en profane, puisque celui qui meurt est seulement son avatar profane, tout comme dans le panthéisme stoïcien. L'être conscient de sa nature réflexive s'identifie à « la nature » (*physis*), et la « nature » elle-même s'identifie à l'Âme du monde. Quand le processus cosmique se déploie, la Nature s'enfonce dans la matière « pour former et diriger de l'intérieur les corps et leurs interactions. »⁷⁹ Maintenant tout est intérieur à tout, et la compréhension de la finitude humaine se fait dans l'espace de la raison qui est enfin exonérée de sa condition malheureuse :

Je collai mon front contre le tronc, les branches me piquaient, les fourmis commençaient à envahir mon visage, je voyais, à travers mes paupières, des explosions rouges et noires, je vibraï aux grondements de ciel, il me semblait que le moment de la grande fin était venu et j'attendais, je ne sais pourquoi, le déferlement des eaux dévastatrices. Naturellement, je n'avais pas peur. L'ampleur de la catastrophe excluait les paniques mesquines. Je restai là, sous les éclairs, dans un fin qui n'était pas la mienne, je

⁷⁸ Gellu Naum, *Zenobia*, *op. cit.*, p.212.

⁷⁹ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis*, coll. Folio, 2008, p. 50.

pouvais mourir, cela ne dépendait que de moi, j'étais entré dans la majesté des lois différentes, sans me sentir impuissant pour autant. J'étais comme j'étais, je me tenais comme je me tenais, mais ce que je ressentais ne ressemblait pas du tout à la mort. Je me souviens d'une fois quand, mort depuis un certain temps, j'avais été envahi par une mélancolie infinie, agréable et sereine. Plongé dans une sorte de bonté émouvante et résignée, j'avais flotté dans les zones d'un regret immense, indolore, mais endeuillé. À présent, je ne ressentais rien de semblable. J'étais comme une pierre, ou comme une branche ou une bête sauvage, avec le sentiment d'une pierre, d'une branche ou d'une bête sauvage, et j'y participais pleinement et activement. J'étais une particule du rien, prête à rentrer au bercail, naturellement et sans aucune tristesse.⁸⁰

« [...] à l'intérieur du cercle flottait une lumière bleuâtre et feutrée [...]. De là venait un mugissement, comme la respiration d'une baleine géante [...] »

Luba Jurgenson et Sebastian Reichmann observaient à propos du roman que « la quintessence de l'état poétique dans *Zenobia*, c'est la transformation palpable du temps en espace. L'œil intérieur permet au narrateur de surprendre un événement futur en dévoilant les lieux du crime, les profondeurs d'une cour plongée dans le noir absolu; et dans leurs rêves, des paysannes aperçoivent des taureaux passer leurs cornes par les fenêtres du neuvième étage. »⁸¹ La transformation du temps en espace, dont parlent les deux commentateurs, se manifeste de nouveau à la fin, quand le romancier surprend encore un événement majeur qui, cette fois-ci, implique la traversée de *l'autre côté*. La transgression dans le futur ou dans le passé est évoquée par l'image d'une lunette qui fait le lien entre les deux extrémités du monde, celle immanente et celle transcendante. On ne sait jamais si ce qu'on trouve en avançant aveugles dans le couloir qui relie les deux dimensions est ce que nous avons déjà vécu ou ce que nous vivons. Toutefois, il est certain que *Zenobia*, l'initiatrice, ne peut être que là, quelle que soit la condition du monde. À

⁸⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 222.

⁸¹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 11.

cet égard, la position du Naum se substitue à celle des surréalistes. L'amour est la morale en transes, une révolution privée où s'autorisent toutes les transgressions, donc, comme disait Breton, le modèle accessible de toute émancipation.

Mais il y a encore autre chose dans ce scénario occulte : on peut voir que Naum se sert d'une hétérotopie afin de parler des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire. La notion a été développée par Michel Foucault dans une conférence de 1967 intitulée *Des espaces autres*. Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie et affirme que même une hétérotopie peut voir sa fonction différer dans le temps, que l'hétérotopie peut juxtaposer en un seul lieu plusieurs espaces eux-mêmes incompatibles dans l'espace réel, à savoir une rupture avec le temps réel, ou que l'hétérotopie peut s'ouvrir et se fermer, ce qui à la fois l'isole, la rend accessible et pénétrable. Pour Gellu Naum, tout comme pour Michel Foucault, les hétérotopies ont une fonction liée aux autres espaces des sociétés, elles sont soit des espaces d'illusion, soit des espaces de perfection :

Le rectangle transparent s'arrondit, commença à s'élargir lentement, jusqu'à devenir un tube. J'étais au bout de ce tube, à côté de Dragos, au milieu des distances. J'étais de nouveau tranquille. Devant moi, comme une immense lunette, s'étendait le tube au bord duquel se dessinait quelque chose comme un cercle noir, bien qu'incolore. En fait, il n'y avait rien, et à l'intérieur du cercle flottait une lumière bleuâtre et feutrée, je ne sais comment le dire, un rayonnement où tout semblait bleuâtre, loin, à l'infini. De là venait un mugissement, comme la respiration d'une baleine géante. Là, sur un amas de roseaux séchés, était assise Zenobia, elle m'attendait, mais moi, je savais qu'elle se trouvait de ce côté-ci, à ce bout de la lunette, qui était peut-être l'autre bout, et je ne voulais pas glisser dans le bleu du tube. « Je suis sage », lui dis-je, et nous sourîmes tous les deux.⁸²

⁸² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 233.

6. L'architecture de *Zenobia* : quelques méthodes romanesques recyclées

En parlant de la trame littéraire, Kundera emprunte la terminologie de Chklovski qui établissait que l'architecture d'un roman implique souvent la présence de nouvelles « emboîtées » dans la « boîte » du roman. Cette technique est très présente chez les romanciers du XVIIe et du XVIIIe siècle. Par contre, le XIXe siècle coïncide avec l'apparition du roman polyphonique, celui-ci qui dépasse la linéarité du roman classique. En fait, Milan Kundera analyse le roman *Les démons* de Dostoïevski et constate « qu'il est composé de trois lignes qui évoluent simultanément et, à la rigueur, auraient pu former trois romans indépendants : le roman *ironique* entre la vieille Stavroguine et Stépan Verkhovenski ; 2. Le roman *romantique* de Stavroguine et de ses relations amoureuses ; 3. Le roman *politique* d'un groupe révolutionnaire. Étant donné que tous les personnages se connaissent entre eux, une fine technique d'affabulation a pu facilement lier ces trois lignes en un seul ensemble indivisible. »⁸³

Pas loin de *Zenobia*, cet échafaudage du roman polyphonique. Même si tous les romanciers surréalistes rejettent *a priori* toute possible vocation pour le roman normalisé en se déclarant les adeptes de la surréalité du rêve dans l'écriture, nous constatons que l'architecture du roman que nous examinons contient les traces de cette technique pratiquée à partir du XIXe siècle. *Zenobia* respecte cette typologie classique. L'œuvre de Naum est à la fois un roman ironique, un roman romantique et un roman politique. Expliquons cela :

⁸³ Milan Kundera, *op. cit.*, p. 93.

A. Le roman ironique

a. L'ironie indirecte

On peut d'abord noter que, par style, il s'agit d'un livre qui croise le postmodernisme. Ce livre a été écrit à l'époque de la *Trilogie new-yorkaise*, de *Feu pâle* ou *Les heures*. Même si Naum s'est toujours méfié de ce qu'apportait le postmodernisme en tant que doctrine littéraire, *Zenobia* se présente souvent comme un collage d'éléments hétéroclites. L'ironie, comme dans toute l'œuvre postmoderne, est omniprésente et détient une fonction double : elle est à la fois verbalisée (directe) et intériorisée (indirecte). Celle directe est une « ironie du sort » dans une perspective de malheur, qui caractérise bien plusieurs siècles de littérature occidentale, mais celle indirecte est détectable par l'entremise de quelques techniques d'usage postmoderne, telles que le pastiche (Naum parodie le conte *Le petit chaperon rouge*), l'intertextualité (nous trouvons beaucoup de citations superposées, rédigées en langage de bois, journalistique), l'autodérision, etc. Ce que nous appelons l'ironie indirecte⁸⁴ se base sur un type de réflexion cachée, parce que Naum ne pouvait pas exprimer ce qu'il pensait par le biais des outils traditionnellement liés à l'ironie à cause de la censure communiste, qui était à l'époque très vigilante et féroce. La dérision basée sur la réflexion ironique naumienne trouve un couloir inhabituel (de profondeur) dans l'écriture et se laisse décodée par tout lecteur qui n'est pas innocent. En fait, dès le début, l'écrivain déclare :

Trop de choses nous sollicitent et, par mécanisme équivoque, trop de mots se précipitent pour retenir, cacher ces choses dans leur labyrinthe inutile et trompeur : c'est peut-être la raison pour laquelle je dirai, ici et là, ce qu'il ne fallait pas dire. D'ailleurs, je suis convaincu que tout le monde s'arrêtera plutôt au superflu, ignorant l'état dans lequel

⁸⁴ Nous savons que les spécialistes qui s'intéressent à l'ironie ont établi qu'il existe une ironie vue comme *négation indirecte* (Rachel Giora) ou comme une *argumentation indirecte* (Chaïm Perelman, Lucie Olbrechts-Tyteca), mais nous ne faisons pas usage de leurs terminologies dans notre analyse.

je vogue, dans les profondeurs, comme un nageur sous-marin, par exemple. Mais il y a aussi ce mugissement là-bas, et ce que chacun peut en percevoir.⁸⁵

Donc, nous pourrions estimer que l'espace-hôte de cette ironie indirecte est l'état aquatique (qui coïncide avec la strate profonde de l'écriture), dans lequel, une fois entré, cette disposition persifleuse se dissout dans le tissu du récit en l'enrichissant. Ce *mugissement*, dont parle l'écrivain, entraîne ce qui est invisible au premier degré de la narration, c'est-à-dire les propos subversifs et factieux. Bien sûr, dans ce cas, nous nous sommes penchés sur un extrait qui élucide autant la position de Naum par rapport à son monde que les objectifs de son écriture. Néanmoins, on ne peut ignorer le fait que l'ironie se manifeste souvent dans la prose surréaliste comme une sorte de mugissement inusité et assourdissant. (Mais ce degré *aquatique* peut être interprété aussi comme l'espace vital, sécurisé, l'ancestral nid intra-utérin. La métaphore psychanalytique n'est pas très loin, c'est pour cela que nous traiterons plus tard cette hypothèse, dans les chapitres qui suivront).

Naum était habitué à cette acoustique fanatique, puisqu'elle était bien présente dans le centre du mouvement avant-gardiste roumain, dès qu'Urmuz (peut-être le plus bizarre avant-gardiste *avant la lettre* de ce pays) avait publié, en 1922, son antiroman-instant (seulement sept pages), *L'entonnoir et Stamate*. Selon Nicolae Manolescu⁸⁶, Urmuz est le précurseur de Naum en ce qui concerne sa propension parodique et absurde.⁸⁷ Mais il n'y a pas seulement une ascendance pour Naum. Il existe aussi une filiation notoire, celle d'Eugene Ionesco. Naum se

⁸⁵ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critica a literaturii romane*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2008, p. 827.

⁸⁷ Gellu Naum refusait l'approche d'Urmuz en avouant qu'il avait toujours horreur d'Urmuz en trouvant son écriture inaccomplie, immature et manquante de culture. Point de vue retenu par Rémy Laville dans son livre *Gellu Naum, Poete roumaine prisonnier au château des aveugles*, L'éditons Harmattan 1994, p. 25.

sert d'un imaginaire livresque, marqué par la prédilection pour un comique de dérision qui ne peut être qu'ironique et, parfois, effrayant.⁸⁸

Zenobia est, jusqu'à un certain point, une petite *anthologie de l'humour noir*,⁸⁹ puisque son auteur caricature tout à la manière ionescienne par le biais de la technique du dérèglement de significations :

D'habitude, je trouvais ma sœur Zoe-Olga en train de broder des dessins abstraits sur de petits chiffons, avec du fil rouge, j'aimais cela à la folie. Elle ne savait ni lire ni écrire, c'est tout juste si j'avais réussi, quand j'avais sept ans et elle dix-neuf, à lui apprendre à dessiner quatre lettres majuscules, O,L,G,A, mais elle y ajoutait toujours un E, signant OLGAE. De plus, elle écoutait avec un grand intérêt les concerts retransmis à la radio, prononçant d'une manière extrêmement précise le nom des instruments les plus rares. À présent, elle était seule à la maison; avec elle, je pouvais parler librement de tout.

« Maman est là? lui demandai-je.

Elle est sortie, elle traîne quelque part. »

Je m'assis sur une chaise, je voulais poursuivre la conversation.

« Poupée, lui dis-je (petit nom affectueux que je lui donnais parfois), est-ce que tante Linica est passée vous voir?

- Elle est venue il n'y a pas longtemps, elle est restée peu parce qu'elle est morte.

- Qu'est-ce qu'elle raconte?

- Que veux-tu qu'elle raconte, la pauvre? Elle a demandé de tes nouvelles.

- J'étais là, moi aussi? lui demandai-je.

- Non, toi, tu n'étais pas là, il n'y avait qu'elle, elle a dit que tu passerais.

- Vas voir dans l'autre pièce, lui dis-je, j'y étais peut-être à ce moment-là. »

Elle alla dans la chambre d'à côté, revint au bout de quelques instants.

« Tu n'y étais pas.

- C'est donc que je suis ici, dis-je.

- Oui », confirma-t-elle.

Nous gardâmes le silence un certain temps. Puis je demandai :

« À part tante Linica, quelqu'un m'a demandé?

- Oui, Constantin. Mais il est mort aussi, il portait une veste et un chapeau.

- S'il revient, dis-lui de me chercher dans la rue. Tu y penseras?

- Oui. (...)

- Et à moi, que m'apporteras-tu quand je serai morte?

⁸⁸ Eugene Ionesco observait en *Notes et contre-notes* que « le comique n'est comique que s'il est un peu effrayant », assertion liée au théâtre absurde, mais qui peut caractériser de même la prose surréaliste.

⁸⁹ Analogie avec l'ouvrage d'André Breton.

- Une robe de mariée, note-le aussi pour que je ne l'oublie pas.⁹⁰

Les personnages jouent à cache-cache, mais derrière le jeu paradoxal (soutenu par le procédé classique - *reduction ad absurdum*) se trouve une conscience épistémologique, vue comme un organe hypersensible qui interroge l'absurdité de l'existence (la mort est traitée uniquement comme une plaisanterie, le narrateur restant distant et neutre).

Dans la littérature roumaine, ce type de conscience est bien présent depuis l'époque du réalisme du XIXe siècle. Ion Luca Caragiale, l'écrivain étalon pour la plupart des artistes modernes dans ce pays (Naum, Ionesco, Cioran, Tzara, etc.), disait : « Je vois énorme et je sens monstrueux. »⁹¹ Cette disposition pour une pratique hyper lucide à travers l'acte de l'écriture donne comme résultat une prose qui est à la fois introspective et effrayante (car l'univers décrit est le lieu de toutes les infirmités possibles). L'ironie se manifeste comme *figure de la pensée*⁹² parce que Naum est avant tout au service d'une vision distanciée d'un monde moderne qui a perdu ses repères et qui est tout près d'un effondrement inévitable. C'est pour cela que *Zenobia* est considéré comme « une topographie intérieure qui connaît divers degrés de l'absurde. »⁹³ Le totalitarisme qui est l'arrière-fond éloigné de cette histoire fait en sorte que la pression de l'absurde exercé sur le récit est non seulement facile à détecter par le lecteur, mais aussi la cause objective de son assourdissante intensité.

⁹⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, pp. 80-81.

⁹¹ « Simt enorm si vad monstruos », affirmation parue dans la courte histoire *Grand Hôtel «Victoria Romana»*.

⁹² Dans la rhétorique classique, l'ironie a été définie comme figure de pensée. Ce syntagme est utilisé par Michel Le Guern, *Éléments pour une histoire de la notion d'ironie*, Linguistique et sémiologie 2, p.47, 1976 et aussi par Laurent Perrin, *L'ironie mise en trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Paris : Kimé, 1996, p. 89.

⁹³ Luba Jurgenson et Sebastian Reichmann dans l'avant-propos du roman *Zenobia*.

Maintenant, revenons à la notion d'ironie indirecte pour expliquer davantage ses fondements. Dans le chapitre *Les marécages*, nous trouvons à la page 42 un passage qui indique la prédisposition de Naum pour l'ironie occultée :

Je vous prie de récapituler ces données sommaires où l'on voit ma prédisposition pour une certaine « archéologie médiumnique » qui me valut le déplaisir d'être cité dans un ouvrage consacré aux inscriptions sur les anses des amphores grecques en tant que découvreur d'une hypothétique Apollonia, cité difficile à situer. Je parle pendant que la petite idole ôte son doigt de ses lèvres, mais, en fait, ni les urnes funéraires, ni les marteaux noirs, ni les phallus en terre ne m'intéressent : or, comme tout ce que je raconte pourrait suggérer que seuls les objets archaïques possèdent une force d'attraction particulière, je suis tenté de rappeler mes liens avec d'autres objets, par exemple avec une pipe perdue deux fois sur une surface de sept cents hectares de marécages et qui m'est revenue quelques jours plus tard d'une manière inexplicable, après avoir voyagé toute seule, je dirais (je lui parle de temps en temps, je l'embrasse, elle tient à moi). [...] j'aime l'idée qu'une fois de plus, vous passerez avec légèreté sous toutes ces choses, en considérant que cela va de soi.⁹⁴

Bien sûr, dans ce cas particulier, on a à voir avec le dégoût total face à l'incapacité de toute une génération de critiques littéraires roumains de ne pouvoir accéder à la compréhension d'une œuvre surréaliste, fait signalé de manière tranchante dans le manifeste littéraire *La critique de la misère*. Mais il y a aussi une réticence énorme envers le lecteur : « j'aime l'idée qu'une fois de plus, vous passerez avec légèreté sous toutes ces choses, en considérant que cela va de soi », affirme l'auteur sur le fond d'une autodérision malheureuse. Cette attitude est constante dans tous les écrits de Gellu Naum et cela est bien évidemment une constante postmoderne. Notons aussi que le postmodernisme s'interroge plutôt sur le statut du monde fictionnel créé par l'œuvre d'art et moins sur les rapports de la narration au monde réel.⁹⁵ L'ironie indirecte se nourrit de

⁹⁴ Gellu Naum, *op. cit.*, pp. 42-43.

⁹⁵ L'exemple *par excellence* en est la nouvelle *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges dans laquelle le monde réel est peu à peu colonisé par le monde fictionnel de Tlön.

cette conscience qui n'est plus innocente. La compréhension d'un roman à clef est influencée souvent par les simulacres de la réalité, dont se base le lecteur souvent expéditif de notre époque. Beaucoup d'œuvres de fiction ont traité de cet aspect de la postmodernité par une ironie caractéristique et par le pastiche.⁹⁶ Il est encore une fois le cas ici. À vrai dire, Naum présente le rapprochement entre les humains comme machinal et inconsistant et, à cause de cela, leur monde pue (l'affirmation qui revient à plusieurs reprises dans le roman). D'où réside sa réticence vis-à-vis de ces *affligeants* qui peuplent la Terre (en s'y incluant). Les liens authentiques sont consentis par l'âme et jamais en dehors de l'entente sensorielle. Par extension, tout lecteur doit accéder à un degré élevé de disponibilité intérieure pour que cette narration puisse lui dévoiler son contenu occulte, comme semble le croire le romancier. Comme dans une transe incantatoire, les révélations, même les plus obscures, sont confiées à celui qui s'ajuste à cette condition ésotérique.

b. Le bréviaire intercalé dans l'écriture de plan seconde

Un autre procédé utilisé, également parodique et qui relève d'une conscience critique aigüe, est la rupture du récit. Dans *Zenobia*, il y a de nombreux passages intercalés qui coupent le rythme de la narration matrice. Véritables brèches temporelles, elles récupèrent la réalité factuelle de manière caricaturale. La technique des coupures de presse n'est pas nouvelle, elle est bien présente dans la postmodernité, mais la nouveauté de Naum est qu'il ne l'utilise pas en tant que stratégie textuelle ayant comme but seulement le jeu de langage qui intensifie l'impression de l'étrangeté dans l'écriture. L'univers des brèches est zoomorphe, en bonne tradition

⁹⁶ Par exemple, Don DeLillo dans *Bruits de fond* présente des personnages qui sont bombardés par un « bruit de fond » de télévision, de noms de marque, et de clichés.

urmuzienne, et il est là afin de renforcer la métaphore d'une société autocratique. Parfois paradoxal, parfois délirant, il conserve des expériences hors du commun qui s'accordent à un récit hors du commun. Voici quelques exemples :

- comme dans la dystopie orwellienne, l'espace décrit porte les traces de la terreur :

Dans la région ouest de l'État du Kentucky une puissante offensive a été déclenchée contre des millions de merles et de grives; des hélicoptères ont répandu des détergents puissants dissolvant les graisses qui imprègnent les plumes de ces oiseaux. Dépourvus de cette protection, exposée à des intempéries, ceux-là ne peuvent plus suivre.⁹⁷

- l'état modifié de conscience tient du fait divers :

Au Québec, Ivon Yva, qui se trouvait à bord d'un hélicoptère, a réussi à endormir en trente secondes quinze personnes installées à l'intérieur du Centre municipal des congrès, en présence de plus de cinq mille spectateurs. L'hypnose collective a duré cinquante heures et vingt-six minutes.⁹⁸

- la métamorphose surprenante qui fait disparaître tout genre accoutumé et la naissance d'une créature monstrueuse :

Au Centre culturel de Tenggarong, près de Samarinda (sur la côte est de l'île de Borneo) se trouve un animal bizarre, un mélange de tigre, oiseau, chèvre et éléphant capturé dans la jungle de Borneo. L'animal a des pieds de chèvre avec des griffes d'oiseau, un corps de tigre, des ailes, une trompe, des cornes, et il mesure près d'un mètre.⁹⁹

⁹⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 103.

⁹⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 93.

⁹⁹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 226.

Aux Pays-Bas, au cirque Renz, une tigresse a donné naissance à deux petits dont le père est un lion.¹⁰⁰

Selon Naum, ce qui se dresse dans le texte journalistique, dès qu'on abandonne son contexte de routine, peut être captivant, un sujet de méditation. Dépourvu d'une signification conjoncturelle (nommée *la pornographie de l'ensemble* par l'auteur), suite à l'opération de décontextualisation, le texte dit autre chose. Naum l'explique lui-même :

La lecture sporadique des journaux m'offrait aussi une compensation : leur misère permettait une certaine superficialité, la plupart du temps relaxante. Je lisais seulement les titres et les premiers mots des articles, et si je sentais que l'un d'entre eux pouvait m'intéresser. Je le découpais aux ciseaux et collais sur une feuille blanche; ainsi, au bout de quelques moins, ayant accumulé plusieurs fragments qui échappaient à la pornographie de l'ensemble, je pouvais lire ma sélection d'actualités qui, utilisées surtout comme matériau de remplissage, devenaient suffisamment instructives pour offrir un sujet de méditation. Je devrais ajouter qu'à chaque lecture de mon collage j'étais surpris, parmi d'autres choses, par la pauvreté constante de l'imaginaire collectif, pour ainsi dire. [...] Je dis tout cela pour que l'on comprenne pourquoi j'ai intercalé dans mon texte de vieux fragments de ma sélection d'actualité, repris tels quels : ils sont marqués d'un astérisque et, aussi fragile qu'ils puissent paraître, ils font partie des orbites plus vastes de mes mouvements d'alors.¹⁰¹

Donc, la voix de l'auteur est bien présente et informe le lecteur comment le hasard objectif se joue et dévoile ses énergies cachées. Ces échantillons amalgamés dans la narration figurent une écriture de plan second. À notre avis, la figure de l'auteur ne peut être pensée en dehors de son contexte social et, pour cela, nous croyons que dans l'espace créé par ces brèches figure le monde communiste dans lequel Naum se sentait prisonnier.

¹⁰⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 54.

¹⁰¹ Gellu Naum, *op. cit.*, pp. 54-55.

Pour conclure, ajoutons que ces passages forment un bréviaire *sui generis* qui peut être lu comme une mini-œuvre indépendante. Montrant ce qui est monstrueux, aberrant ou surréel dans le cadre de la réalité donnée, l'auteur se sert d'un registre connotatif second, contrôlé par des états paradoxaux. Si sa façon de penser est tributaire du surréalisme cognitif, ses méthodes textuelles sont quelquefois postmodernes.

B. Le roman romantique

a. L'esprit-femme et l'amour fanatique

Zenobia est un livre qui n'a rien à voir avec les théories féministes, avec la notion d'émancipation de la femme, aussi caractéristique pour le XXe siècle. Il n'a rien à voir non plus avec les mythes urbains qui vont configurer, à la fin du même siècle, le portrait d'une femme – entité indépendante, presque androgyne, un être humain qui sait très bien que sa force de séduction représente un véritable pouvoir qui a été obtenu tout en se débarrassant des anciennes coutumes rétrogrades. La femme de Naum ne rêve pas du tout d'un statut social exceptionnel; elle a un boulot ordinaire et temporaire, et vit dans un état près de l'impondérabilité. Elle a l'apparence d'une belle créature éthérée, comme celles représentées dans la peinture surréaliste de Marc Chagall.¹⁰² Elle se relève par rapport à tout ce que son amoureux vit, comme dans le principe des vases communicants. L'ancien principe yin/yang est revitalisé par la puissance de ce véritable Esprit-Femme : « enveloppée dans l'orgueilleux axiome de notre amour, je la sentais si liée, si incorporée à moi que je ne la voyais presque plus, comme on ne voit pas sa propre rétine.

¹⁰² *La promenade* est peut-être le meilleur exemple pour illustrer ce type de femme angélique, perçue en plein vol.

Ainsi, notre fanatique et profonde union fondait dans une double solitude dont je dissimulais en moi l'unique écho comme un talisman. »¹⁰³

Cet amour, ainsi appelé *fanatique*, relève la convergence de tous les affects vers une solitude désirée et entretenue qui donne une empreinte éternelle à ce chevauchement miraculeux, siège de l'illumination en couple.

D'ailleurs, ce couple est loin d'être anodin. En exprimant cet état gracieux, délibérément visuel, Naum a emprunté une technique picturale surréaliste – hommage direct à Magritte – afin de réaliser un portrait authentique de ses deux grands initiés dans l'art de l'amour :

Au centre, se trouvait le contour de mon visage sans oreilles, un masque étrange et diaphane. Les yeux, plus petits et plus écartés que les miens, semblaient regarder vers l'intérieur. La ligne du menton paraissait une caresse du crayon. La bouche, bien accentuée, dominait les trois éléments du visage. (Je tenais entre mes dents ma vieille pipe en corne). Les sourcils soulignaient, eux aussi, un espace essentiel au-dessus duquel le front et les cheveux fondaient dans des volutes de fumée. Collée à mon visage, là où aurait dû se trouver l'oreille gauche, se tenait Zenobia. Elle semblait une boucle d'oreille énorme ou une lampe-infusoire qui descendait jusqu'au bout du menton. Elle était représentée par un cercle avec treize cils dont trois doubles, tous au côté gauche. Le troisième, le quatrième et le septième cil partaient d'en dessous de la médiane supérieure. À l'intérieur du premier cercle se trouvait un second, formé de plusieurs cils qui bordaient l'œil intérieur. Le premier cercle (extérieur) entouré par endroits de deux ou trois lignes s'appuyait sur deux petits pieds délimitant un espace hachuré, fixé sur un support ovale incliné lui aussi vers la gauche. À droite de l'ovale, une ligne qui me reliait à Zenobia, toujours inclinée vers la gauche, touchait la partie inférieure de mon menton. En hauteur, Zenobia ne dépassait pas mes pommettes, bien soulignées. En bas, les pieds compris, elle ne descendait pas plus bas que mon menton. À droite du dessin, un étroit cône d'ombre, la pointe vers le haut, désignait le vide. Une sensation d'étrangeté et de diaphanéité émanait de l'ensemble, né, semblait-il, de transparences et de pâleurs.¹⁰⁴

¹⁰³ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 118.

¹⁰⁴ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 133.

L'héroïne Zenobia ne ressemble plus à une femme réelle, elle est la *boucle d'oreille*, donc attachée à son amoureux, car pour Naum l'amour (tout comme la poésie) est une pratique d'intégration spirituelle, une *expérience du bonheur* qui illumine l'individu. Lorsqu'il parle de *la mort clinique de l'amour*, caractéristique moderne aussi répandue autour de lui, il tourne en dérision toutes les célèbres histoires d'amour du passé. Voici ce que dit un personnage étrange, nommé *le vieux sénile sage*, dont les paroles sont reproduites par un autre, un intermédiaire :

Il n'est pas bête, le vieux, confirmai-je – à mon propre étonnement, je continuai d'écouter. Je t'ai dit qu'il était très fort! Mais il peut se tromper aussi, parce qu'il est sénile. Par exemple, il pense que nous assistons depuis plusieurs millénaires à la mort clinique d'amour et que tout le monde est devenu fou, tout le monde couche avec tout le monde, mais n'aime que sa propre personne. Même en ce qui me concerne, il dit que ça ne peut pas être d'amour, que je n'ai jamais aimé. Écoutez-moi ça! Moi, je n'ai pas aimé! Son avis, c'est que l'unique constante, l'unique point commun du pseudo amour humain à l'heure actuelle, c'est la croyance que l'amour ne peut pas mener qu'à un seul résultat, le malheur. Cette constante serait née et entretenue, dans les pièges du pour et du contre, à l'aide de toute une police de l'esprit. Ici, je n'ai pas le choix, je ne peux pas le contredire, il a même des exemples... Et Constantin se mit à réciter la liste des grandes victimes de l'amour, en commençant par Orphée et Eurydice, en passant par Atalanta et Milanion, Daphnis, Iphis, Ceyx et Alcyone, jusqu'à l'infortunée Médée, puis Ariane, proscris et Cephalus, Hero et Leandre, Phyllis, Pyramus et Thisbe, enfin, toutes les Juliette, Ophélie, Marguerite et Karénine, tout un peuple endormi sur la scène ou dans les livres, enfin, toute la cohorte des exemples malheureux, tués ou suicidés par amour. Il y en a d'autres encore, une foule, mais j'ai oublié leurs noms, continua Constantin. Le vieux dit que dans aucun de ces cas il n'est question d'amour. C'est vrai, il reconnaît quelques exceptions, on peut les compter sur les doigts d'une main, un couple par-ci, par-là, pour quelques millions d'individus, c'est à en pleurer si on les compare. De pauvres malheureux, qui vivent retirés du monde, font l'amour dans des huttes jusqu'à ce que les dieux leur rendent visite. Alors ils deviennent des arbres, c'est tout ce qu'ils y ont gagné... Ceux-là, le vieux les considère comme des élus, les gardiens de l'amour dans le monde...¹⁰⁵

L'acte amoureux illumine, métamorphose le couple, en transgressant toutes les limites d'une condition ordinaire. Même si cette intervention appartient à un locuteur sénile, donc du

¹⁰⁵ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 164.

moins en théorie susceptible d'avoir tort en s'exprimant à l'égard de l'amour, la voix de l'auteur existe et se manifeste amplement. Souvent, dans la prose surréaliste, *la porta voce* de l'écrivain est un personnage qui n'inspire pas la confiance, qui est soit bizarre, soit inhumain, soit métamorphosé. C'est notamment le cas dans cet extrait.

b. L'amour comme esquive

Alors que dans la société l'amour s'annihile souvent à cause de ses dérapages et le corps est exposé en tant que marchandise de consommation immédiate, dans l'isolement antisocial l'attachement est pensable. Ceux qui « vivent retirés du monde » sont de vrais amoureux puisqu'ils subissent une conversion subtile qui se produit lorsque des dieux (ce n'est pas par hasard que Naum utilise le pluriel) leur rendent visite. L'écho des grandes histoires tragiques du monde est faible, voire ridicule (le livresque est l'artifice de l'argumentation) par rapport à ce qui se dresse dans la solitude. Le rapport presque autiste de Naum à son univers éclipsé par le Mal fait en sorte que le Bien est associé à la réclusion. Sous l'armature figée de la dictature, il n'y a pas de rapports favorables. L'être est étranglé, étouffé, circonscrit à une seule dimension, celle d'otage, donc en raison de cela il se déshabillera de son « uniforme » social et se cachera dans son creux, vêtu d'un plastique sale en y tirant tout ce qui est primordial pour lui.

Dans des circonstances saines, l'amour est souvent l'agent implicite et inconscient qui mène l'individu à l'aboutissement de sa condition préétablie et naturelle. Par contre, dans le roman que nous analysons, l'amour se révèle comme la plus importante énergie de l'être aidant à transgresser toute conjoncture malheureuse. Il réagit comme l'agent d'opposition explicite contre le *datum* social et il est escorté par une conscience hypersensible vers une zone qui ne lui est pas propre dans des conditions ordinaires. En bref, nous croyons que l'amour est toujours lié à une

exclusion manifeste, causée par l'impact dévastateur du modèle tyrannique du social sur l'individu. Donc l'amour n'est pas *libre*, il porte le cerne de ce statut circonscrit à une réalité donnée. L'amour comme *esquive* traverse toute la littérature de Naum. Il n'est plus associé à un défaitisme de guerre comme c'est le cas dans la littérature d'avant-garde occidentale, mais il s'agit presque de la même chose. La figure de la guerre est remplacée par celle de la société communiste, mais la condition surréaliste est instituée quand même, puisque défaitisme de guerre ou répulsion du communisme, les deux sont des visions pessimistes et extrêmes de l'humanité.

Au moins à cause de cela, Gellu Naum parle souvent de *l'autre côté*. À ce propos, Simona Popescu observe que dès qu'on accède à cette zone, le passé cesse d'exister, il devient fiction, mémoire, mais une mémoire active qui s'immerge, de temps en temps, dans le présent, en le secondant et en l'influençant. Comme dans les collages surréalistes, la diachronie se transforme en synchronie, des temps et des espaces différents occupent le même territoire et même le présent existe souvent seulement pour être oublié. Par une action de sublimation, l'amour s'esquive et arrive de *l'autre côté*, où sa métamorphose est intégrale.

Selon Rémy Laville, *Zenobia* est le commencement et la fin, « sur les marches d'une purification sans cesse recommencée, au centre d'un combat qui ne mène qu'à lui-même, c'est-à-dire à l'amour : quête finale et lutte de chaque instant. S'y accrocher, avec une confiance et une certitude de cristal, c'est parvenir au seul réel, à la seule vérité qui mérite d'exister. »¹⁰⁶ Dans ce roman, à travers les événements transposés de sa biographie, le narrateur se penche sur cette

¹⁰⁶ Remy Laville, *op.cit.*, p. 137.

source de connaissance qui fait que l'amour s'active comme mystère et pulsion vitale de l'être. Zenobia, guide bienfaisant de cette aventure intérieure, est le plus souvent l'objet d'une invocation qui provoque un long processus cognitif jusqu'à ce que l'esprit se dégage de son épiderme, arrivant dans la surface qui se place à mi-chemin entre le sacré et la littérature.

c. L'amour sur l'incidence des forces occultes

Il ne faut pas oublier que Naum a rejeté l'interprétation de certains critiques littéraires roumains, qui ont établi une équivalence entre *Zenobia* et *Nadja*, l'héroïne de Breton, ou, plus encore, entre *Zenobia* et le roman *L'amour fou*. Pour Gellu Naum, qui est capable de discerner entre l'affection éthérée et infinie, et le pseudo-amour, dans sa variante prosaïque et éphémère (une sorte de stade intermédiaire selon Naum), son histoire vécue avec Zenobia et décrite en roman ne signifie pas la résonance ou la réunion avec *l'amour fou*, mais plutôt une conjoncture propice qui dévoile à l'amoureux les matériels avec lesquels il pourrait questionner cette catégorie idéale dans sa variante médiumnique et suprasensible. Dans ce livre, l'union de l'homme et de la femme se produit grâce à la puissance de forces occultes. Le couple est la représentation *sui generis* d'un corps commun, transfiguré et immatériel, qui dispose d'une puissance initiatique en soi, car il est un organisme vivant qui respecte des règles abstruses. Ces règles se situent d'habitude entre un ascétisme presque fanatique et un libertinage relatif, car il est tempéré par la pensée. Le code d'existence de ce duo inhabituel semble parfois bizarre, mais il exprime la nature de cette relation dans un monde en dégringolade. Le couple constitue l'esprit catalyseur qui anéantit par sa simple présence la soi-disante « mort clinique de l'amour ». Pourquoi cela se passe-t-il de cette manière? Pour la simple raison que Zenobia est une initiée. Ce statut exceptionnel exclut d'un coup la distance, la rupture foncière entre la femme et

l'homme, assez symptomatique pour la littérature occidentale du XXe siècle. De plus, Gellu est tout simplement le *pohète*, dans le sens exhaustif du terme. Ayant une connaissance supérieure de l'amour, il rejette la connotation négative imposée à cette notion par la réalité moderne, observée avec attention par l'écrivain sensible au métabolisme des relations. D'une certaine manière, il s'agit ici d'un acte plutôt égoïste, mais en même temps authentique, qui caractérise ce couple fusionnel : « Personne, parmi les milliards d'hommes qui ont peuplé, au long des siècles, cette terre malheureuse, n'a gardé l'image de l'amour-miracle, et tous pensaient aimer. Personne ne sait combien éclatant est l'amour. »¹⁰⁷

Plus remarquable encore est l'errance de ce couple dans le labyrinthe de l'inconscient, où se produisent de réelles rencontres, contrôlées par la puissance de la télépathie, phénomène perçu comme tout à fait prévisible et naturel dans le roman :

La chaise se trouvait dans la chambre, à sa place. Dessus, il y avait un petit mot de Zenobia : « Je t'attends au cinéma. » C'était tout. Il n'y avait ni l'heure ni le nom du cinéma. Je me lavai et me reposai un peu. Quand je sentis que c'était le bon moment, je partis au hasard. Je pris un tramway, puis un autobus, une certaine lumière me guidait. J'arrivai dans un quartier où je n'avais plus mis les pieds depuis longtemps. Je me trouvais près d'un cinéma que je ne connaissais pas. Devant l'entrée, Zenobia m'attendait avec deux tickets à la main.¹⁰⁸

Le fait de ne pas être surpris lorsqu'ils se sont retrouvés dénonce un pacte subtil entre deux entités qui sont reliées par un mécanisme extrasensoriel. Dans un univers dérégulé par l'impureté, l'amour total a la puissance de transcender toutes les limites et les obstacles insurmontables du monde physique.

¹⁰⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 207.

¹⁰⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 193.

C. Le roman politique

a. Quelques tentatives de récupération morale de l'être

Dans des sociétés profondément déstabilisées et déformées par des événements historiques dramatiques tels que la Deuxième Guerre mondiale ou par un régime politique extrêmement répressif tel que la dictature communiste (de Gheorghe Gheorghiu Dej et Nicolae Ceausescu dans notre cas), l'individu qui refuse le pacte avec la dictature n'a d'autre choix que de se replier dans son propre ego, qui se dilate et se contracte à la fois. Cette pulsion névrotique n'est que l'antidote de la mort, mais, en même temps, le matériel sensible de l'art. Puisque la vie sociale (surtout dans la deuxième partie du XXe siècle) se déroule fréquemment selon des règles liées à l'abus dictatorial et « éviscère » l'être, *la pensée sauvage* (dans notre acception) évoque soit le fonctionnement aberrant (mécanique) d'un tel monde contaminé, soit elle incarne la puissance de toute pulsion animale afin de conquérir un nouveau territoire qui, dans des conditions normales, n'est pas le siège de l'être civilisé, c'est-à-dire un espace *sacré* (la nature) qui exclut les traces *profanes* de la société.

L'épistémè avec laquelle opère Naum tout au long de son écriture semble la suivante : le règne humain est tellement dégradé qu'il doit se réorganiser selon des paradigmes nouveaux – comme la pensée sauvage d'un être civilisé – et qui, dans notre cas, coïncident avec les moyens subtils de la poésie et de la prose poétique. Tout cela afin de saisir une condition supérieure¹⁰⁹, même si elle est, à première vue, paradoxale. Circonstance fort aporétique, car, en apparence et dans des conditions ordinaires, l'état sauvage ne se révèle pas en tant que solution miraculeuse

¹⁰⁹ Après Naum, le monde est tout à fait incompréhensible, donc on est obligé de trouver d'autres codes comportementaux, idée présente dans le roman *Zenobia*, *op.cit.*, p.161.

de rédemption. Toutefois, ce type d'identité particulière détient une vraie force régénératrice, réflexion assez constante à travers la poésie et la prose de Naum.

On sait que la mentalité primitive suppose une forte aversion pour les opérations discursives de la pensée. On pourrait même parler d'une absence de toute réflexion vis-à-vis de cette notion, si l'on envisage seulement son sens littéral¹¹⁰. En dépit de ces arguments tout à fait crédibles, l'état rudimentaire, dans la variante particulière de Naum, est lié à un énorme dégoût envers la société totalitaire, qui se solde par une tentative de récupération morale de l'être par des approches insolites. L'homme plonge en poisson, respire en chien, crie en aigle, quitte la ville et ainsi conserve sa conscience saine. En réalité, il se soustrait à une maladie dévastatrice, celle qui laisse l'individu sans anticorps et sans mémoire¹¹¹, donc un automate obéissant qui a oublié à tout jamais qui il est.

À travers la fiction, Naum donne crédit aux personnages atypiques, qui sont souvent nommés *les affligés*. En dépit de leur faiblesse indéniable, ils sont *les purs*, les exceptionnels, en fait ceux qui gardent la vérité et la pureté, et rejettent la soumission aux règles abusives imposées par la politique aberrante de l'état communiste. Par conséquent, on aperçoit dans les personnages de Naum l'homme au-dehors des dogmes, l'homme qui se réédifie, curieusement, par des méthodes propices à l'involution. Il s'agit bien évidemment d'un renversement lucide de tout comportement coutumier. Tout ce qui est désigné comme évolution dans le discours anthropologique devient à l'inverse involution ou régression. Plus précisément, Naum renverse

¹¹⁰ Lucien Lévy-Bruhl, *La mentalité primitive*, Retz-C.E.P.L., Paris, 1976, p. 31.

¹¹¹ Étant donné les conditions politiques extrêmes, notamment le communisme pratiqué en Roumanie qui a dépassé par sa férocité extrême les autres variantes mises en pratique à travers l'Europe de l'Est, on remarque que l'être humain enterre souvent sa mémoire sensible afin de supporter la vie selon les règles de fer de la dictature.

l'échelle évolutionniste, en se camouflant en animal, car celui-ci est plus intègre que l'homme, opinion exprimée explicitement dans le poème *La valise*, publié dans le volume *Le lien avec les choses* (1980) : « I'd moved into a nest up a tree / I sat there on some straw / the mother-bird saw to her bird affairs / the male didn't say anything ignored me / once though he dealt me two or three pecks of the beak to the nape / it was raining at the time I was soaked through I was trembling and had taken shelter / beneath the huge maternal wing next to the little ones / (they were barmy I could hear them laughing in their eggs) / Otherwise what a life of ease I would read Mr Nietzsche / and often contemplate the planet / I had food in a suitcase / next to some notes about the technique of non-action / I used the notes as napkins / Now and then a young lady passed beneath the tree / trampling these herbs with her white boots / I loved her I would stand on tiptoes to recite / I showed off my pohet's profile / the mother-bird raised her beak to heaven and chattered / in the end the young lady made an indefinite gesture / then went home over those herbs / Once a strange hunter came in her stead / he would nod and look at the nest / the mother-bird hid me beneath her wing / in the eggs the little ones / fell silent in terror. »¹¹²

b. L'expérience de la perte

En outre, Naum manifeste une réticence totale envers l'idée que le monde pourrait être interrogé selon les critères du rationalisme cartésien. L'écrivain affirme catégoriquement dans un de ses interviews : « Je pense donc je ne suis pas. » Si l'on crédite cette tranchante affirmation, on pourrait affirmer que, d'une certaine manière, la notion du cogito cartésien est démantelée. Cet écrivain a toujours préféré interroger l'existence (comme beaucoup d'autres surréalistes à

¹¹² Gellu Naum, *Vasco da Gama si alte poheme, Vasco da Gama and other pohems*, editie bilingva romana-ingleza, traducere de Alistair Blyth, Humanitas, Bucuresti, 2007, p. 117.

travers le monde) selon des données de nature médiumnique. Il a toujours soutenu que « la réalité », cette notion si difficile et ambiguë, est souvent interrogée dans des termes inadéquats. Dans ces conditions, il décrit le domaine de la réalité par des métaphores qui présupposent le retour à une condition *a priori* de l'innocence. Pour Naum, la réalité ne se dévoile plus comme une carte qui contient un *summum* de vrais territoires, à partir duquel on peut comprendre notre finitude ou notre ego, mais plutôt comme le siège mystique à partir duquel l'évasion dans des mondes parallèles est possible et légitime. En adoptant cette position radicale, le poète déconstruit les notions de naissance ou de mort et se situe entre des mondes ouverts, d'où il perçoit le fonctionnement complexe de séries d'archétypes.

La phénoménologie est décrite par Hegel comme science de l'expérience de la conscience. Le philosophe allemand soutient qu'à certains moments de la dialectique la conscience peut être vraie pour elle-même, et fautive pour celui qui rassemble l'ensemble des moments en une seule totalité. Ou, autrement dit, toute conscience commence par l'erreur, et est dans l'erreur, mais se hisse à la vérité dans la totalité de son histoire. Cette histoire est une suite de prises de conscience (expériences vécues) et de créations actives (transformation du réel). Le but de la phénoménologie est donc de décrire en totalité l'essence intégrale de l'homme. Il est évident que Naum se nourrit en construisant l'échafaudage de sa pensée avec ces arguments, car, ce n'est pas un secret, Hegel a été un de ses modèles favoris.

c. L'anéantissement placé sous des incidences tragiques

Bien évidemment, il y a d'autres pistes d'interprétation à suivre à propos de la fiction politique de *Zenobia*. L'une qui nous intéresse particulièrement se base sur l'observation que la démythification de l'homme prend un espace très important dans le discours contemporain. La

question en soi n'est pas nouvelle, parce qu'ils sont plusieurs à s'intéresser à la rhétorique de cette question, notamment l'humanisme et l'effondrement de ses idées. Mais il y a un point de vue qui ne peut pas être omis si on s'attarde à une question lourde, comme celle qui se réfère à l'homme pris par l'Histoire. La chute de l'homme naumien ne se produit pas seulement à cause de la pression énorme exercée par la dictature. Cela est seulement une cause seconde qui explique l'écroulement. Le premier anéantissement se base sur des incidences historiques, interprétées de manière systématique par Nietzsche, en 1880, quand le philosophe allemand proclame la mort de Dieu.¹¹³

À propos de cela, Matei Calinescu commente : « it will suffice here to point out that within the framework of his thought, the death of God and the death of Man (both metaphors signifying the final collapse of humanism under the corrosive influence of modernity's *nihilism*) were linked to one another. Like God, Man had been throughout the moral history of mankind an embodiment of *ressentiment* (see n. 58, p. 298), a deception successfully worked out by the “slaves” in order to subvert the values of life, that is, the value of “masters”. For Nietzsche, modernity, while being an exacerbated manifestation of the same age-old “will to death”, had at least one clear-cut advantage over traditional humanism: it recognized that humanism was no longer viable as a doctrine, and that once God was dead, Man too had to clear the stage of

¹¹³ Cette phrase apparaît pour la première fois dans *Le Gai Savoir*, aux aphorismes 108 (« Lutttes nouvelles ») et 125 (« L'insensé »), et également une troisième fois dans l'aphorisme 343 (« Notre gaieté »). Cet apophtegme se trouve aussi dans *Ainsi parlait Zarathoustra* et c'est surtout à cet ouvrage qu'on doit la popularité de l'expression. La citation complète de *l'insensé* est la suivante : « Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consoler, nous les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau. — Qui nous lavera de ce sang ? Avec quelle eau pourrions-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux simplement — ne fût-ce que pour paraître dignes d'eux ? » Friedrich Nietzsche, *Le Gai Savoir*, Livre troisième, 125.

history. »¹¹⁴ Donc, si nous consentons à ce raisonnement, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une incidence tragique dans la modernité sous laquelle se place le personnage central de *Zenobia*, mais aussi l'écrivain qui n'est plus innocent. L'anéantissement en cause commence à partir d'une condition humaine hésitante et malheureuse qui a des liens avec la volonté de mourir et continue avec l'existence d'une condition sociale impossible, les deux prémisses négatives et inattaquables de toute analyse réfléchie.

Placé sous la puissance des impulsions morbides, « l'acteur » (qui est dans notre cas l'écrivain) subit une blessure presque fatale. Cette circonstance particulière s'institue dès que, dans le cadre de l'avant-garde politique et sociale, tout le monde commence à parler de la crise de l'être humain. Les premiers symptômes sont décrits par Marx qui croit que l'Homme est un concept essentiellement bourgeois ou une simple abstraction, puisque l'Histoire n'est pas faite par l'homme, elle est le résultat de la lutte de classe qui est le moteur mettant en marche le mécanisme historique. Si le marxisme doute de toute capacité protéique de l'Homme de faire l'Histoire et de transcender l'Histoire, l'avant-garde – du Dada au surréalisme – reprendra cette idée et fondera ses doctrines sur ce constat. Par rapport à cela, Angelo Gugliemi dans *Avanguardia et experimentalisme* soutient que « No ideology – Gugliemi argues in *Avanguardia e sperimentalismo* – can any longer give us a convincing rationale of the whole reality; no ideology is capable nowadays either of explaining the *whole* world coherently or of persuading us that it could do so. »¹¹⁵

¹¹⁴ Matei Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977. p. 126.

¹¹⁵ Voir Matei Calinescu, *op. cit.*, p. 128.

Gellu Naum ne consent à aucune idéologie politique,¹¹⁶ ne donne son vote à personne, il se méfie de tout, et son cas ne peut pas être discuté si on ignore les circonstances biographiques de l'auteur. Et ces circonstances ne sont pas hors de commun dans l'est de l'Europe. Pourtant, il y a une différence importante. Dans le groupe surréaliste roumain, il est le seul qui n'est pas juif. Ses camarades – Gherasim Luca, Paul Paun, Dolfi Trost ou le peintre et ami Victor Brauner, ont tous quitté la Roumanie, contraints de la violence antisémite de la gouverne du maréchal Antonescu (1940-1944). Remy Laville constate :

Pour certains, Bucarest était trop provincial; ils ne pouvaient s'y faire connaître ou vendre leurs œuvres; pour la plupart, la nécessité de constituer un front commun de lutte antifasciste a fait planer au cours des années trente, les menaces de l'illégalité, de l'arrestation, de l'arbitraire. En 1935, la presse de la Garde de Fer pouvait dire : « la gauche politique marche main dans la main avec la gauche artistique. » Le climat de Bucarest devient lourd dès 1930, Victor Brauner, pour ne parler que de lui, part pour Paris.¹¹⁷

Mais Gellu Naum ne part pas. Il croit qu'il puisse se soustraire de ce contexte hostile. Quelques années plus tard, isolé et déprimé, il conscientise l'erreur, mais il est trop tard. À quarante-sept ans, l'artiste s'épuise et traverse une crise profonde. Le roman *Zenobia* retint les tensions de cet égarement. Le livre est écrit pendant sept ans dans un isolement presque total, à Comana, un petit village au sud de Bucarest. Le poète roumain n'est que « le prisonnier au château des aveugles »¹¹⁸ et la figure de l'aveuglement dévoile une propension réelle pour un monde abyssal et éclipsé, situé très loin de tout régime identitaire coutumier dans lequel

¹¹⁶ Gellu Naum se résigne à entrer en 1962 au Parti Communiste roumain ainsi qu'une bonne partie de la population l'a déjà fait, mais son adhésion est une simple formalité afin d'éviter les ennuis de la censure.

¹¹⁷ Rémy Laville, *op. cit.*, p. 24.

¹¹⁸ Nous paraphrasons Rémy Laville, mais l'auteur français s'inspire à son tour du titre d'un des volumes de Naum intitulé *Le château des aveugles*, paru en 1946.

l'écrivain s'enferme, parce que sa vision sur les choses se complète par *les yeux du dedans*, dont parle Derrida : « Et l'aveugle regagne, il garde et regarde, il compense en lumière spirituelle ou intérieure aussi bien qu'en lucidité historique ce à quoi ses yeux de chair sont tenus de renoncer. La cécité ne fait qu'illuminer les *yeux du dedans*. »¹¹⁹

Encore une fois, la figure de l'illumination se détache et se révèle d'elle-même, parce que la connaissance magique et poétique présuppose une conversion vers soi, vers l'âme, dans le but d'éliminer le bruit insupportable de la réalité donnée. Ce registre occulte est annoncé dès la première page de *Zenobia*, parce que Naum a placé tout au début de son livre la citation suivante : « Et nous autres, qui étions encore en vie, nous nous tenions pour morts et nous marchions, hébétés. »¹²⁰ Donc, l'univers entier a subi un dérèglement profond, et de cette terre renversée par l'Histoire se réclame Gellu Naum lorsqu'il élabore son code d'écriture ambivalent qui croise à la fois l'espace et le temps.

d. Le statut de l'émotion face à une dystopie

À tout prendre, nous sommes obligés d'analyser au moins brièvement quels sont les outils politiques dont Naum se sert en écrivant son roman. À cet égard, la première observation à faire est que *Zenobia* fait son chemin à travers l'univers totalitaire. Cet espace cauchemardesque lui a laissé des empreintes. Mais le statut de l'émotion est assez fragile. Ce que nous pouvons constater comme récurrence (par rapport à cette notion) est que, d'habitude, la mémoire

¹¹⁹ Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1991, p. 110.

¹²⁰ Ioan Dobrescu, pelletier du faubourg Batestii, Bucarest, octobre 1813.

collective ne retient pas les traces de « la réalité » en tant que confirmation d'un Mal social réel, attesté par les convulsions de l'Histoire, mais plutôt comme une expérience de la perte qui se place hors de l'Histoire, puisque, comme l'observe Benjamin dans *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, à propos de cinéma : « le public est un examinateur, mais un examinateur distrait. »¹²¹ Par extension, on pourrait affirmer que le lecteur participe émotionnellement à ce qui se déroule dans l'histoire, mais cette participation est éphémère et n'implique pas le recours à un réquisitoire authentique des faits présentés par rapport à la réalité historique dans le roman. Donc, son « engagement » se manifeste plutôt comme une pulsion éphémère, qui a comme point de départ la stupeur qu'un tel monde puisse exister. L'événement en cause génère une émotion puissante, mais évanescence. Pourtant, tout lecteur intéressé par la réalité de la dictature peut trouver dans *Zenobia* des pistes intéressantes à suivre, car *Zenobia* est à la fois un roman surréaliste à clef et une dystopie. Mais au dehors de cela, ce qui persiste dans la mémoire immédiate est l'évocation d'un individu (disqualifié socialement, mais qui garde quand même une identité réelle) pris par des auspices épouvantables.

7. Notes finales sur *Zenobia* et la question de la postérité de Gellu Naum

Dans sa tentative de rendre visible la réalité oppressante qui l'entoure, Naum écrit une œuvre surréaliste, plutôt en vertu de sa nature philosophique et moins de sa nature littéraire. Le discours avant-gardiste, résultat de l'écriture automatique, est moins visible dans ce roman. Beaucoup plus intéressante est la pulsion dominante de la pensée, car l'auteur essaie de dépasser

¹²¹ Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, livre électronique, <http://www.scribd.com/doc/43815880/Walter-BENJAMIN-L-oeuvre-d-Art-a-L-epoque-de-sa-reproductibilite-technique>, page consultée le 8 décembre 2011

la zone formelle de la conscience par des moyens ésotériques. Naum utilise les « étincelles » de l'inconscient, tout en essayant d'illuminer les zones obscures de la mémoire, afin de rendre visibles les qualités humaines les plus désirées qui se développent autour de l'action : l'intégrité (la pureté, plus exacte) et l'amour. L'auteur joue avec toutes les fonctions de l'esprit et s'installe en plein territoire d'une poésie émouvante. Le lecteur s'avance vers un univers se situant au croisement de l'imagination et de la réalité, espace qui est en même temps un lieu géographique (territoire très bien défini) et une métaphore. Les observations de l'écrivain ont toujours comme point de départ le fond ancestral de l'être humain, au-delà de sa condition sociale pitoyable. En tant que poète, Naum approfondit les portraits de ses personnages à travers une caractérisation issue de la psychanalyse jungienne, car l'auteur réalise une *Weltanschauung* reliée à la psychologie collective.

Tout comme nous avons essayé de surprendre quelques tonalités pénétrantes de ce roman, tout aussi bien ses potentiels lecteurs pourraient découvrir des champs d'intérêt tout à fait différents de notre approche. C'est le mérite d'un auteur qui, dans sa tentative de repenser la sphère de la connaissance et de l'imaginaire, ne tombe jamais dans le piège de l'exhaustivité. L'écrivain a réussi une fusion des genres et des styles dans le but de mettre en lumière plusieurs sujets. Cela est précisément une caractéristique de la littérature d'avant-garde, mais la manière dont le récit de ce livre se dévoile signale la présence d'un narrateur retenu et évasif, qui se révèle à travers plusieurs thèmes de la pensée, sans épuiser aucun d'entre eux. Même s'il s'agit d'hypostases agressives de l'humain, la tonalité de l'écriture est toujours contrôlée, afin de ne pas trop expliciter. Le sens ultime de cette prose se dévoile au fur et à mesure que le lecteur déchiffre les enjeux subtils de la pensée. L'humanité est représentée dans un état de guerre, duquel elle peut s'en sortir seulement si elle reconsidère l'importance des relations humaines. La

conclusion de ce livre est plutôt sombre, mais elle représente une tentative de reconsidérer la priorité de l'amour en tant que libération. Elle symbolise l'illumination désirée, la pulsion absolue, la source d'une existence éternelle et l'antidote de l'oubli. Le processus de reconstitution de l'amour est long et laborieux, mais il est le seul moyen pour neutraliser l'inexistence. Prisonnier d'une condition vulnérable, instable, impropre à la vie, Gellu semble penser que l'existence est une donnée trop exigeante. Mais il découvre néanmoins le canon approprié qui lui permet d'aspirer à un état plus parfait de son humanité.

En Roumanie, le système philosophique naumien ne semble pas avoir une postérité solide. Si l'atmosphère névrotique de ses écrits est anticipée ou est contemporaine à celle de quelques auteurs, tels que Urmuz ou Ionesco, sa postérité semble être liée uniquement à Leonid Dimov, qui est l'onirique le plus important dans la période d'après la Seconde Guerre mondiale en Roumanie. Un autre lien est possible avec Max Blecher, qui pratique un existentialisme malheureux pointillé de graves problèmes, tels que la maladie ou la mort, mais dans la postérité récente on ne trouve que Sasha Vlad (qui est le traducteur de *Zenobia* en anglais), Dan Stanciu et Iulian Tanase, qui ont publié ensemble les livres *Le parasite de l'azure*, *Borbro Feen Serlig Obs Kabupaten et Borbo, Obs.Kabupaten*, tous les trois tributaires dans une certaine mesure de *l'archéologie médiumnique* et aux archétypes de l'intériorité dont se base la pensée de Gellu Naum.

Chapitre III

L'état transcendantal et ses variables ou De la logique occulte de l'écriture

Gellu Naum - *La voie du serpent, Médium*

1. Quelques observations préliminaires; les arguments de l'écriture suprasensible

Afin de poursuivre notre analyse, il faut d'abord constater que, dans une tentative exhaustive et rigoureuse de regrouper le matériel sensible de l'écriture au-delà de son corpus référentiel qui est souvent factuel, Gellu Naum semble ne pas tenir compte de la chronologie de l'Histoire. En effet, il ne développe pas ses idées dans le cadre de la logique récurrente d'une méthode structurée, avant tout historicisée, mais il tente de reconfigurer un nouveau type de réflexion artistique comme partie immuable d'un système *sui generis* qui implique à tout moment l'accès à la *pensée illuminée*. En fait, l'écrivain développe le mécanisme subtil qui exonère l'individu de sa condition sociale en le dirigeant vers le domaine suprasensible, qui est tout autant révélé qu'occulté. Nous souhaitons montrer de quelle manière cet intérêt essentiel imprègne sa création, étant donné que la présence de *l'illumination sauvage* s'explique par sa décision irrévocable de se soustraire à l'Histoire du présent, voire à l'hégémonie féroce du communisme roumain. Il est important de préciser que nous employons le terme *sauvage* en lui attribuant un sens plutôt connotatif, puisque cet adjectif évoque principalement le comportement éthique d'un auteur qui s'est toujours opposé à une implication publique (et canonique) dans le cadre d'une société stigmatisée par la machine politique de l'État totalitaire. De plus, nous

employons le syntagme d'*illumination sauvage* pour signaler le fait que Naum rejette la possibilité de s'échapper (au moins symboliquement) en recourant à une quelconque condition religieuse, réaction qui aurait été explicable dans un pays presque exclusivement orthodoxe. Dans son cas, l'accès à *l'illumination sauvage* institue une reconsidération de l'être sur des bases permutées, puisque l'acte de l'éveil spirituel ne se produit pas dans les limites d'un sacré dogmatisé et figé dans la pratique coutumière d'un pays chrétien : « Écarte toute idée mystique, tout procédé mystique »¹²², dit l'écrivain, en se distançant nettement de toute préoccupation obsessive du sacré religieux. Cette illumination exclut en effet toute dogmatisation qui s'affirme habituellement dans l'espace canonique d'une religion séculaire. Or Gellu Naum ne fait nulle mention à la philocalie, à la prière du cœur des pères neptiques (si répandue dans l'est de l'Europe), aux Pères de l'Église ou à la mystique orthodoxe en général.

Jusqu'à présent, nous nous sommes essentiellement penchées sur l'œuvre intitulée *Zenobia* et sur ses expressions qui nous ont permis de découvrir les multiples facettes d'un roman aussi dense qu'original. Dans ce chapitre, nous nous proposons d'interroger davantage les méthodes de travail de Naum pour savoir comment ses idées littéraires croisent ses idées occultes, ceci afin d'obtenir une *archéologie médiumnique*.¹²³ Il est évident que l'écrivain roumain crée un algorithme ésotérique dans lequel le temps, l'espace et le geste bénéficient d'un traitement particulier qui est du registre du mystérieux et du surprenant. De plus, Naum respecte d'une certaine manière l'héritage du surréalisme français, puisqu'il croit tout comme André

¹²² Notre traduction selon l'auteur : « Inlatura orice idee mistica, orice procedeu mistic. » Gellu Naum, *La voie du serpent*, p. 35.

¹²³ Cette notion a à voir avec l'idée qu'il existe des objets pour lesquels l'humain a une attraction inexplicable et que leur sens chiffré devient actif pendant l'acte de l'écriture.

Breton qu'on ne peut concevoir ce courant littéraire hors de la prospection du domaine de l'inconscient et du rêve.

C'est pourquoi dans les œuvres *La voie du serpent* et *Médium* le domaine ésotérique est le plus attirant. Il s'agit en fait de la condition *sine qua non* de l'état transcendantal, si désiré par le poète roumain.

En outre, il est important de constater que si l'on associe le plus souvent Gellu Naum à la littérature surréaliste, car c'est dans cet espace qu'il s'est le plus exprimé, l'écrivain est cependant un apologiste de l'ésotérisme au sens propre, fait qui devient évident à la lecture de son manuel occulte, *La voie du serpent*.

Nous allons tenter d'expliquer le processus de la création naumienne en commentant quelques segments essentiels de ces deux œuvres, pour comprendre les enjeux de l'ésotérisme dans le cas d'un créateur qui explicite son *credo* en se plaçant à la frontière ou entre la littérature et les sciences occultes. De toute évidence, ces deux proses montrent la complexité d'un artiste qui abandonne parfois le surréalisme cognitif en migrant vers une tout autre condition de la littérature – condition qui implique le recours à des opérations mystiques successives – tout en ayant comme ambition la création d'un nouveau style d'écriture se basant sur des données suprasensibles.

Dès la première lecture de *La voie du serpent*, on découvre que le traitement des idées est insolite entraînant le lecteur dans une nouvelle dimension cognitive où il risque d'être totalement déboussolé dans la mesure où toutes ses pistes semblent brouillées. Toutefois, la clé de la lecture est bien là, si au moins une condition est respectée : celle qui implique l'ouverture vers un état paradoxal ou, comme le mentionne justement Gellu Naum, en se penchant sur le statut déontique

de l'écrivain : *Le poète voit dans la mesure où il devient aveugle.*¹²⁴ De même pour son lecteur, qui est contraint à éveiller son œil intérieur, le seul capable d'apercevoir le dedans des choses, à déceler quelle est la nature de cette expérience qui le projette dans un espace funambulesque où toute indication est lacunaire et ambiguë. Mais l'indication de Naum est explicable si on pense aux théories classiques des sciences secrètes, ésotériques ou occultes; et c'est probablement Friedrich Anton Mesmer qui a introduit ce type de discours, dans sa version matérialiste, dans la pensée française : « Il y a de fortes raisons pour croire que nous sommes doués d'un sens interne qui est en relation avec l'ensemble de l'univers, et qui pourrait être considéré comme une extension de la vue. »¹²⁵ Ceci est une extension du *sentir différemment* lié à un moi subliminal qui voit *autrement*, qui pense *autrement*, qui agit *autrement* (« Le mur entre toi et moi peut disparaître tout à coup et là tu verras clairement. »¹²⁶, écrit Naum dans *La voie du serpent*.

Dans les œuvres mentionnées, Gellu Naum ne crée pas seulement une nouvelle imagerie mais aussi un système de référence avec lequel on peut comprendre ses arguments axiologiques. Mieux, les éléments de ce système nous permettent précisément d'ancrer la notion de *pensée illuminée* au centre de sa rhétorique concentrée sur les besoins incorporels de l'humain. Ses œuvres confrontent deux mondes différents – donné et pensé – dans lesquels les enjeux de la pensée se matérialisent de manière inusitée. L'individu qui respire dans cet espace double apprend à utiliser ses pouvoirs surnaturels et entre en parfaite communion avec le cosmos parce

¹²⁴ Notre traduction selon l'auteur : « Poetul vede în măsură în care orbește... », Gellu Naum, *Teribilul interzis*, Cerneala surda, 1945.

¹²⁵ Friederich Anton Mesmer, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Genève et Paris, 1779, p. 50.

¹²⁶ Notre traduction selon l'auteur : « Peretele dintre tine și mine poate să dispară dintr-o dată și atunci vei vedea clar. » Gellu Naum, *Calea șarpelui*, Editie îngrijită și prefată de Simona Popescu, *Editura Paralela 45*, Pitesti-Bucuresti-Brasov-Cluj-Napoca, 2002, p. 23.

qu'il est capable de communiquer avec toutes les créatures du monde – pures ou impures – afin de résonner enfin avec sa nature transcendante qui l'exonère de son pénible statut civil. C'est là que s'opposent les notions de culture et de nature, puisque la première est seulement une construction, tandis que la deuxième est l'essence, donc l'espace idéal pour la création ésotérique.

Médium alterne, tout comme *Zenobia*, des scènes de la vie quotidienne avec d'autres relatives au monde du rêve. Contrairement à son roman *Zenobia* où le traitement esthétique se fait généralement dans les limites du surréalisme cognitif, dans cette prose l'usage des idées correspond à une pensée ésotérique en tant que telle, bien développée dans le cadre d'une dynamique puissante du texte. Le point de vue de l'auteur rejoint d'une certaine manière la vision alchimique d'Anaxagore, d'Empédocle et de Paracelse qui ont tous écrit conformément à la voie spirituelle, la seule selon eux qui légitime le nouvel ordre de l'homme et qui implique une connaissance supérieure du savoir. Dans ce cas-ci, il s'agit bien évidemment d'un repositionnement des symboles littéraires, d'une mise en retrait de ceux qui se sont détériorés au fil du temps, afin que l'écrivain puisse construire un second registre de la pensée ésotérique, au-delà du contenu (ressenti comme inexpressif) de la culture. L'occultisme de Naum va dans ce sens, celui d'un code pur qui nous mène à un état d'illumination coïncidant souvent avec le refus d'être compris par le biais des notions acquises dans la pratique courante des théories sociales et littéraires du XXe siècle.

Gellu Naum entre en communication avec l'ordre occulte. Il relève quel est son système constitutif qui se substitue rarement au langage, même si souvent celui-ci est son support indéniable. Il est évident que l'auteur roumain conçoit son écriture en tant que garantie de l'état

pur, révélateur. Ce qui se passe au niveau de la conscience de l'écrivain implique d'habitude un geste cosmique qui annule l'ordre consacré de l'humanité afin de libérer l'homme de son aveuglement dû à son consentement mécanique à la praxis sociale. Comme cette attitude est presque un automatisme dans le cadre de la société totalitaire, le décalage entre la pratique courante de la pensée occidentale dans des récits du XXe siècle et le discours presque incantatoire de Naum est parfois abyssal.

Pour nous résumer, nous devons nous concentrer sur deux figures centrales de *La voie du serpent* et du *Médium* : l'une concerne la dogmatique sociale, exposée de manière symbolique dans le récit – que Naum tente d'écraser; l'autre concerne la liberté constitutive de l'homme qui, aux yeux de Naum, est fondamentale et devrait être la garantie pour la conquête de l'état d'illumination dans les marges d'un territoire sécurisé, celles de l'état transcendantal. Les deux figures sont traitées comme des pôles opposés, mais aussi comme des pistes qui vont vers une fin extrême, puisque la première conjoncture est lamentable et écrase l'individu à tout jamais, tandis que la deuxième, au contraire, régénère *la vraie vie*. De plus, on constate que, même en changeant de registre ou d'expression artistique, l'esthétique de Gellu Naum est chargée d'une mythologie propre qui, bien qu'universelle en apparence, est tout de même ancrée dans la culture surréaliste.

De plus, nous estimons que les protocoles courants de l'ésotérisme ne sont pris par Naum comme modèles que parce qu'ils doivent « [...] permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante. »¹²⁷ Évidemment, ce point de vue n'est pas

¹²⁷ André Breton, dans *Le second manifeste du surréalisme*, Manifestes du surréalisme, Gallimard, Folio essais, Paris, 2008, p. 72.

isolé dans le cadre de l'avant-garde d'entre les deux guerres, il demeure aussi présent dans la seconde partie du XXe siècle. Alejandro Jodorowski (pour ne donner qu'un exemple), un des pratiquants les plus actifs du surréalisme et de l'occultisme, insistait lui aussi sur le fait qu'il faut pénétrer au plus profond de nous-mêmes, dans notre essence secrète pour « [...] perforer les couches pour parvenir au centre lumineux de l'inconscient. »¹²⁸ Il est certain que tout artiste avant-gardiste s'ouvre vers lui-même dans la tentative de contrecarrer la violence d'un milieu déstabilisé par des conflagrations graves (telles que la Deuxième Guerre mondiale ou le totalitarisme). Son intérêt immédiat est de dépasser un certain niveau impur qui est la réponse à une troublante violence sociale, dans le but d'acquérir une nouvelle condition transcendante qui lui permettra de reconfigurer l'univers de ses créations à partir d'une maïeutique réinterprétée.

À la suite de cette prise de conscience, le personnage entraîné dans l'acte de la création peut rejoindre d'une certaine manière sa nature ancestrale, car il devient un réceptacle actif du sacré. À partir de cette condition, l'individu se métamorphose jusqu'à sa renaissance symbolique dans un espace libre, exonéré des importunités de l'Histoire. À cet égard, on peut constater qu'à condition que le modèle social apparemment non transgressif soit révoqué, ce qui se dresse par la suite dans l'imaginaire artistique de Naum est une nouvelle figure humaine qui a franchi un domaine intemporel, propice à la réécriture majeure de soi. Ceci est bien évidemment une solution adoptée *in extremis* par un artiste qui a dû se soustraire à sa condition de prisonnier dans un pays communiste¹²⁹ et qui, en plus, a su affronter les énormes préjugés qui entourent depuis

¹²⁸ Dans une interview accordée à la télévision chilienne, pendant le Salon du Livre, pour la sortie de son livre *La belleza de pensar*.

¹²⁹ Il s'agit bien évidemment d'une esquive de principe, réponse à un contexte politique très concret, c'est-à-dire la prise de pouvoir des communistes stalinistes roumains en 1947, chose qui avait bouleversé à tout jamais la société roumaine d'après la Deuxième Guerre mondiale.

des décennies la légitimité des sciences occultes dans la culture occidentale, comme justement l'avertit Bertrand Méheust dans son livre *Somnambulisme et médiumnité*, en parlant de la métapsychique : « Ce qu'il s'agit de montrer, c'est que si l'on compare les attitudes du siècle passé et celles qui prévalent aujourd'hui, et cela sur un sujet aussi sensible et aussi révélateur que la question métapsychique, on arrive à ce constat perturbant qu'à bien des égards, et tout bien pesé, notre univers intellectuel est plus fermé que celui du scientisme de la fin du siècle dernier. »¹³⁰

2. La déconstruction et le renouvellement du surréalisme, la voie occulte

Dans son livre *Le monde du surréalisme*, Gérard de Cortanze constatait que « [...] le surréalisme, tout comme l'hystérie, est au fond un état mental hors de tout système – délirant ou non –, où il perdure »¹³¹ et que cette disposition libre facilite une récupération fondamentale de l'être par le biais d'une approche inaccoutumée dans l'imaginaire littéraire. À ce propos, on peut encore ajouter que Naum compare cet état mental dans un de ses poèmes au coup de bâton donné par le maître zen sur le dos ou les épaules de ses disciples afin de les réveiller quand ils s'endorment en méditant. Cet éveil souhaité est peut-être une des conditions majeures de la littérature avant-gardiste en général et de l'ésotérique en particulier. Nous nous situons donc dans un champ véritablement spirituel où convergent tous les liens qui composent *l'état transcendantal*, un des attributs essentiels de l'œuvre et de la pensée naumienne.

¹³⁰ Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité*, Tome II, *Le choc des sciences psychiques*, Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1999, pp. 498-499.

¹³¹ Gérard de Cortanze, *Le monde du surréalisme*, Éditions complexes, Paris, 2005, p. 17.

Même si l'on observe une certaine déconstruction du surréalisme dans *Médium*, on ne peut pas parler au juste d'une scission irrémédiable entre les approches avant-gardistes et ésotériques. À ce sujet, Yvonne Duplessis insiste (dans son livre *Surréalisme et paranormal. L'aspect expérimental du surréalisme*, paru en 2002) sur le fait qu'« [...] il semble arbitraire de séparer, comme on le fait souvent, les expériences surréalistes et les recherches psychiques. Être surréaliste, c'est donc, de toute façon, ne plus se refuser à penser en métapsychiste (ou en parapsychologue). »¹³² En fait, Yvonne Duplessis s'intéresse surtout à des aspects secrets du surréalisme en établissant que ce courant littéraire ne s'affirme pas seulement en tant que nouvelle théorie de la connaissance, théorie sociale ou révolution esthétique, mais plutôt en tant que nouvelle méthode qui fait appel à l'intuition, au rêve, à la magie, voire à des analogies et à des correspondances fondamentales du monde suprasensible qui fondent en fait la métapsychique. De même, on voit que selon Duplessis, les surréalistes aboutissent à la même conclusion que les romantiques, c'est-à-dire qu'ils considèrent l'univers comme un lieu mystérieux, imprégné de magie où les trois règnes de la nature sont étroitement entremêlés les uns avec les autres. Mais les surréalistes savent que par le biais des techniques expérimentales, le rapport entre la réalité et l'art peut être refondé. Pour cela, ils mènent une importante quête ésotérique en ayant comme but ultime l'intégration de figures complètement atypiques dans le tissu sensible de la création. Ce qui se passe en réalité, et Duplessis l'affirme elle aussi, c'est que le surréalisme nous ouvre un champ beaucoup plus vaste que la théorie de la connaissance issue du freudisme. On voit bel et bien que cette doctrine a « [...] l'avantage de nous révéler de multiples aspects du moi et Breton se réfère explicitement, par l'intermédiaire de Myers, à un

¹³² Yvonne Duplessis, *Surréalisme et paranormal. L'aspect expérimental du surréalisme*, JMG éditions, Agnières, 2002, p. 241.

subliminal dont la complexité dépasse les limites de notre conscience ordinaire. »¹³³ Ce *subliminal* nous intéresse spécialement dans la mesure où il semble l'instrument le plus important de Naum lorsqu'il essaye d'édifier un nouveau type de raison qui ait la puissance de mettre en place de nouvelles balises et qui, une fois découvertes, relèvent les possibilités de l'être humain par rapport à ce monde ésotérique.

Contrairement à Breton (et à d'autres surréalistes, surtout marxistes), qui ont toujours fait un pas en avant puis un pas en arrière face aux pratiques ésotériques, Naum ne craint pas d'assumer cette posture controversée, même si cette prise de position est difficile à long terme. Mais il faut préciser que Breton, en marge de ses hésitations, a été souvent plus attiré par les phénomènes les plus étranges (comme la magie, la médiumnité ou le somnambulisme) que tout autre surréaliste européen. La fascination qu'exercent les phénomènes ésotériques est explicable. Dans l'espace culturel français, beaucoup d'écrivains voient l'univers comme un grand creuset mystérieux où les pouvoirs occultes se rejoignent. Peut-être que l'exemple le plus suggestif est celui de Baudelaire qui a exprimé l'unité d'une nature « [...] où les parfums, les couleurs et les sons se répondent »¹³⁴, idée poétique majeure du XIXe siècle, interprétée par Duplessis comme une « [...] quête d'un univers suprasensible, dont ces analogies, sont le reflet. »¹³⁵ Cette orientation vers la reformulation de la conscience dans la modernité avait été influencée par les écrits de Bergson (*Données immédiates de la conscience*), de Freud (*Études sur l'hystérie*, *L'interprétation des rêves*), et aussi de Breton qui appréciait surtout l'importance donnée par la

¹³³ Yvonne Duplessis, *op. cit.*, p. 243.

¹³⁴ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal, Correspondances*, Calmann Levy, Paris, 1980, p. 92.

¹³⁵ Yvonne Duplessis, *op. cit.*, p. 39.

psychanalyse aux zones profondes du psychisme (la découverte de la puissance du désir paraissait à Breton être à la base de toute description poétique).

Pour terminer ce rapide survol des influences de Naum, restons toutefois à André Breton dont il semble se réclamer, surtout lorsqu'il fonde son esthétique ésotérique. À cet égard, il faut noter qu'André Breton avait affirmé dans le récit *L'amour fou*, et Yvonne Duplessis le cite aussi, que « [...] la plus grande faiblesse de la pensée contemporaine » vient de ce qu'elle se fonde sur le connu» et que « [...] l'esprit n'est tenu en éveil et vivement sollicité par le besoin de se développer en présence des objets qu'autant qu'il reste en eux quelque chose de mystérieux et qui n'a pas encore été révélé. »¹³⁶

L'affirmation est majeure et nous fournit un argument afin d'explicitier pourquoi Gellu Naum utilise des techniques qui aboutissent à des états modifiés de la conscience tels que l'hypnose, les dessins médiumniques, les états de voyance ou la présence du médium parlant. Il essaye tout simplement de s'éloigner de ce *connu* qui annule d'une certaine manière la beauté et le mystère du monde, dans une tentative de parler métaphoriquement d'un *lointain* secret de l'homme qui est pour lui aussi réel que son existence concrète dans le cadre d'une hiérarchie quelconque de la société. À partir de cette explication, on comprend aussi pourquoi Naum fait appel à des phénomènes toujours contestés tels que la clairvoyance, la télépathie ou la prémonition. Notre projet dans les pages qui suivent est de montrer que les notions avec lesquelles cet écrivain opère sont toutes choisies en tant qu'outils indispensables. À sa quête spirituelle vers une illumination désirée – illumination qui semble coïncider avec la découverte

¹³⁶ André Breton, *L'amour fou*, *op. cit.*, p.61.

de la lucidité, faculté primordiale de l'homme qui lui facilite l'accès vers une autre dimension, où toutes ses aptitudes mentales sont chargées de sacré. Dans le cas de *Médium*, cela se fait par le biais de la méthode surréaliste, donc un choix poétique ou littéraire. Dans le cas de *La voie du serpent* il s'agit bien plus clairement d'un discours ésotérique.

3. Autour des influences livresques dans *La voie du serpent*

Aujourd'hui encore il est très difficile d'établir une différence entre l'ésotérisme et l'occultisme. Chaque religion possède sa voie initiatique. Le soufisme est une secte ésotérique de l'Islam, la Kabbale est une tradition ésotérique du judaïsme. Le bouddhisme possède lui aussi des sectes ésotériques, comme par exemple la lignée vajrayana du bouddhisme tantrique ou le shingon au Japon. Le domaine des sciences suprasensibles est énorme et pas toujours facile à pénétrer. Aussi, nous nous penchons seulement sur quelques points de vue que nous considérons comme importants afin de clarifier le mieux possible où se place l'œuvre *La voie du serpent* de Naum. Se situe-t-elle dans les limites de l'occultisme ou dans les limites de l'ésotérisme ou entre les deux ?

Tout d'abord, notons que Jean Vernet, l'auteur du livre *Occultisme, magie, envoutements*, croit tout simplement que l'ésotérisme désigne l'enseignement caché; l'occultisme désignant les pratiques secrètes; en réalité, « [...] les deux sont étroitement liés comme la théorie et la pratique. »¹³⁷ Selon Vernet, l'ésotérisme vise à donner « [...] une explication totale de l'univers (de sa création et de son avenir) qui ne s'oppose pas aux sciences expérimentales, mais

137 Jean Vernet, *Occultisme, magie, envoutements* Editions Salvator Mulhouse, Strasbourg, 1986, p. 36.

les dépasse et les complète. »¹³⁸ On sait aussi qu'à l'origine, l'ésotérisme désigne un enseignement professé soit à l'intérieur d'une organisation initiatique (comme par exemple les Mystères d'Éleusis) soit auprès d'un maître spirituel (comme l'était Pythagore).

Communément, le terme ésotérisme, connaissance occulte réservée à des initiés, se comprend par rapport à son contraire, l'exotérisme. L'exotérisme correspond aux croyances, rites et enseignements véhiculés par les religions et traditions qui s'adressent indifféremment à tous les membres d'une communauté, qu'il s'agisse des exotéristes novices (pas encore prêts, mais favorables à l'ésotérisme) ou des exotéristes profanes (indifférents voire hostiles à l'ésotérisme). Des auteurs des XIX^e et XX^e siècles tels qu'Éliphas Lévi, Papus et, plus tard, des spécialistes comme le sociologue Edward A. Tiryakan ou le philosophe Pierre A. Riffard ont tenté de rationaliser la différence entre ésotérisme et occultisme, étymologiquement si proches : intérieur/caché. Presque tous ont abouti à la conclusion qu'il n'y a pas d'opposition majeure entre les deux, juste une différence de priorités ou d'attitudes. L'occultisme est souvent ésotérique, réservé aux initiés, et l'ésotérisme est souvent occulte, centré sur les forces secrètes. Éliphas Lévi écrit ceci, qui montre un lien entre les idées occultes de l'occultisme et le public restreint de l'ésotérisme : « Les lois occultes sont souvent diamétralement opposées aux idées communes. Ainsi, le vulgaire croit à la sympathie des semblables et à la guerre des contraires ; c'est la loi opposée qui est la vraie (les contraires s'assemblent). »¹³⁹ Peut-être que l'occultisme est plus élitiste, sélectif, que l'ésotérisme qui est plus populaire, moins savant, plus proche des superstitions, des traditions folkloriques, de l'astrologie de masse, de la croyance aux ondes et

138 Jean Vernet, *op.cit.*, p. 36.

139 Éliphas Lévi, *Dogme et Rituel de la haute magie : Secrets de la magie*, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 2000, p. 84.

aux fées. Bref, l'ésotérisme a pour notion centrale le soi, l'esprit, alors que l'occultisme a pour notion centrale les vertus occultes, les pouvoirs cachés.

À cet égard il est peut-être raisonnable d'avancer l'idée selon laquelle *La voie du serpent* est aussi un manuel occulte autant qu'ésotérique, et que Naum avait écrit ce texte court afin d'examiner comment l'homme peut décider quelle est la voie qu'il lui faut prendre pour aboutir enfin à une sorte d'altérité sécuritaire (*l'autre côté*), une place où symboliquement *le sentir primitif* s'affirme et qui puisse exonérer tout individu de sa nature pitoyable (due dans notre cas à son statut de citoyen obéissant à des obligations aberrantes de l'État communiste). Le choix pour ce détour, parfois en-dehors des conventions habituelles du surréalisme, est sûrement lié au dysfonctionnement sociopolitique qui caractérisait son environnement et qui l'avait obligé à prendre un important recul vis-à-vis de tout ce qui s'imposait comme servitude dans les marges d'une société si insensée. Il est aussi un acte de courage à l'égard des réticences énormes envers les sciences occultes en général, puisque presque tous les philosophes, les sociologues et les psychanalystes célèbres de XXe siècle paraissent se méfier de ce que la voie occulte, voire ésotérique, propose. Peut-être l'exemple le plus éloquent à propos de cette grande circonspection à l'égard d'une possible théoretisation et d'une reconnaissance d'un tel regard inaccoutumé sur l'humain, appartient-il à Sigmund Freud qui demanda à Jung de lui promettre de ne pas abandonner la théorie sexuelle, car seule cette dernière permettait à vrai dire d'édifier un « bastion inébranlable » contre « le flot de vase noire de l'occultisme. »¹⁴⁰

¹⁴⁰ Carl Gustav Jung, *Ma vie souvenirs, rêves et pensées*, recueillis et publiés par Aniéla Jaffé, Gallimard, 1966, p. 177.

Le manuscrit qui allait devenir *La voie du serpent* date de 1948. Il n'a été publié en Roumanie qu'en 2002 (donc après la mort de Gellu Naum), quand Simona Popescu réussit (avec l'aide de Dan Stanciu, Lygia Naum, Ruxandra Mihaila et Dan Matei) à l'assembler d'une manière qui respecte au mieux la succession des morceaux du texte original. Au fil du temps, Gellu Naum n'a montré ce manuscrit qu'à quelques proches, et il a toujours évité d'expliquer pourquoi il a préféré ne pas le dévoiler, sauf à ses amis. Simona Popescu se rappelle toutefois que l'écrivain, lors d'une courte et partielle lecture d'un des textes du cahier noir, avait parlé d'un étrange texte de C.G. Jung, *Septem Sermones ad Mortuos*, écrit en 1916 et imprimé sous la forme d'une brochure hors commerce, qui peut-être a influencé Naum de manière décisive lors de l'écriture de son manuel occulte qui devait devenir *La voie du serpent*. Jung a sans doute eu la même hésitation. Le psychiatre suisse, en effet, a accepté que cet écrit soit publié, mais seulement à la fin de sa vie. En fait, la dimension hermétique de ce livre et les conditions de sa rédaction poussent Jung à ne pas en parler, car il craint d'être taxé de visionnaire. Pourtant, *Septem Sermones ad Mortuos* est, sans doute, à part de *Le livre rouge*, l'écrit le plus mystique de Jung, et une piste intéressante à suivre dans notre tentative d'élucider comment Naum imagine son univers occulte, imprégné par les *musas* (« les contraires du conscient »), qui aident à obtenir l'état de l'illumination suprême, où l'identité est exemptée des « résidus infects » de la conscience. On voit ici un autre lien possible. Tout comme Jung qui a tenu à ce que le mot *grimoire* reste secret pendant toute sa vie, Naum a évité de prononcer le mot *musa* devant ses camarades.

Une autre piste à suivre est celle qui nous mène vers la symbolique du serpent (et Simona Popescu l'affirme, elle aussi), une référence claire aux sept stades du processus alchimique. Gellu Naum savait très bien que dans la symbolique alchimique, le serpent occupe une place

privilegiée et que rien n'est plus commun que les serpents et les dragons dans les énigmes, les fables et les figures symboliques de la Science Hermétique. Par ailleurs, comme d'autres animaux qui pénètrent sous terre comme on enterre les morts et en ressortent, les serpents sont symboles de renaissance et d'immortalité. Quetzalcoatl, ou le serpent à plumes chez les Aztèques, était un dieu de la mort mais aussi de la renaissance. L'ouroboros est le serpent qui se mord la queue et qui symbolise un cycle d'évolution refermé sur lui-même. Ce symbole désigne aussi les idées de mouvement, de continuité, d'autofécondation et, en conséquence, d'éternel retour. La forme circulaire de l'image a donné lieu à une autre interprétation : l'union du monde terrestre figuré par le serpent et du monde céleste figuré par le cercle. Cette interprétation serait confirmée par le fait que l'ouroboros, dans certaines représentations, serait moitié noir, moitié blanc. Il signifierait ainsi l'union des deux principes contraires, soit le ciel et la terre, le bien et le mal, le jour et la nuit, le Yang et le Yin et toutes les valeurs dont ces opposés sont les porteurs. L'écrivain roumain connaît très bien aussi le jeu du Tarot où le serpent est un symbole central.

Il faut ajouter que *La voie du serpent* est un texte matriciel, contenant presque tous les thèmes majeurs de Naum ou, comme l'exprime Simona Popescu, « [...] le livre [qui] inclut tout son système de pensée poétique, ses concepts (*musa, non musa, les favorables, les non favorables, les cercles, la paix, la rigueur*), souvent sous-entendus dans les poèmes écrites plus tard, dissimulés, travestis sous d'autres noms. »¹⁴¹ Mais, plus important encore, Naum ose accrédi- ter l'idée que nous, les humains, nous ne mourons jamais, et que ce qui va se dresser après avoir connu l'état de transit qu'est la vie terrestre, commence « [...] par irradier comme les

¹⁴¹ Notre traduction selon l'auteur: « Cartea include, in fond, tot sistemul lui de gandire poetica, conceptele lui (musa, nemusa, favorabilii, nefavorabilii, cercurile, linistea, rigoarea), adesea subintelese in poeziile de mai tarziu, disimulate, travestite sub alte denumiri. » dans la préface, Gellu Naum, *op.cit.*, p. 4.

serpents »¹⁴² et va acquérir un état supérieur révélé par la voie occulte. L'idée peut déconcerter parce que le grand public, après avoir connu le siècle de rationalisme qu'a été le XXe siècle, ne pouvait plus accepter une affirmation aussi nette. À ce propos, Bertrand Méheust cite William James dans sa tentative d'expliquer pourquoi il existe encore de nos jours ce type de réticence envers les expériences inouïes, nommées par Méheust magnétiques (le somnambulisme et la médiumnité) : « Toute doctrine nouvelle commence par être attaquée comme absurde ; puis on admet qu'elle est vraie, mais d'une vérité trop évidente et sans aucun intérêt ; et l'on finit par la reconnaître si importante, que ses adversaires prétendent l'avoir découverte eux-mêmes. »¹⁴³ C'est en partie ce qui s'est passé dans l'histoire de l'esprit humain dès qu'a émergé un nouveau type de pensée non habituelle. C'est exactement ce qu'envisage Naum. Il essaye d'instituer une nouvelle procédure occulte en ayant pour but de se voir *autrement*, comme dans un miroir qui renverse l'imaginaire stéréotypé de l'humain, dans la tentative de *se restructurer* presque entièrement parce qu'il existe au-delà du langage et des codes sociaux, un psychisme humain à *l'état sauvage*, une sorte de « [...] non-identité infinie, fuyante et abyssale, une indétermination foncière de l'être humain »¹⁴⁴ qui pourrait être récupérée par des approches réévaluées parce qu'on ne peut pas comprendre le monde seulement selon les auspices du réel et des ses expertises, et parce que l'être humain dispose de réserves immenses qui restent à découvrir.

Zenobia et *La voie du serpent* peuvent être lus comme des reflets de miroir. Dans le roman tout comme dans le manuel occulte, Naum nous montre un sujet dédoublé ou schizoïde

¹⁴² Phrase écrite sur un morceau de papier, datant de juillet 1949.

¹⁴³ William James, *Le pragmatisme*, cité par Bertrand Méheust, *Somnambulisme et médiumnité*, Tome 1, *Le défi du magnétisme*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Pelssis-Robinson, 1999, p. 12.

¹⁴⁴ Marc Richir, *Du sublime en politique*, Payot, 1991, p. 49.

pris dans des états intermédiaires, entre les cercles, dans le vide ou dans les limites de l'univers peuplé par des esprits inférieurs. Comme dans les romans et les journaux intimes occultes de Strindberg, comme dans *Le livre des rêves* de Swedenborg, les œuvres de l'auteur de *Zenobia* racontent quel est le chemin vers *l'autre côté* ou, mieux, comment *la situation du monde* peut être laissée en retrait afin d'arriver dans un territoire imaginaire où *la situation de l'amour* se manifeste au centre de l'univers et rayonne d'elle-même sur tous les actes des humains. On voit aussi que dans le cas de *La voie du serpent*, le statut de l'imagination change beaucoup. Si dans le roman *Zenobia*, les procédés surréalistes étaient bien là et présupposaient l'usage de techniques littéraires typiques de ce courant dans le tissu de la narration, dans le manuel occulte que nous analysons, l'imagination gagne un nouveau statut. Il existe dans *La voie du serpent* un paradigme qui fait appel à des sens secrets de l'imagination peu explorés dans l'imaginaire collectif du XXe siècle. Comme le suggère François Roustang dans son livre *Qu'est-ce que l'hypnose?* – et ses propos servent de toute évidence à notre commentaire de l'œuvre de Naum – « [...] l'imagination montrerait donc sa plus grande force quand elle n'imagine rien, quand elle se contente de se soumettre à la réalité et de lui laisser prendre toute sa place dans le présent. Mais pourquoi, dans ce cas, parler encore d'imagination? Parce que, s'oubliant dans la réalité, elle la découvre dans son infinie complexité et peut alors donner l'impression de l'inventer [...]. Quand elle se détourne pour se répandre en chimères et en rêveries, elle est beaucoup plus pauvre que lorsqu'elle se laisse imprégner de la réalité et qu'elle s'y réduit. Elle est au comble de sa puissance, parce qu'elle devient la chose même. »¹⁴⁵

¹⁴⁵ François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Édition de Minuit, Paris, 1994, pp.135-136.

Cette dernière citation nous intéresse particulièrement car nous voyons, mis à l'épreuve, le système du cogito naumien qui s'efforce de créer une dynamique *sui generis* des idées ésotériques à partir d'une *Weltanschauung* reformulée. Or, le premier élément important qui se détache de l'acception commune de la littérature est justement ce statut changé de l'imagination. Cet emploi particulier annonce aussi le détour vers une symbolique purement occulte, car ce que décrit Naum à tout moment se place sur une ligne assez solide du magnétisme, qui utilise fréquemment des somnambules à lire à travers des corps opaques, parce que l'image indécise peut se transformer en vision directe et parce que l'imagination s'imprègne de cet acte magique qui présuppose la chute volontaire dans l'abîme de la lucidité médiumnique.¹⁴⁶

Ajoutons que le dualisme en tant que *datum* fondamental de toute écriture ésotérique est très bien défini à partir de *Tabula Smaragdina*. Il s'y affirme de manière éloquente la correspondance qui existe entre ce qu'est en haut et ce qu'est en bas. Gellu Naum se réfère explicitement à ce texte lorsqu'il affirme : « N'essaye pas de monter sur la montagne, puisque tu es partout en haut, reste là! »¹⁴⁷ De la même manière, lorsqu'il est arrivé à la fin de son périple d'auto-initiation, il s'exprime en paraphrasant les propos d'Hermès Trismégiste.¹⁴⁸ L'auteur des textes qui appartient à la tradition hermétique fondamentale est une présence duale. Il voyage souvent entre deux mondes, entre deux réalités, entre les deux dimensions, celle du profane et celle du sacré. D'ailleurs, il n'est pas surprenant que Naum se serve de la pensée du père de

¹⁴⁶ Rappelons brièvement que selon Bertrand Méheust « [...] les psychistes distinguent la *médiumnité intellectuelle*, qui concernerait le captage d'une information en dehors des canaux sensoriels connus, de la *médiumnité physique*, qui serait caractérisée par une action directe de l'esprit sur la matière. », Bertrand Méheust, *op. cit.*, p. 182.

¹⁴⁷ Notre traduction selon l'auteur : « Nu cauta sa te mai sui pe munte cind oriunde esti sus./ Ramii acolo. », Gellu Naum, *op. cit.*, p. 49.

¹⁴⁸ La formule d'Hermès Trismégiste est célèbre : « Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, et ce qui est en haut est comme ce qui est en bas. »

l'alchimie (même si sa paternité a été contestée au fil de temps), Hermès Trismégiste, puisque la propension pour la pensée alchimique trouve un écho chez les surréalistes. André Breton reprend d'ailleurs l'axiome principal de la *Table d'émeraude* dans le *Second manifeste du surréalisme* (1930) : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. Or, c'est en vain qu'on cherche à l'activité surréaliste un autre mobile que l'espoir de détermination de ce point. »¹⁴⁹

Selon Simona Popescu, dans *La voie du serpent*, le geste agit comme une sorte de rituel répétitif et joue un rôle essentiel sur le chemin de l'initiation. Ainsi, le geste en tant qu'acte humain occulte est plus important que la compréhension des faits. Il s'agit bien évidemment de *ceux* (les gestes) et *celles* (les actions) qui sont accomplis par le biais de la main hermétique.¹⁵⁰

¹⁴⁹ André Breton, *Œuvres complètes – I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 781. Cité par Kahn 1994, p. XXII.

¹⁵⁰ La main hermétique a été utilisée par Hermes Trismegiste dans sa tentative de rendre intelligibles les messages occultes, et par Aleister Crowley, auteur si controversé à cause de ses rituels de « magie sexuelle » appelés « Voie de la Main Gauche. » Voici un extrait qui élucide comment la main gauche agit dans l'acte magique sexuel: « Cette magie particulière peut s'avérer dangereuse pour l'équilibre psychologique de l'initié, de plus, très peu d'occidentaux parviennent au bout de cette initiation. En magie sexuelle, la *Voie de la Main Gauche* s'oppose à la *Voie de la Main Droite*, dualité omniprésente dans la vie, en résumé, ce qui touche le côté droit est bon, ce qui touche le côté gauche représente le mal, l'adepte de la Voie de la Main Gauche est indépendant, il n'est soumis à aucune entité, aucun dieu, cette voie magique et spirituelle prends appui sur la sexualité, le but de cette magie est de réussir en retournant l'énergie cosmique qui se trouve habituellement masquée, dans les conditions ordinaires de vie, par l'expression de la sexualité animale courante, à faire s'élever, monter ladite force, suscitant ainsi l'illumination, la transfiguration magique de l'adepte. C'est à cette fin et pas dans le but premier de procurer aux partenaires l'intensification du plaisir, qu'est codifiée toute une érotique sacrée. Les partenaires s'unissent intimement sans aller jusqu'au point culminant de l'acte sexuel, ceci peut se pratiquer grâce à des techniques sexuelles spéciales destinées à interioriser la force orgasmique. Le but est double, un état psychique à même d'engendrer une transe hallucinatoire au cours de laquelle l'imagination des partenaires atteindrait l'extase divine, permettre aussi à la semence de s'interioriser dans l'organisme des deux amants au lieu de s'épancher. Pour pratiquer ce type de rite, il faut une attirance sincère l'un pour l'autre, les amants aptes à pratiquer l'érotisme sacré se reconnaissent à divers signes précis. Dans le cas de Crowley, cette cérémonie se déroula sous la direction de deux maîtres aidés de deux prostituées sacrées (représentantes du Shakti, principe cosmique féminin), celles-ci sont toujours choisies pour leur grande beauté et leur perfection sont préparées physiquement, elles sont massées d'huiles odoriférantes selon une technique ancienne : jasmin pour les mains, keora pour le cou et les joues, champa et hina pour les seins, nard dans les cheveux, musc

L'union entre le message et l'acte achevé a pour résultat une Œuvre accomplie. Naum croit en effet que la liberté demande peu de compréhension et beaucoup d'actes. Il estime tout simplement que la force des actes est beaucoup plus importante s'ils sont successifs. Il vit avec la conviction que ces bénéfiques sont énormes. Selon lui, tout est acte, mais pas rituel puisque rien ne doit être mécanique, imitatif. Pour cela, l'acte doit être libre, profondément personnel, « [...] accordé avec ta *musa*. » Malheureusement, l'auteur de *Zenobia* ne donne aucune indication à propos de ces gestes indispensables à la construction spirituelle de soi.

Une tout autre filiation envisageable par rapport au manuel occulte de Naum, pourrait être celle de Aleister Crowley (lien mentionné par Simona Popescu à plusieurs reprises), un autre occultiste important du XXe siècle qui a publié en 1929 *Magick – In Theory and Practice* (l'orthographe inhabituelle du mot magique a une signification occulte : le terme de *magick* désigne un système magique utilisé par Aleister Crowley pour signaler le fait d'utiliser un acte réalisé de façon intentionnelle dans le but d'obtenir un changement), à peu près deux décennies avant que Naum eût écrit *La voie du serpent*. Pourtant, la probabilité que le poète roumain ait eu accès à l'ouvrage en question est trop faible pour être prise en compte. Il est cependant intéressant de signaler le fait que, pour Crowley, tous les actes rituels ont une importance capitale et il les nomme, tout comme Naum, des gestes. La différence est que Aleister Crowley définit rigoureusement tous les gestes magiques qui doivent être accomplis par un néophyte et, en plus, ces gestes sont accompagnés par des formules extrêmement précises

pour le pubis, santal le long des cuisses et safran pour les pieds, s'ensuit le rituel des 5 éléments, commence alors le « jeu du dragon et du tigre », où toutes les positions accessibles sont réalisées. Une pratique importante en magie sexuelle nommée Karessa consiste à réaliser un long coït sans qu'il y ait d'orgasme, les partenaires sont assis l'un sur l'autre en tailleur, l'acte doit enflammer l'imagination. À l'issue de la cérémonie, on remettra à Crowley un pendentif sacré en forme de phallus. http://www.heresie.com/aleister_crowley.html, page consultée le 15 décembre 2011

dans lesquelles la Kabbale fusionne avec la tradition occulte occidentale (en principe celle qui est cristallisée dans les œuvres de Cornelius Agrippa) et avec une mythologie profondément personnelle. Les deux auteurs suivent pourtant des chemins semblables, utilisent des formules similaires et s'intéressent à l'idée de l'essence astrale de l'âme. Crowley croit que l'homme et la femme sont des étoiles, Naum identifie lui aussi une étoile intime que brille dans l'univers après avoir brûlé en nous. En fait, les deux occultistes sont attirés par la liberté absolue qui s'ouvre dès qu'on quitte la réalité immédiate et qui se projette, comme des corps célestes, dans l'univers infini.

Une autre idée commune est celle de la *normalité du miracle*. Autrement dit, les deux auteurs occultes sont convaincus que l'amour fait en sorte qu'on puisse accéder de *l'autre côté*, dans l'espace salutaire de l'être humain qui se révèle à tout néophyte dès qu'il connaît ce sentiment absolu, conçu en tant que merveille de la vie occulte parce que « [...] le miracle est à portée de ta main, de n'importe où d'où tu commences. »¹⁵¹ Cet attachement à la vie le porte dans l'espace sensible, voire transgressif. Pourtant, Naum s'éloigne de Crowley qui est beaucoup plus réservé que l'écrivain roumain à propos du rôle que joue l'amour sur l'exploration des besoins spirituels de l'humain. À la manière d'un vrai magicien, Naum décrit dans *La voie du serpent* comment l'acte d'éveil amoureux est possible. Il précise que parmi les plus importantes méthodes mystiques, la plus indispensable est la communication médiumnique : « Il ne faut pas oublier l'amour. Je parle précisément de l'amour pour une seule femme [...]. Quelque chose qui peut te servir d'indice : ma bien-aimé prononce à voix haute des réponses à des questions que

¹⁵¹ Notre traduction selon l'auteur : « Miracolul iti sta la indemina, indiferent de unde incepi. » Gellu Naum, *op.cit.*, p. 44.

j'ai posées dans la pensée. Nous ne faisons aucune expérience avec ces choses-là, elle se fait naturellement, parce que nous sommes libres, parce que nous nous aimons. »¹⁵²

Précisément en ce lieu, nous avons atteint un point qui différencie profondément Gellu Naum de la tradition de l'occultisme occidental. Selon Naum, l'autolibération (qui est illumination) est indissolublement liée à l'amour, puisque celui-ci est notamment le mobile par lequel on accède à la révélation de *la vraie vie*. L'amour, même s'il est total, est lié à une relation unilatérale, avec une seule femme, comme dans la vraie histoire d'amour entre Nicolas Flamel et son épouse Perrenelle, histoire qui avait tant ému Naum et qui coïncide avec la découverte au sens propre de *la vraie vie*. Mais, ce qui différencie vraiment Naum des autres occultistes occidentaux, c'est le fait que la bien-aimée, qui est la figure centrale de son œuvre, n'est pas seulement le point de départ ou une sorte d'étoile guidante sur le chemin de l'illumination, mais aussi le territoire sacré où le poète arrive, une symbolique terre d'accueil pour l'amoureux illuminé : « *La voie du serpent* devient un cercle tracé par l'ouroboros, le serpent qui mord sa propre queue, le chemin sur lequel le poète monte pour revenir à son réceptacle de lumière. Sa cible n'est pas au-delà de sa main, mariée à une autre main, la pierre philosophale est même dans la caresse miraculeuse de l'androgynisme hermétique »¹⁵³ affirme Simona Popescu en observant le lien qui s'institue entre la révélation de l'amour unificateur et « l'alunissage » dans la zone pure, où aboutissent tous les phénomènes et les lois majeures de l'univers.

¹⁵² Notre traduction selon l'auteur : « Nu uita iubirea. Vorbesc cu precizie de iubirea pentru o singura femeie. [...] Ceva care iti poate servi de indiciu: iubita mea rosteste cu voce tare raspunsuri la intrebari pe care eu le pun in gind. Noi nu facem experiente cu asemenea lucruri, acestea se intimpla firesc, pentru ca sintem liberi, pentru ca ne iubim. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 31.

¹⁵³ Notre traduction selon l'auteur : « *Calea Searpelui* devine, astfel, un cerc trasat de Ouroboros, sarpele ce-si musca propria coada, drumul pe care poetul se inalta mereu potentat pentru a reveni la receptacolul sau de lumina. Tinta nu e dincolo de mina cununata cu o alta mina, piatra filozofala e chiar in imbratisarea miraculoasa a androginului hermetic. » Simona Popescu, *op. cit.* p. 2.

Si on revient à Aleister Crowley, il faut constater que dans la lignée d'une très longue tradition (qui inclut *Le livre d'Enoch*, Tertullien avec *De cultu feminarum*, Hermes Trismegiste avec l'idée des anges déchus du fait de leur attirance pour les femmes, et qui sont en fait des héros civilisateurs, etc.), celui-ci réalise le portrait de la femme du magicien comme une sorte de talisman, un objet spécialement préparé pour être imprégné de sa volonté créatrice. Le fruit de cette imprégnation magique est donc l'amour soumis à la volonté. Simona Popescu constate, elle aussi, que cette attitude est typique de bien des occultistes qui ont suivi d'une certaine manière seulement les acceptions courantes de la culture occidentale, où la volonté et le *moi volitionnel* occupe une place privilégiée. Tout au contraire pour Naum, « [...] la femme n'est pas un talisman, elle est la voie de la plénitude puisque rien n'est au-dessus de l'amour »¹⁵⁴, ou encore comme il l'exprime dans le court extrait de théâtre annexé par Simona Popescu à la fin du *La voie du serpent* : « Mon amour, nous n'avons cessé de nous aimer à aucun moment, et cet instant n'a pas d'histoire, celui-ci est l'éternel instant, du début à la fin du monde, l'immense instant qui ne bouge pas, mais qui coule et qui se berce lui-même. Dès le commencement du monde, mon amour, sans autre histoire que celle de l'amour, sans autre douleur que celle de sa suppression, sans autres espoirs que ceux de la libération. »¹⁵⁵

En ce qui concerne la philosophie d'Agrippa, nous pensons qu'il est nécessaire d'ajouter que, selon lui, l'amour se place seulement sous les auspices de Vénus et les signes zodiacaux que

¹⁵⁴ Notre traduction selon l'auteur : « Femeia nu este un talisman, ea este chiar calea spre desavirsire, pentru ca nimic nu este deasupra iubirii. » Simona Popescu, *op. cit.*, p. 4.

¹⁵⁵ Notre traduction selon l'auteur : « Iubitule, noi n-am incetat sa ne iubim nici o clipa si aceasta nu are istorie, aceasta e vesnica clipa, de la inceputul pina la sfirsitul lumii, imensa clipa care nu se misca ci curge, se leagana, ea insasi. De la inceputul lumii, iubitul, fara istorie alta decit a iubirii, fara chin altul decit al inabusirii ei, fara sperante altele decit ale eliberarii . » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 55.

cet astre préside. La lumière qui a créé le cosmos n'est pas celle de l'amour mais celle de la raison. Or, ce qui fait qu'Agrippa tient une place privilégiée dans les hiérarchies célestes de Naum, a probablement été le grandiose tableau cosmologique dans lequel se sont liés, avec une précision mathématique et beaucoup de détails, les plantes, les signes, les règnes, les graphies magiques, les zones géographiques, etc. On peut même avancer l'idée selon laquelle le texte de Naum, *La situation du monde* (qui fait partie de la *La voie du serpent*), peut être vu comme un parallèle surréaliste de la vision agrippienne. Le concept d'*Âme du monde*, emprunté de Platon, Varron et le *Corpus hermeticum*, peut être analysé par comparaison avec le concept de *musa* de Gellu Naum. À ce propos, Simona Popescu croit que : « [...] dans la lecture du poète romain, tous ces liens et ces connexions magiques que l'occultisme du XVI^e siècle avait décrit sont une manière de surmonter les limitations de la conscience et un chemin par lequel l'amour des deux moitiés de l'androgynisme hermétique puisse irriguer le monde entier. »¹⁵⁶

Dans la succession des étapes alchimiques se superposent et se différencient à la fois deux principes : l'un féminin, lunaire, inconscient, et l'autre masculin, solaire, incandescent, coagulant. « Ceci est la voie de l'aigle et du serpent, la voie lunaire / beaucoup plus solaire que celle du lion ou du taureau / des voies solaires / le début est ici ou là-bas / en tout cas en toi. »¹⁵⁷ Le serpent représente le premier principe. Il est le commencement et la fin de l'œuvre et, de plus, l'agent de tous les changements intermédiaires, en s'associant avec le mercure alchimique. Le mercure en tant que métal correspondant à Hermès, et comme élément aqueux, a une nature et

¹⁵⁶ Notre traduction selon l'auteur : « In lectura poetului roman, toate acele legaturi si conexiuni magice pe care ocultistul din sec. XVI le-a descris sunt o forma de depasire a limitarilor constiente si o cale prin care iubirea dintre cele doua jumatați ale androginului hermetic iriga lumea intreaga. », Simona Popescu, *op. cit.* p. 4.

¹⁵⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 49.

une manifestation ambivalente. En tant que « serpent », il donne de la vie au corps, qui est un être saturnien, et en tant qu'élément aérien (résultat du mélange entre le feu et l'eau), il quitte l'existence obscure, indifférenciée du corps et devient chaleur vitale, âme. Cette élévation est représentée par l'aigle mercuriel, dont l'aile est une main – *musa* – qui accompagne toujours le serpent sur le chemin de l'illumination, jusqu'à la fin quand le serpent se promène triomphalement en compagnie de ses aigles. Pour quelques alchimistes, la danse de la séparation et de la fusion entre ces deux principes – les deux représentés par l'interaction entre le soufre et le mercure – est une préfiguration de la noce alchimique où l'or épouse l'argent en même temps que les planètes qui les gouvernent – le Soleil et la Lune. Dans un texte datant du 29 septembre 1948, Naum décrit ce processus : « Dans mon rêve, il y a quelques jours, le soleil s'était uni avec la lune. » À propos de la noce alchimique, Simona Popescu explique que cette union mystérieuse est d'une certaine façon surréaliste, puisqu'elle a eu lieu dans le rêve, mais pas dans un rêve romantique, un rêve qui produit une mutation ontologique : « Tu auras une agréable peau de flammes. Rien ne te touchera. Tout va bruler près de toi. Mais cette combustion sera féconde et non destructrice. »¹⁵⁸

Il existe plusieurs couches à ce texte, mais Naum opère généralement sur deux niveaux – le premier qui est médié et qui montre au lecteur les jalons qu'il faut suivre, le second immédiat, qui amène le lecteur, qu'il en ait conscience ou non, à l'intérieur des états et des étapes vécues par l'auteur lui-même. En conséquence, les « conseils » qui nous sont donnés – *les indices* comme les appelle Gellu Naum – ne sont pas des instructions, des repères stricts, comme c'est parfois le cas dans la tradition occidentale, mais certains signes, des messages envoyés de loin, et

158 Gellu Naum, *op. cit.* p. 34.

en même temps, de notre intériorité. De là résulte le caractère paradoxal du texte. L'auteur répète à plusieurs reprises qu'il ne dit rien, qu'il faut découvrir en soi tous les symboles et les gestes. Même quand il semble donner des indications non équivoques telles que « lavez vos mains plus souvent », « évitez de toucher votre sexe inutilement », « détestez les chiens », le contexte qui enveloppe ces propos et la manière dont ils sont disséminés dans cette histoire sur l'initiation, les rendent beaucoup plus mystérieux que les phrases les plus ambiguës qui les entourent. Tous les signes ont un caractère oraculaire prononcé, allusif. Ils sont codés et nous sommes avertis qu'il faut entrer dans l'abîme des mystères pour les comprendre. Ce théâtre d'indices qui vont et viennent, et leurs croisements avec l'histoire symbolique et nuancée de l'autolibération sont la source de la valeur poétique unique de *La voie du serpent* : « Si on regarde ce texte en tant que livre de littérature, geste qui entraînerait la désapprobation de l'auteur et même son mépris, il se place dans une lignée d'œuvres qui ont exploité l'occultisme d'une manière ou d'une autre. Mais surtout, il serait placé à côté de la poésie de Naum (et lorsque je dis poésie je comprends *Opera omnia*) – la seule poésie de la littérature roumaine exprimant une authentique expérience alchimique. Toutefois, vu comme un texte initiatique authentique, *La voie du serpent* est le premier livre du genre écrit en roumain. Le temps qui viendra, sans pouvoir l'ignorer, va le consacrer comme un livre fondamental dans l'histoire universelle occulte. »¹⁵⁹

¹⁵⁹ Notre traduction selon l'auteur : « Daca ar fi sa privim *Calea Searpelui* ca o carte de literatura, ceea ce ar fi atras dezaprobarea si poate chiar dispretul autorului, ea s-ar aseza intr-o linie de opere ale unor autori ce au exploatat intr-un fel sau altul un ocultism de o natura sau alta, dar in primul rind ea s-ar aseza alaturi de poezia lui Gellu Naum insusi (si cind spun poezie inteleg opera omnia) – singura poezie din literatura romana care exprima o autentica experienta alchimica. Privita, insa, ca text initiatic autentic, efectiv si aplicabil, *Calea Searpelui* este prima carte de acest gen scrisa in limba romana. Timpul care va veni, fara sa poata sa treaca peste ea, o va consacra drept o carte fundamentala in istoria universala a filozofiei oculte. » Simona Popescu, *op. cit.*, p. 6.

4. *Le sentir primitif* face au freudisme

Dans *La voie du serpent* il existe un paradigme du monde bien établi, résultat d'un type de pensée qui se revendique d'une longue et intéressante tradition occulte. Mais il existe aussi une réaction anti-freudienne qui traverse en général la littérature de Naum, et en particulier le texte que nous analysons. Peut-être la dernière forme de ce rejet massif a-t-elle un lien avec la conviction de Naum pour qui l'être humain ne peut pas être compris selon les acquisitions du scientisme ou de la psychanalyse. C'est pourquoi les propos de cet écrivain doivent être liés à une nouvelle considération de l'humain, à partir d'autres constats que ceux encore actifs dans la mémoire collective de la modernité récente. Cette attitude constante a un rapport étroit avec la position du Wittgenstein (si on tente un lien possible) qui assignait à la philosophie la tâche fondamentale de penser la réalité sur un fond de possibilités plus vastes, afin d'en permettre une description plus riche. Pour rester au cœur de notre problème, nous pouvons ajouter que Naum s'inscrit vraiment dans cette lignée. Il est convaincu que l'individu peut se recréer sur des fondements qui ne se positionnent pas toujours sous la protection de la science ou de la psychanalyse. Naum, tout comme les autres auteurs occultes, considère la médiumnité, le somnambulisme, la voyance, etc., comme des phénomènes bien réels, en partant peut-être de l'idée que toutes les sociétés ont intégré, depuis des siècles, de tels faits dans leurs cultures. C'est pourquoi l'homme doit se servir de son *sentir primitif*, idée qui, dans la société occidentale contemporaine, est soit méprisée, soit cachée, presque invisible au grand public. On voit toutefois que de nombreux auteurs ont été tentés par cette idée. C'est peut-être dans un mémoire du compte de Redern, écrit en 1818 et cité par Bertrand Méheust, que l'on en trouvera une des expressions la plus nette et la plus ancienne : « Comment se fait-il, [se demande cet aristocrate,] que le sens primitif, fondement de notre rapport au réel, et manifestation de notre être profond,

demeure caché et invisible? C'est qu'il est masqué par la vie pragmatique, par la vie sensorielle et vigile. C'est précisément l'état magnétique qui le révèle, qui le met à découvert. Pendant le jour les étoiles sont invisibles, bien que leur lumière parvienne à nos yeux; mais elles redeviennent visibles après le coucher du soleil. De même, le sens interne demeure actif, mais de façon imperceptible, pendant la veille; il ne se manifeste que pendant la transe, à la faveur de l'isolement somnambulique. Mais l'erreur serait de voir dans l'état magnétique une manifestation pure de ce sens caché. Si le somnambulisme révèle le sens interne, c'est en l'associant à la conscience de moi. »¹⁶⁰

Et l'on pourrait affirmer que Naum se sert précisément de cette *conscience du moi* qui s'oppose à tout ce qui est donné par la marche des idées scientifiques ou parapsychologiques, car il veut à tout prix réveiller chez l'humain des perceptions dont il n'a été que le simple dépositaire jusqu'au moment où il a compris que se *sentir primitif*, connecté à la pensée magique, peut lui donner accès à des représentations insolites susceptible d'être prises en compte pour notre mode d'existence à venir. Pour citer encore une fois Bertrand Méheust, une *extension de la vue* sort l'homme de l'inconnu ou de la zone subliminale, et le projette vers un territoire où il a des rapports très étroits avec ses possibilités, anciennes ou futures. Ceci refonde une nouvelle sensibilité paradoxale qui se rapporte à l'intellect d'une autre façon. Jusqu'en 1930, si l'on en croit Méheust, ce modèle figé de l'être humain était bien une constante. Après cette date, en revanche, les sciences psychiques ont atteint « [...] l'actuel étiage officiel, qui est à peu près, avec le développement du cognitivisme et du matérialisme visuel à Changeux, celui de l'époque

¹⁶⁰ Bertrand Méheust, *op. cit*, tome II, p. 141.

de Condillac. »¹⁶¹ L'auteur veut donc dire que l'écart entre le discours officiel de l'intelligentsia européenne et la position de la métapsychique s'est beaucoup creusé. La même réticence est formulée par Raymond Ruyer qui avait remarqué que la pensée ne peut voir ses propres bords, « [...] ceux-ci lui échappent principiellement, car, pour les voir, il lui faudrait se situer dans une dimension de survol par rapport à notre condition. »¹⁶² Le fait n'est pas singulier. André Breton a averti lui aussi dans son *Second manifeste de surréalisme* : « [...] que l'idée de surréalisme tend simplement à la récupération totale de notre force psychique par un moyen qui n'est autre que la descente vertigineuse en nous, l'illumination systématique des lieux cachés et l'obscurcissement progressif des autres lieux, la promenade perpétuelle en pleine zone interdite. »¹⁶³ Comme l'a bien vu Méheust, et avant lui Michel Carrouges, la pensée de Breton « [...] est habitée par le rêve récurrent d'atteindre un secteur de l'expérience où toutes choses deviendraient transparentes, car l'opacité est la principale ennemie de l'homme. »¹⁶⁴

Mais pour revenir à Freud, tentons d'établir la position de Naum vis-à-vis de cette nouvelle formulation de la sensibilité humaine qui peut être comprise comme une sorte d'extension nette à l'égard du freudisme. Nous sommes dans une époque où « [...] tout ce qui menaçait le maintien d'un *statu quo* scientifique fut dénigré ou relégué dans le domaine des illusions du théâtre, de la superstition ou des contes de bonnes femmes »¹⁶⁵, dans un contexte qui n'autorise pas l'accès à la *seconde vue*. Celui-ci semble seulement un geste risqué et abusif, et

¹⁶¹ Bertrand Méhust, *op. cit.*, tome II, p. 207.

¹⁶² Raymond Ruyer, *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*, Albin Michel, 1996, p. 17.

¹⁶³ André Breton, *Le second manifeste de surréalisme*, Œuvres complètes, Édition de la Pléiade, p. 791.

¹⁶⁴ Bertrand Méheust, *op. cit.*, tome II, p. 319.

¹⁶⁵ Gloria Flaherty, *Shamanism and the Eighteenth Century*, Princeton University press, 1992, p. 7.

l'idée ancienne selon laquelle la conscience peut rompre avec son existence historique est trop hasardeuse pour être prise en compte. Le fait est aussi signalé par Cornelius Castoriadis qui, dans son étude intitulée *Le monde morcelé, Les carrefours du labyrinthe*, avertit que « [...] l'histoire passée du monde n'est nullement sanctifiée (...) du fait qu'elle a écarté d'autres histoires effectivement possibles. Celles-ci ont autant d'importance pour l'esprit, peut-être plus de valeur pour nos attitudes pratiques, que l'histoire réelle. »¹⁶⁶ Méheust précise encore qu'« [...] au lieu de jeter aux poubelles de l'histoire les théories alternatives qui ont été sacrifiées au début de ce siècle, il faut tâcher de mettre entre parenthèses le succès ultérieur de la psychanalyse pour les sortir de l'oubli, les scruter et les prendre au sérieux. Certes ces courants sacrifiés n'ont pas fourni un génie spéculatif susceptible d'être comparé à Freud, mais cela ne veut pas dire qu'ils n'indiquent pas, pour la pensée, des voies fécondes. »¹⁶⁷

Tout porte donc à croire que Naum – et il l'exprime de manière directe – voit les limites du freudisme et essaye de s'écarter de ses principes majeurs : « Freud t'a montré jusqu'à quel point tu peux te tromper. Mais tout se passe au-delà de ses limitations, plus tu es libre »¹⁶⁸, ou encore « à quel point est pauvre Freud qui remplace le conscient par le conscient et après s'arrête »¹⁶⁹ ou « les anciens qui parleraient de l'initiation ont compris une grande partie de la vérité, en tout cas beaucoup plus que tous les psychologues modernes »¹⁷⁰ ou enfin « essaye d'écarter la résistance

¹⁶⁶ Cornelius Castoriadis, *Le monde morcelé, Les carrefours du labyrinthe*, tome III, Édition du Seuil, 1990, p. 109.

¹⁶⁷ Bertrand Méheust, *op. cit.*, tome II, p. 463.

¹⁶⁸ Notre traduction selon l'auteur : « Freud ti-a aratat pana unde te poti insela. Dar totul se petrece dincolo de limitările lui, cu cât esti mai liber. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 22.

¹⁶⁹ Notre traduction selon l'auteur : « Cât de sarman e Freud care inlocuieste constient prin constient si apoi sta [...] »

¹⁷⁰ Notre traduction selon l'auteur : « Anticii care vorbeau de initiere au inteles o mare parte a adevarului, in tot cazul mai mult decat orice psiholog modern. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 30.

que tu éprouves devant eux ou la pitoyable explication avec laquelle ils t'ont habitué. »¹⁷¹ Il est donc clair que Naum partage l'idée selon laquelle la psychanalyse freudienne a posé une sorte de voile sur la compréhension des puissances natives de l'homme, et que cette ombre doit être retirée par une pratique nouvelle de la littérature. Naum affirme : « Ton illumination est aussi normale que ta compréhension. Elle est le résultat d'un long processus de libération dont tu as échappé des moments. »¹⁷² Il exclut donc que la psychanalyse puisse être le seul jalon important à partir duquel l'homme du XXe siècle pourrait se comprendre.

On sait très bien que la psychanalyse a joué un rôle déterminant dans la construction de l'idée contemporaine de l'homme qu'il est devenu difficile d'approcher, au même titre que n'importe quelle autre formation culturelle. À ce propos, Léon Chertok et Isabelle Stengers écrivent que « [...] la psychanalyse a refoulé les forces obscures de l'hypnose et qu'elle doit s'attendre à un *retour du refoulé* : [ils affirment] que la théorie psychanalytique fonctionne comme un mécanisme de défense contre l'hypnose. »¹⁷³ On pourrait alors dire qu'il existe un magique durable qui traverse la culture, puisque depuis les Lumières et même depuis la Renaissance, on peut parler d'un modèle qui impose la rationalité à tout prix, cliché qui a sûrement dû irriter Naum. Dans toutes ses attaques contre un modelé préétabli de la raison, Naum déjoue le sens habituel en estimant que l'illumination est possible lorsque l'humain n'a pas peur de son trajet intime (qui présuppose parfois l'intervention médiumnique) dans les

¹⁷¹ Notre traduction selon l'auteur : « Incearca sa inlaturi rezistenta pe care o incerci in fata lor sau mizeria de explicatie cu care te-au deprins altii. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 32.

¹⁷² Notre traduction selon l'auteur : « Iluminarea ta este tot atat de normala ca si intelegerea cu incetul. Ea este urmarea unui lung proces de eliberare, din care ti-au scapat momentele. » Gellu Naum, *op. cit.*, p.35.

¹⁷³ Léon Chertok et Isabelle Steingers, *L'hypnose, blessure narcissique*, Les Épecheurs de penser en rond, 1990, p. 6.

mondes ésotériques qu'il ne connaît ni ne contrôle, et que cette impulsion profonde c'est justement son pouvoir essentiel.

5. *Médium* et l'accession vers le discours intercalé

Médium était ma conversation nocturne avec un fantôme vivant, avec ma bien-aimée qui, j'en étais sûr, existait quelque part sur la terre et dont je cherchais à précipiter la rencontre ...¹⁷⁴

Même si avec *Médium* (1945) Naum concrétise un discours de la littérature beaucoup plus baroque qu'avant, étant donné le fait que l'auteur joue avec des réserves esthétiques qui semblent inépuisables et très différentes comme texture, la problématique obsessive de ce surréaliste ne change pas. Il existe un lien symbolique avec *La voie du serpent*, œuvre écrite trois ans après *Médium*, avec le roman *Zenobia* et non, en dernier lieu, avec le livre *Le château des aveugles* paru en 1946.

Ce n'est pas non plus un hasard si *Médium* débute avec une citation de Paracelse, l'occultiste qui a intéressé Naum pendant toute sa vie. L'auteur roumain semble circonscrire encore une fois la problématique majeure de son œuvre à la sensibilité ésotérique, situation que nous avons décrite en nous penchant sur le texte matriciel *La voie du serpent* : « Et si, durant la journée, les occupations du corps, l'âge ou d'autres obstacles analogues t'empêchent de comprendre les choses par faiblesse naturelle, je veux dire à cause de la grossièreté de ta nature,

¹⁷⁴ Notre traduction selon l'auteur : «*Medium* erau convorbirile mele nocturne cu o fantomă vie, cu iubita mea care, eram sigur, exista undeva pe lume și a cărei înfîlnire căutam să o grăbesc cît mai mult » Interview avec Sanda Rosescu, *op. cit.*, p. 53.

c'est dans ton sommeil que tu te prêteras attention à la venue de l'Avertisseur. »¹⁷⁵ Cette citation montre clairement que nous retournons bien en arrière. Cette fois-ci, en effet, Naum reprend l'un des plus importants thèmes du romantisme, celui du rêve (et de la rêverie implicitement), qui se place au centre de l'imagination romantique, une des sources les plus fécondes de ce courant littéraire à partir duquel les images poétiques du monde sensible sont reconstruites et refondues. L'intérêt de Naum pour la problématique majeure du romantisme se base sur son affinité foncière pour le substrat nocturne de la pensée, obsession qui s'installe dès que Naum commence à écrire en 1936. Du rêve fantastique qui incite à la recreation d'un nouveau registre de la littérature, se revendiquent presque tous les écrivains d'avant-garde, d'où la disposition de Naum pour cet état qui transfigure les impulsions les plus nébuleuses de l'homme. Il va pourtant de soi que dans *Médium*, l'auteur opère une transmutation assez radicale du sujet, puisque lorsqu'il étudie les puissances cachées du rêve, il ne se place pas du côté des transfigurations récurrentes du thème dans le romantisme, mais très loin, en essayant de répertorier ce vaste sujet avec des outils qui sont souvent ésotériques au sens propre, ce qui saute aux yeux dès la première lecture.

Le narrateur, dans le texte que nous analysons, est un médium qui cherche désespérément sa bien-aimée, une sorte de fantôme qui ne se laisse pas apercevoir par les moyens habituels à la portée de l'homme amoureux. Au contraire, elle doit être découverte par le biais des facultés ésotériques qui facilitent une communication *au-delà* et une communion amoureuse qui dépasse les lois strictes de la réalité immédiate. En lisant les premières lignes de *Médium*, ce qui apparaît immédiatement, c'est le fait que le narrateur a la même voix que celui de *Zenobia*, ou celui de *La voie du serpent*. C'est donc un narrateur qui ne doit rien à son avatar du XXe siècle, un narrateur

¹⁷⁵ Paracelse, *Livre des rêves et des somnambules*, cité par Gellu Naum dans le livre *Poetizati, Poetizati*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970, p. 133.

omniscient dont le statut interne (narrateur personnage / narrateur impliqué) lui facilite un point de vue narratif correspondant à la focalisation du récit, positionnement que l'on peut l'associer au statut de l'écrivain postmoderne qui emploie souvent plusieurs voix et qui est toujours allusif, ne respectant à aucun moment une logique prévisible de la représentation littéraire.

Si nous cherchons le paradigme avec lequel Naum opère lorsqu'il écrit *Médium*, nous sommes immédiatement frappés par la manière kaléidoscopique dont l'écrivain traite son sujet hétérogène. L'espace funambulesque de la pensée, la transe, la table tournante, la schizophrénie, le rêve, la conscience, la logique onirique, le double, les places maudites, la nature démoniaque de l'objet, les apparitions lycantropiques, l'océan, la nuit, la mort, l'amour unique, le rôle du poète, tous ces sujets deviennent des thèmes de réflexion, assemblés de manière unique dans une tentative insolite de parler *autrement* de tout ce que *la vraie vie* ne cesse de nous apporter à tout moment, à condition que l'on trouve d'autres moyens d'interprétation de la nature et des expressions de l'humain.

En matière de genre littéraire, la prose de *Médium* est à la fois un essai, une œuvre surréaliste, une œuvre ésotérique et, plus surprenant encore, un texte théorique puisque Naum s'efforce de poser un diagnostic sur le statut de l'art ésotérique pour expliquer quel est le rôle du poète par rapport à ce qui se dresse dans le discours philosophique de l'homme moderne. Il essaye en outre de déterminer l'impact des représentations inusitées sur la culture en général et comment il est possible d'intégrer dans l'imaginaire collectif de l'humanité les arts et les pratiques occultes qui ne coïncident pas avec la notion ou la représentation habituelle de l'imaginaire de la littérature du XXe siècle. Même si souvent les constats de Naum sont imprécises et vagues, on observe que ce qui intéresse vraiment l'auteur est de sonder ce

subliminal de l'homme, son *sentir primitif*, sa passion pour des faits surprenants, sa nature qui échappe à bien de représentations stéréotypées ou canoniques de l'être.

A. Médium – l'essai littéraire

Il faut d'abord retenir que Gellu Naum explicite rarement son *credo* par le biais des procédés qui conviennent à l'articulation d'une écriture ou d'un style littéraire standardisé, canonisé. Pour accéder à sa pensée, il faut donc chercher des indices dans ses autres écrits. Cet auteur, rappelons-le, déforme ou transforme le langage poétique, donne aux mots des connotations inattendues et déroutantes. Toutefois, les notions clé de *Médium*, sont formulées dès ses débuts littéraires. On remarque que les réflexions de Naum se sont souvent appuyées sur la question de la femme unique, sur le rôle du poète, sur la nécessité immédiate de fonder de nouvelles théories relatives à l'humain qui mèneront à l'effondrement des préjugées, les responsables – selon l'auteur – des actuelles limites de la connaissance humaine.

Dans cet essai *in nuce*, ce qui frappe dès la première page c'est l'intérêt de Naum pour l'importance capitale du rêve, pour la problématique complexe des maladies mentales (comme la schizophrénie), pour la question du registre nocturne de la pensée mais pas, en dernier lieu, pour la présence du double dans la structure interne de l'être humain.

Naum discute le cas de Gerard de Nerval, écrivain qui « a su rêver sa vie. »¹⁷⁶. Il insiste sur le fait que celui-ci a toujours conçu le rêve en tant qu'« [...] instrument de la connaissance de

¹⁷⁶ Notre traduction selon l'auteur : « [...] a stiut sa-si viseze viata. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 144.

la plus certaine, et digne de confiance, réalité »¹⁷⁷ en s'opposant à ce que lui-même nomme la *culture crétinisée*. Le cas de Nerval est pris en compte seulement comme subterfuge de départ, parce que Naum prends à cœur d'élucider comment l'individu pris par l'Histoire (et implicitement par ses représentations stables) peut reconsidérer les interprétations communes de la culture à partir d'un paradigme occulte. Dans ce contexte, l'écrivain s'intéresse à la maladie psychiatrique la plus répandue parmi les poètes, la schizophrénie, en observant qu'elle est souvent classée dans des termes cliniques univoques, peu importe où en Occident. Mais, selon Naum, cette pathologie engendre des dysfonctionnements cognitifs, sociaux et comportementaux qui peuvent créer des représentations si inusitées qu'il faut les intégrer d'une manière nouvelle dans le discours culturel de l'humanité. Naum sent et précise que les voix imaginaires (souvent auditives) qui se font entendre au cours des hallucinations, révèlent des messages sacrés qui peuvent être réinterprétés au dehors de la normalisation de la psychose médicale, en tant que protocoles supérieurs qui mènent vers l'illumination de soi. L'écrivain est convaincu qu'un trouble d'humain comme la schizophrénie mène à des résultats extraordinaires si on interprète et si on sonde ces phénomènes psychotiques en partant de bases différentes. Suivant la voie ésotérique, Naum perçoit la schizophrénie comme un outil de connaissance supérieur à la rationalité, une sorte de « lunette merveilleuse » par laquelle tout poète peut voir et sentir *autrement*.

¹⁷⁷ Notre traduction selon l'auteur : « ...un instrument de cunoastere a celei mai sigure si mai demne de incredere realitati. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 145.

Cette prise de position n'est pas nouvelle. Elle est commune à la majorité de surréalistes, mais Naum se revendique spécifiquement de Lautréamont, de Rimbaud, de Jarry, de Sade et de Breton qui ont exprimé de manière organique et convaincante des choses paradoxales à l'égard de la schizophrénie (et des maladies psychiques en général). Ces écrivains sont convoqués parce qu'ils sont ceux qui ont fait progresser le monde, affirme Naum, parce qu'ils ont compris qu'il n'existe pas une connaissance certaine, que tout ce que nous apercevons et connaissons par nos sens est incertain et passager. Dans ce contexte, Naum délimite monde extérieur et monde intérieur, deux figures emblématiques avec lesquelles l'homme opère une sorte de jonglerie au-dessus de sa tête (et implicitement de ses stéréotypes). Il sent (tout comme Rimbaud qui disait « je est un autre ») son double à ses côtés, ce qui prouve, selon lui, que les deux mondes se répondent et se complètent. On constate que ce processus de déconstruction des théories psychiatriques est une des obsessions de Naum dans son court essai littéraire. Tout comme ses personnages révoltés, il ne consent nullement à la standardisation de l'humain selon des conventions scientifiques. Chez Naum on observe facilement que ce qui est primordial est de chercher avec fébrilité et désespérément *un élément magique* à partir duquel l'univers se reconstruit et se révèle. Lautréamont, croit Naum, est le premier qui l'a découvert et pour cela a su détruire le temps et l'espace conventionnels pour créer un temps et un espace nocturnes qui est le fond d'une « activité nocturne » ce qui signifie que l'œil a perdu ses capacités initiales, et que cette forme d'aveuglement volontaire facilite *la vraie vue*, ou, comme nous l'avons nommé auparavant dans notre analyse, *l'extension de la vue* qui fait en sorte que l'on puisse repenser le monde. Chez Naum les aveugles volontaires sont les seuls êtres capables d'enregistrer les impulsions du monde sensible. Aussi, on constate qu'il existe cette catégorie distincte, celle des

écrivains aveugles – comme c’est le cas avec les romantiques, et les français en particulier, – qui ont tous vu et décrit l’univers par le biais de leur œil intérieur.

L’autre grand sujet de Naum à travers son essai littéraire concerne l’océan. Motif littéraire très prisé par les symbolistes français (Baudelaire, Verlaine ou Mallarmé) l’océan est pour Naum *la mère dévorante*, l’esprit féminin par excellence qui force la passivité de l’homme. Il est aussi *une solution incomplète* parce que face à l’océan existent seulement deux options : le suicide (par noyade) et la navigation qui est selon lui *un suicide temporaire*. Il parle du grand voyage sur les eaux de la vie vers un anéantissement complet de l’homme. Le contraire de l’océan est, comme pour les romantiques du XIXe siècle, la nuit, qui a « l’avantage d’un possible attaque » puisqu’elle est sœur de l’océan, mais active, contrairement à lui, dans le sens où elle doit être considérée comme le lieu d’où se propagent des choses extraordinaires. Pour s’en rendre compte, ajoute-t-il, il faut savoir quand ouvrir ou fermer les yeux. Apparaît une fois de plus le thème de *l’extension de la vue*. En s’emparant de cette propriété il est possible d’apercevoir les *éléments passionnels* primordiaux et sensibles, par le biais de l’œil secret qui s’ouvre et voit *autrement* pendant la nuit. Dans ce contexte, rêver veut dire chercher au-delà de la dimension diurne, parce que, de nouveau – et notre auteur est ironique à l’adresse de Freud – Naum rejette l’un des constats les plus importants de l’interprétation du rêve, celui qui fonde le lien implicite qui doit être tracé entre la vie diurne et la vie nocturne. Chez Naum le rêve fait vivre le double. L’humain est double, en effet, et l’on peut parler pour lui de deux existences distinctes qui se répondent parfois sur leur chemin occulte, dans l’obscurité c’est-à-dire dans l’espace mystérieux qui est plus pensé qu’aperçu. À propos de cette transfiguration récurrente de la sensibilité moderne, Breton en arrive à la même conclusion lorsqu’il constate qu’il n’y a pas de coupure entre le rêve et la veille, d’où le titre de son livre *Les Vases communicants*. « Je ne vois

[écrit-il,] ni avantage théorique, ni avantage pratique à supposer quotidiennement l'interruption et la reprise de courant qui nécessiterait entre temps l'admission d'un repos complet et de son seuil à franchir, on ne sait comment, dans les deux sens. »¹⁷⁸ Breton déplore aussi cette séparation que fait Freud entre une réalité psychique, mentale, et une réalité de la vie concrète que l'on rencontre pendant la veille. Pour lui, dans l'existence de chacun de nous, le rêve a autant d'importance que la veille. André Breton s'étonne d'ailleurs que le rêve ait été soit exalté, soit méprisé, mais rarement considéré sur un plan ordinaire.

Le dernier aspect qui nous intéresse dans notre courte analyse de l'essai littéraire de Naum est celui du caractère démoniaque de l'objet. L'idée n'est pas nouvelle. Elle a été formulée à Paris, en 1938, lorsque Naum a été invité par Breton à publier dans la revue *Minotaure* un article sur le contenu démoniaque de l'objet : « Quand je suis arrivé à Paris, en 1938, j'ai découvert que, en fait, j'étais un poète assez doué. En peu de temps j'ai été invité à publier dans la célèbre revue du temps, *Minotaure*. Celui qui m'a invité à collaborer pour le numéro de *Minotaure* qui devrait être publié à la fin de l'année 1939 a été André Breton. La première fois que je l'ai vu c'était grâce à mon ami, le peintre Victor Brauner. Après une conversation assez amicale, Breton nous avait confié le thème du prochain numéro de la revue. Je dis « confier » parce qu'il fallait que le thème principal soit gardé secret pour qu'il ne soit pas connu pas d'autres revues qui pourraient le publier avant *Minotaure*, ce qui aurait été un vrai désastre. Avant de partir, Breton nous avait demandé si nous étions intéressés par sa proposition et, si oui, quel sujet nous propositions pour un texte écrit par moi-même et illustré par Brauner. Puisque ma thèse de doctorat m'avait obligé à lire de nombreux ouvrages des alchimistes, des démonologues

¹⁷⁸ Andre Breton cité par Yvonne Duplessis, dans *Le surréalisme en Roumanie*, <http://www.artisnotdead.fr/document/conference%20yvonne%20duplessis.pdf>, page consultée le 11 janvier 2012

et des magiciens, en dehors des théologies contemporaines avec Abélard – le héros de ma thèse – j’ai proposé un court essai sur *Le démonisme de l’objet*, et Breton et Brauner ont accepté. Cette discussion a eu lieu avant septembre 1939. Il est entendu que le début de la guerre a empêché ce numéro de *Minotaure* de paraître. »¹⁷⁹

Les idées relatives à ce démonisme de l’objet sont peu développées par Naum. Mais si nous l’avons bien compris, après avoir lu des auteurs comme Bourget, Sprenger, Wier, Olaus Magnus, Remigus Lancre pu Sinistrai D’Ameno, il parle du caractère démoniaque (et hermaphrodite) de l’objet qui devient « objet lycantropique » (objet dont la forme rappelle un loup) en essayant d’accréditer l’idée selon laquelle le démoniaque est la qualité féroce et primordiale de tout objet inventé sur Terre. L’imaginaire poétique est empoisonné par cette faculté surprenante qui produit une faille profonde dans l’imaginaire artistique. Naum parle aussi de l’aspect exubérant du démonisme de l’objet très bien représenté dans les objets lycantropiques (tels que les gants, les chaises, les verres, etc.), et par la suite d’un « vampirisme de l’appareil photographique » qui « suce les images... », les « lanternes qui sucent notre ombre avec un vampirisme calme... », autant d’expressions employées par les poètes qui réalisent tout simplement *un langage de la perturbation*, qui actionnent et transforment la réalité à tout jamais.

¹⁷⁹ Notre traduction selon l’auteur : « Când am ajuns la Paris, în 1938, am descoperit că, de fapt, eram un poet destul de bun. În scurtă vreme am fost invitat să public în faimoasa revistă a timpului „Minotaure”. Cel care m-a invitat să colaborez la numărul din „Minotaure” care urma să apară pe la sfârșitul anului 1939 a fost însuși André Breton. La el m-a condus prima oară prietenul meu, pictorul Victor Brauner. După o convorbire destul de prietenoasă, Breton ne-a încredințat tema numărului viitor al revistei. Spun „ne-a încredințat” pentru că tema principală trebuia păstrată cu toată discreția pentru ca să nu fie aflată de alte reviste care ar fi putut să o publice înaintea Minotaureului, ceea ce ar fi însemnat un adevărat dezastru pentru acesta din urmă. Înainte de plecare, Breton ne-a întrebat dacă ne-ar interesa colaborarea și, în caz afirmativ, ce subiect am propune pentru un text scris de mine și ilustrat de Brauner. Cum teza mea de doctorat mă obligase la lectura multor lucrări ale demonologilor, magicienilor și alchimiștilor, în afara teologilor contemporani cu Abélard — eroul tezei mele —, am propus un scurt eseu despre „Demonialitatea obiectului”, iar Breton și Brauner au fost de acord. Acestea toate s-au petrecut înainte de 1 septembrie 1939. Se înțelege că după începerea războiului, numărul acela din „Minotaure” n-a mai putut apărea. » <http://www.gellunaum.ro/>, page consultée le 5 fevrier 2012

Par ailleurs, la poésie « est incompatible à tout bornage dogmatique », c'est *une science de l'action* dont les techniques « ont leur place à côté des grandes techniques de l'action » et « les liens dont elles l'assurent sont de nature magique; grâce à elles, les hommes retrouvent leur *contact*, et ce contact est comme le feu, la panique, l'amour, l'eau, la révolte, la mort. »¹⁸⁰

B. L'écriture surréaliste à travers *Médium*

Encore une fois, ce qui demeure à travers *Médium* de la manière surréaliste c'est notamment la pulsation du récit, la nature funambulesque de la description, la nature paradoxale des faits et l'obsession pour la femme unique qui est une femme *favorable*. On constate aussi que le lecteur est invité à une *lecture sensitive*, la seule envisageable selon Naum, à travers l'écriture occulte. Par ailleurs, on découvre que dans les pages de *Médium* apparaît pour la première fois la Visiteuse, personnage qui va faire carrière dans le roman ultérieur, *Zenobia*, donc réitéré après 40 ans non par hasard mais pour faire le pont entre les deux mondes, le réel et l'ésotérique. Cette fois-ci, sa mission est d'annoncer que l'univers se disloque et que l'amour doit être refondé. De toute évidence, avec la Visiteuse, Naum propose un contact palpable avec le monde au-delà. Elle n'est pas la femme qu'il attend désespérément. Mais, comme Nerval autrefois, il a la certitude que cette femme existe, « [...] certitude plus puissante et vraie pour moi [dit-il] que tout autre fait. »¹⁸¹ Par la suite il parle à plusieurs reprises à cette femme mystérieuse, sorte de fantôme

¹⁸⁰ Voici en bref quelques idées de *Médium*, qui sont aussi reprises dans le volume *Le château des aveugles*.

¹⁸¹ Gellu Naum, *op. cit.*, p.198.

étrange qui s'incarne pendant la nuit, la seule qui pourrait « objectiver tous mes désirs »¹⁸² tant refoulés jusque là.

L'écrivain prend en note les noms de tous ceux qui ont essayé de réhabiliter les fantômes (Sade, Horace Walpole, Anney Radcliff, Clara Reeve, etc.) en lançant : « Nous avons assez été ennuyés par la mesquinerie d'un certain monde pour que les couleurs irréelles et attrayantes d'un autre ne nous tentent pas. »¹⁸³ Dans ce contexte, on comprend que le monde factuel est rejeté parce qu'il est incompréhensible et que les humains, tout comme les magiciens, sont les mandataires de messages secrets qui se dévoilent au fur et à mesure qu'ils sont l'objet de révélations mystiques. Dans l'espace sensible de la pensée n'existe plus de différence nette entre les morts et les vivants, dans la mesure où le médium est capable d'annuler d'un coup cette séparation artificielle en flânant entre les deux dimensions fluides. Apparition entièrement blanche, sorte de mariée bizarre, la bien-aimée du médium est décrite par le biais des techniques surréalistes qui rappellent les créatures énigmatiques de Marc Chagall (*La femme et les roses* – 1929), de Max Ernst (*La toilette de la mariée* – 1939) ou de René Magritte (*La magie noire* – 1935). En fait, Naum utilise de nouveau sa technique descriptive préférée, c'est-à-dire qu'il représente à la manière picturale surréaliste cette femme éthérée entourée d'objets étranges :

[...] une femme, un arbre bleu, une lampe, à droite s'ouvre un couloir noir, quelque part, très proche, il y a la mer, elle ne se voit pas encore, mais on peut entendre son bruit. La femme cherche quelque chose, une coquille, un gant, peut-être une lettre. J'oublie toujours les couleurs, toutes, sauf celles des sons. Cette fois la femme ne se promène pas, mais la mer s'entend encore, même si nous sommes dans une chambre. Dans la chambre il y a deux cercueils, dont un est couvert. On ne saura jamais ce qu'il y a

¹⁸² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 141.

¹⁸³ Notre traduction selon l'auteur : « Ne-a plictisit destul meschinaria unei anumite lumi, ca sa nu ne tenteze culorile ireale de atragatoare ale alteia. » Gellu Naum, *op. cit.*, pp. 198-199.

dedans. La femme est couchée sur la table, on dirait qu'elle dort. Derrière elle il y a un personnage. Un masque de velours noir couvre son visage, on voit seulement ses yeux d'un brillant noir, les yeux, les yeux dont on dit qu'ils lancent des foudres. C'est son professeur d'hypnotisme. Dans sa main droite, il tient une scie avec une élégance qui se marie très bien avec son costume noir. Parfois ce personnage n'a pas de tête ou porte un manteau violet, mais personne n'est surpris. Ici la barrière entre réel et irréel est définitivement compromise. On flotte dans l'air comme on est assis sur une chaise.¹⁸⁴

Comme Jacob Piètrovitch Goliadkine qui voit son double partout dans son errance dans la ville (probablement Bucarest, même si la ville est décrite ici comme un bourg anodin) le narrateur de *Médium* croise son double, qui le voit et il lui fait des signes. Les hallucinations autoscopiques occupent une place privilégiée dans la narration, d'autant plus que l'auteur s'efforce d'imprégner sa description avec des faits surprenants. Dans ce monde peuplé par des fantômes, des visiteurs énigmatiques, des femmes-araignées, ce qui compte est de trouver le désir pur qui mène vers l'illumination de l'être. L'homme qui s'accomplit ne sait pas s'il rêve ou non, mais cela n'a aucune importance par rapport à ce que cet état merveilleux ne cesse de lui apporter. Au bout de compte, ce qui est vraiment important est de comprendre qu'il existe des relations mystérieuses entre les objets, ce que le surréalisme réussit à mettre en valeur grâce à sa rhétorique subtile : « Je pense que l'exigence surréaliste essentielle consiste à proclamer que notre manière de comprendre le monde, de le voir est insuffisante, qu'il existe entre les objets

¹⁸⁴ Notre traduction selon l'auteur : « ... o femeie, un arbore albastru, o lampa, in dreapta se deschide un culoar negru, undeva, pe aproape, e marea, nu se vede inca, dar i se aude zgomotul. Femeia cauta ceva, o scoica, o manusa, poate o scrisoare. Uit intotdeauna culorile, toate, in afara de cele ale sunetelor. De data aceasta femeia nu se plimba dar marea se mai aude, cu toate ca ne aflam intr-o camera. In camera mai sunt doua scirie, dintre care unul e acoperit. N-o sa stim niciodata ce e inauntru. Femeia e intinsa pe masa, s-ar zice ca doarme. In spatele ei sta un personaj. O masca de catifea neagra ii acopera fata, nu i se vad decat ochii de un stralucitor negru, ochii despre care se spune ca arunca fulgere. E profesorul ei de hipnotism. In mana dreapta el tine, cu o eleganta care merge minunat cu costumul lui negru, un fierastrau. Uneori personajul acesta n-are cap, sau poarta o mantie violeta, dar nimeni nu se mira. Aici bariera dintre real si ireal e definitiv compromisa. Plutim in aer ca si cum am sta pe un scaun. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 189.

des rapports dont nous ne pouvons pas percevoir, et la raison scientifique ne les détecte pas non plus. »¹⁸⁵

C. Médium – le flambeau ésotérique

Tout comme dans *La voie du serpent*, les chiens sont partout dans *Médium*. Créatures négatives dans toute l'œuvre de Naum, ils incarnent l'homme impur qui rendent l'espace de vie irrespirable : un monde où déambulent les somnambules et les vampires, où le narrateur s'entretient avec les morts et où toute connaissance est incertaine. C'est aussi un monde où l'ombre nous regarde droit dans les yeux, sortant d'« un miroir actif », dans lequel nous sommes parfois censés croiser « notre fantôme personnel », présence alchimique qui renverse l'image standardisée de l'être humain. Dans cet univers circonscrit à la magie, les signes éclosent de partout, d'un papier trouvé sur le chemin, des ailes d'un oiseau, des rêves qui ne s'oublient pas. Il existe de plus « un code des prédictions » qui n'est compris que par des *favorables*, mais par le biais duquel on pourrait voir *l'autre côté*. La ville est remplie de statues détruites, de ruines sordides. Le monde entier est en passe de mourir et, dans l'amphithéâtre ruiné, ne reste que le narrateur qui comprend que tout ce qu'il a accompli par l'entremise de la culture est nul et dénué de valeur. En contrepartie il existe « [...] une tout autre réalité, beaucoup plus hallucinante et beaucoup plus vraie »¹⁸⁶ où le discernement est remplacé par la certitude supérieure, la connaissance par la trouvaille des sens abscons. À l'évidence, Naum plaide pour ce qu'il nomme notre médiumnalité constitutive,

¹⁸⁵ Notre traduction selon l'auteur : « Mi se pare că exigența supraréalistă esențială constă în a proclama că felul nostru de a înțelege lumea, de a o vedea, este insuficient, că există între obiecte raporturi pe care nu le percepem, iar rațiunea științifică în orice caz nu le sesizează.» Dans l'interview avec Sanda Rosescu, *op. cit.*, p. 37.

¹⁸⁶ Gellu Naum, *op. cit.* p. 170.

caractéristique tout à fait native qui « [...] parvient, en dépit des lests de la raison habituelle de la vie éveillée, à se faire une place pour nous montrer comment nous avons mis d'immenses obstacles, avec combien de cadenas nous nous sommes verrouillé tout seuls. »¹⁸⁷

Il existe aussi l'espérance qu'un jour l'humain connaisse spontanément ce monde second, grâce à l'éveil spirituel, et qu'à partir de ce moment, la télépathie ou la clairvoyance soient des outils dépassés puisque l'espace et le temps seront reconfigurés face à un nouvel ordre de la vie qui s'instituera pour soutenir une nouvelle forme de sensibilité. Mais pour gagner l'espace limpide du bonheur, il faut trouver l'amour. Il faut aussi dépasser le stade animalier dont parlent Paracelse et d'autres occultistes en insistant sur les métamorphoses successives de l'homme en animal. Toutefois, Naum espère que le milieu de la vie sera exonéré de son caractère démoniaque, de l'agressivité de l'objet, que les places maudites seront définitivement rasées du monde et que l'anatomie de celui-ci sera tout autre. C'est précisément l'espace où ceux qui dorment rêvent l'essentiel, croisent leur ego immémorial.

D. Médium – sur des « qualités communes » ; Naum en tant que théoricien de la poésie

Le besoin de Naum de se délimiter à tout ce que la culture a normalisé pendant de siècles (à propos du statut du poète ou de la poésie en général) est immense et obsessif. Presque partout dans ses ouvrages sont parsemés des propos incendiaires qui évoquent les convictions d'un vrai théoricien de la poésie. L'auteur s'efforce d'établir par quel moyen on peut accéder à la création

¹⁸⁷ Notre traduction selon l'auteur : « [...] reuseste, cu toate lesturile grele ale ratiunei obisnuite, de viata treaza, sa-si faca un loc pentru a ne arata cat de imense obstacole ne punem noi insine, cu ce lacate ne incuiem singuri. », Gellu Naum, *op.cit.*, p. 172.

suprasensible, la seule digne d'une certaine confiance. Naum estime dans *Médium* que la poésie est une faculté ordinaire, une *qualité commune* ou *une science de la vie* qui embrouille autant qu'elle révèle. Ce n'est pas un hasard si l'anthologie qui contient la prose *Médium* s'appelle *Poétisez! Poétisez!*, l'écrivain sachant très bien qu'au-delà de leurs caractères fictionnels indubitables, ses proses peuvent être lues comme une clé théorique puisque l'obsession avant-gardiste pour la théorisation de la littérature est bien présente dans les pages de ses écrits. Il est clair que le poète, tout comme ses confrères européens, produit des *images* dans lesquelles il propose une réalité jamais vue, toutes les combinaisons étant possibles depuis que Lautréamont a pu dire: « Beau comme [...] la rencontre fortuite, sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie. »¹⁸⁸

Dans cette image, il n'y a plus de contraintes ; la liberté peut s'exercer sans restriction parce que l'efficacité de l'image surréaliste tient dans son extrême concentration, dans l'exactitude de sa forme : « L'image réconcilie les contraires, mais cette réconciliation ne peut être expliquée par des mots - sinon ceux de l'image, qui ont cessé d'être des mots. L'image est ainsi un recours désespéré contre le silence qui nous envahit chaque fois que nous tentons d'exprimer la terrible expérience de ce qui nous entoure et de nous-mêmes (...) Tel est le sens ultime de l'image : elle-même »¹⁸⁹, estime Octavio Paz en se penchant sur la condition versatile de toute imagerie avant-gardiste. De plus, pour André Breton, et Naum le suit, *l'écriture automatique* (dictée intérieure, automatisme de l'inconscient) reste une exigence : elle doit

¹⁸⁸ Lautréamont, *Les Chants de Maldoror* (Chant VI-§1), http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre7194.html#page_298, page consultée le 8 mars 2012

¹⁸⁹ Octavio Paz, *L'arc et la Lyre*, 1955, http://photomath.free.fr/breve.php3?id_breve=4, page consultée le 8 mars 2012

fonctionner comme machine de guerre contre l'esthétique bourgeoise, contre le travail volontaire et réglé du poète. Ces deux principes conjugués aident Naum à réaliser un discours poétique *sui generis*, dans lequel on repère les invariants tels que l'obsession pour la femme unique, les mystérieux *éléments passionnels*, la médiumnité et ses formes subtiles exprimés souvent par le biais des images insolites qui réalisent la dialectique de la poésie suprasensible.

Poétisez ! Poétisez ! a rassemblé sept proses écrites entre 1940 et 1947. Ce recueil de textes courts peut se lire comme une série de rêveries construites sur le registre surréaliste autant que comme le bréviaire d'une méthode. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de libérer *la vraie pensée* de la tradition de l'Histoire. Conformément à sa méthode ésotérique, Gellu Naum propose une série de lectures qui font appel aux plus importantes idées des grandes figures de la tradition : de Platon à Hegel, de Paracelse à Sade, de Nerval et Lautréamont à Breton et ses camarades qui, selon l'auteur roumain, ont tous subis l'effet des sens secrets.

Les textes sélectionnés dans le recueil *Poétisez! Poétisez!* sont des variations autour du concept qui occupe le centre de la réflexion de Naum : la puissance de la poésie en tant que révélateur des sens abscons qui s'articule en dehors du contrôle de la raison. Naum dédie son livre : « À tous ceux qui, au-delà de l'hermétisme de ces textes, ont saisi le sens prophétique, le fluide noir qui les inondent. »¹⁹⁰ L'écrivain comprend qu'il n'y a pas d'affinités réelles avec ses lecteurs si, au moins, ils ne sentent pas qu'ils tombent sur les arcanes d'un espace bouleversant et secret, où toutes les chimères se matérialisent dans la zone glissante et versatile d'un territoire occulte. En fait, Gellu Naum se comporte comme un thaumaturge. Il récupère l'âme humaine en

¹⁹⁰ Notre traduction selon l'auteur : « Celor carora, dincolo de ermetismul datorit procedului elaborarii acestor texte, li se releva sensul profetic, fluidul negru care le inunda » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 203.

sachant qu'elle peut s'épurer à la condition que l'amour le réanime. Pour cela, toute aventure poétique ressemble à un voyage libre au cours duquel celui qui voyage va peut-être rencontrer sa bien-aimée. Dans l'univers de cette prose passionnée est sans cesse présent l'état d'exploration, posture par excellence poétique dans l'univers naumien. À cet égard, Naum se compare à Gérard de Nerval qui a voyagé symboliquement dans des conditions semblables au-delà des *collines hallucinantes*, mais qui, en dépit de son effort colossal, n'a trouvé sa bien-aimée qu'en se suicidant. Aux yeux de Naum, Nerval n'a pas pu s'adapter à une réalité médiocre, et pour cela a continué à chercher son Aurélie dans la mort. Tout comme Nerval, Naum tourbillonne à travers une romantique porte tournante jusqu'à s'étourdir en essayant, tout comme l'écrivain français autrefois, de ne jamais trahir ses rêves éclatants qui lui font apparaître l'ombre étrange de sa bien-aimée éloignée.

Selon Naum, le poète doit faire confiance à ses qualités miraculeuses : il doit se voir dans *le miroir actif* pour qu'il puisse *réécrire le monde*. Il est par ailleurs convaincu que, grâce aux éléments passionnels, entendre une chose, à vrai dire on entend plusieurs et cela garantit l'accès dans une dimension suprasensible d'où l'on décode les sons de l'Univers, des codes célestes qui se dévoilent à tout initié. Encore une fois, en ce qui concerne la distinction nette entre le monde factuel et le monde occulte, l'écrivain ajoute : « Une mesquine velléité narcissique de la culture, reste d'une vision pourrie et gélatineuse du monde, a cassé l'équilibre entre ces deux mondes en décrétant leur faux divorce définitif et total. »¹⁹¹ Naum parle aussi de « l'aspect cristalloïdal de l'objet. », ce qui signifie « la négation de l'aspect gélatineux. » à savoir qu'il existe un aspect

¹⁹¹ Notre traduction selon l'auteur : « O meschina veleitate narcisica a culturei, rest al unei viziuni putrede si gelationoase a lumei, a rupt echilibrul acestor doua lumi, decretand falsul lor divort definitiv si total », Gellu Naum, *op. cit.* p. 153.

incr   de tout objet inventé par l'humain, insinué et finalement imposé dans des circonstances dont l'humain a appréhendé que les représentations de la culture sont relatives et qu'une connaissance sûre est plus incertaine que jamais.

Par ailleurs, Naum avoue qu'il écrit pour *l'espèce des mécontents* (les indésirables pour Breton ou les intelligents pour Brisset) comme Héraclite, Hegel, Lautr  mont, Rimbaud, Jarry, Sade ou Breton, et qu'il publie ses poèmes à la suite d' « [...] un acte pur d'exhibitionnisme érotique pour toutes les femmes connues ou inconnues, que je les ai aimées ou pas, que je les sache partout, superbes, en attendant, en se promenant, en dormant ou en se peignant. »¹⁹²

Au-delà de ces poses, parfois caricaturales, Naum voit la littérature comme une sorte de bal grandiose des livres dont les invités subissent des choses hors du commun et sont vêtus de manière stupéfiante.    l'inverse, celui qui écrit est un être anodin, parce qu'écrire n'est *qu'une qualité commune*, qui ne rend pas l'écrivain supérieur à ses semblables : « Je suis poète dans la mesure où tout humain est poète, avec la minimale différence que je ne fait pas confiance à cette qualité commune. »¹⁹³

Dans la plupart des cas, Naum édifie ses théories de la littérature sur une base provenant du romantisme. Mais il croit que les romantiques s'arrêtent avant de savoir que la disposition nocturne n'est pas suffisante « pour réécrire le monde » s'il n'existe pas l'intervention de la

¹⁹² Notre traduction selon l'auteur : « In ceea ce ma priveste, cred ca scriu pentru putinii din specia de nemultumiti, si-mi public poemele dintr-un act de pur exhibitionsim eroman pentru toate femeile pe care le cunosc sau nu, pe care le-am iubit sau nu, pe care le stiu pretutindeni, superbe, asteptind, plimbandu-se, dormind sau pieptanindu-se. », Gellu Naum, *op. cit.* , p. 146.

¹⁹³ Notre traduction selon l'auteur : « Sunt poet exact in masura in care orice om e e poet, cu minima deosebire, putin diferentiata de altfel, ca n-am nici o incredere in aceasta calitate comuna » Gellu Naum, *op. cit.* , p. 146.

médiumnité dans le substrat intime de la pensée. Tant que n'existe pas la certitude de la médiumnité, faculté qui fait que tout le nébuleux romantique est reconverti à une science de la compréhension supérieure, les objets de ces deux mondes ne se répondent pas. Il est vrai que Naum croit, tout comme Baudelaire, que les objets sont capables de fusionner, mais en même temps il s'éloigne de l'auteur des *Les fleurs du mal*, puisqu'il est persuadé que le poète est ici et de *l'autre côté* en même temps, et qu'il est capable de parler en intégrant ces deux états totalement différents. Dans le monde romantique il existe le rêve, dans le monde de Naum les certitudes dominant parce que grâce à l'état médiumnique, l'homme devient une entité qui se métamorphose, qui peut modifier sa forme en fonction de ce qu'il sent et comprend. Dans de telles circonstances, le mystère de l'Univers n'est pas annulé. Pour Naum, en effet, connaître signifie chercher la libération, et elle est décrite par des procédés poétiques qui récupèrent *le sentir originnaire* de l'être sensible : « Les poètes savent cela. Ils connaissent le grand avantage du poème mystère, du tableau mystère, de l'attitude mystère, du regard mystère, du baiser mystère, du sommeil mystère, du couloir mystère, de la jungle mystère, de la balade mystère, du décor mystère. Et quand je parle du mystère je ne pense pas à un rébus qui peut être décodé et dont le sens est identique pour tous, quelle que soit le désir de certains que la roue représente l'amour ou le soleil. Quand je dis mystère je pense à la femme qui passe (toujours une femme) vêtue du violet de crépuscule, à pas fort [...]. »¹⁹⁴

¹⁹⁴ Notre traduction selon l'auteur : « Poetii stiu asta. Ei cunosc marele avantaj al poemului mister, al tabloului mister, al atitudinii mister, al privirii mister, al sarutului mister, al somnului mister, al coridorului mister, al junglei mister, al plimbarii mister, al decorului mister. Si cand vorbesc despre mister nu ma gandesc la rebusul care poate fi descifrat si al carui sens, pana la urma, e totdeauna acelasi pentru toata lumea, indiferent de dorinta nebuna a unora ca roata sa reprezinte amorul sau soarele. Cand spun mister ma gandesc la femeia care trece (totdeauna o femeie) imbracata cu tot violetul crepusculului, cu pas zvelt [...]. » Gellu Naum, *op. cit.* , p. 182.

Dans la tradition philosophique occidentale, l'homme apparaît comme le mortel, et en même temps, comme le parlant. Il est l'animal qui a la *faculté* du langage et la *faculté* de la mort. Tout aussi essentiel est ce rapport dans l'expérience occulte. La faculté du langage est peut-être la faculté de la mort, mais le lien entre les deux *facultés* toujours présumées chez l'homme et cependant jamais radicalement remis en question peut-il être repensé ? Naum croit que oui, et à partir de cette conviction majeure il réécrit son texte, apparemment le même tout au long de sa vie.

Pour conclure, précisons que Naum a noté dans l'épilogue de son recueil qu'il a toujours vu la prose comme une sorte de dilution, qui même si elle est féconde, ne rivalise pas avec la poésie qui engage des forces transcendantes. Il ajoute qu'il s'est toujours méfié de ce que la pensée spéculative a écrasé à tout jamais dans le domaine fragile de la poésie pure :

[...] puis, en revenant à notre triste et étrange besoin d'écrire, comment quelqu'un peut-il savoir, après le premier mot, quel sera le deuxième? Comment quelqu'un peut-il savoir si, après tout, il va créer un poème ou, par dilution, je dirais féconde, va générer ce que dans le langage courant on appelle prose ? Pour moi le deuxième mot a toujours été un mystère, et seulement le hasard (avec toutes ses implications) a fait en sorte que j'ai pu exprimer certains sentiments, au départ identiques, mais qui, parfois, se sont imposés comme une nécessité. Voici pourquoi je vois ce recueil de proses comme un ajout à des poèmes écrits il y a 30 ans (c'est-à-dire entre 1940 et 1947). (...) J'aimerais aussi attirer l'attention de mes lecteurs sur la possibilité qu'il existe un piège tendu pour lui sous la forme de quelques phrases théoriques. À mes yeux, elles ne représentent que des moments de faiblesse de la pensée poétique et, par conséquent, une ingérence de la pensée spéculative, étrangère à notre domaine.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Notre traduction selon l'auteur : « ...apoi revenind la trista și ciudată noastră nevoie de a scrie, cum poți să știi, după primul cuvânt, care va fi al doilea. Cum poți să știi dacă, până la urmă, el va declanșa poemul sau, printr-o diluare, să zicem fecundă, va naște ceea ce în vorbirea curentă se numește proză. Pentru mine al doilea cuvânt a constituit totdeauna un mister și numai hazardul (cu toate implicațiile lui) a făcut să-mi exprim aceste stări, inițial identice, prin mijloace nedorite, dar care, unori, mi s-au impus ca necesitate. Iată de ce socotesc culegerea de față ca pe o addendă a unor poeme scrise cu 30 de ani în urmă (mai exact între 1940 și 1947) (...) De asemenea mă simt dator să-i atrag atenția (cititorului n. n.) asupra unor eventuale capcane, pentru ele infatisate, pe alocuri, de câteva fraze teoretice. În ochii mei, ele nu reprezintă decât momente de slăbire a gândirii poetice, și deci, de imixtiune a gândirii speculative, străină domeniului nostru. » Gellu Naum, *op. cit.*, p. 234.

Chapitre IV

Les expressions de la *poésie picturale* et de la *peinture narrative* à travers les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner

« Léger et puissant », le pont s'élançait au-dessus du fleuve. Il ne relie pas seulement deux rives déjà existantes. C'est le passage du pont qui seul fait ressortir les rives comme rives. C'est le pont qui les oppose spécialement l'une à l'autre. C'est par le pont que la seconde rive se détache en face de la première. Les rives ne suivent pas le fleuve comme des lisières indifférentes de la terre ferme. Avec les rives, le pont amène au fleuve l'une et l'autre étendues de leur arrière-pays. Il unit le fleuve, les rives et le pays dans un mutuel voisinage. Le pont rassemble autour du fleuve la terre comme région. [...] Le lieu n'existe pas avant le pont. Sans doute, avant que le pont soit là, y a-t-il le long du fleuve beaucoup d'endroits qui peuvent être occupés par une chose ou une autre. Finalement, l'un d'entre eux devient un lieu et cela grâce au pont. Ainsi, ce n'est pas le pont qui, d'abord, prend place en un lieu pour s'y tenir, mais c'est seulement à partir du pont lui-même qui naît un lieu.¹⁹⁶

Pour expliquer la nature complexe et profonde de la filiation entre l'écrivain Gellu Naum et le peintre Victor Brauner, nous empruntons à Heidegger la figure du pont dans son essai *Bâtir habiter penser* car ce qui émerge de cette métaphore est, avant tout, la nature active du pont. Ceci nous intéresse particulièrement à l'égard de ces deux artistes roumains que nous analysons dans ce dernier chapitre de notre thèse.

Ce lieu, dont parle Heidegger, qui « n'existe pas avant le pont », représente le territoire matrice d'une sensibilité commune qui se fonde sur des données historiques et des convictions artistiques semblables. Naum, tout comme Brauner, se réclame d'une esthétique articulée par le désir de voir *autrement*, de sentir *autrement*, de penser *autrement*. Les deux artistes font appel à une mémoire collective qui connecte doctrines littéraires, idées politiques et artistiques menant à

¹⁹⁶ Martin Heidegger, *Bâtir habiter penser*, dans Martin Heidegger, *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958, p. 183.

une production du savoir basée sur des modèles réinterprétés dans l'espace de la création. Rives qui se rejoignent, les œuvres de ces deux créateurs roumains constituent *un lieu* à partir duquel le panorama de la pensée occulte et surréaliste s'articule et s'embrouille en même temps, puisque dans le milieu intermédial où se place le discours critique de nos jours, rien n'est équivoque sur la table d'opération. La relation entre ces deux créateurs, même si elle est connexe et substituée aux mêmes *credos* rappelant le principe des vases communicants, demeure pourtant énigmatique et compliquée.

Dans ce nouveau chapitre, nous tentons de définir le statut de l'image et son sens par rapport à une *peinture narrative* (Victor Brauner) et à une *poésie picturale* (Gellu Naum) à travers quelques créations de ces deux artistes roumains. Nous nous plaçons toutefois sur l'incidence du registre de la lumière et de l'ombre puisque la perte des illusions modernistes engendre une autonomisation nette de l'individu. Étant en crise, depuis qu'il a quitté « la modernité rationalisante et optimiste »¹⁹⁷, l'artiste se déplace constamment vers l'exacerbation de sa subjectivité; il « se précipite vers la Scylla de son intériorité »¹⁹⁸, puisque les modèles théoriques d'interprétation de l'histoire sont tous chargés de connotations assez subjectives et inattendues.

Très conscients des questions formelles et formatrices, Naum et Brauner ont des sujets d'inspirations analogues, mais demeurent toutefois singuliers, chacun de son côté. Les deux obéissent pourtant au concept de *picto-poésie* inventé par Victor Brauner lorsqu'en 1924, il se

¹⁹⁷ François Guiyoba, *La médiateté à l'épreuve de la (post)modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/hyper-médiateté* dans Célia Vieira et Isabel, Rio Novo, InterMedia, p. 68.

¹⁹⁸ François Guiyoba, *op. cit.* p. 69.

proclame *picto-poète*¹⁹⁹ dans le manifeste écrit avec Ilarie Voronca pour la revue *75HP* (Roumanie). En tentant de gloser leurs libertés et leurs rapprochements, nous nous plaçons toutefois sur l'incidence du registre de la lumière et de l'ombre puisque les figurations artistiques de ceux deux surréalistes roumains se croisent et s'attaquent simultanément l'une à l'autre.

1. Victor Brauner - un *picto-poète* déclaré dès le début

Né en Roumanie, Victor Brauner (1903-1966), peintre roumain d'origine juive s'installe à Paris en 1938. Proche de Brancusi, de Giacometti et de Tanguy, il rejoint bientôt le groupe surréaliste. Pour Breton, il sera l'artiste magique par excellence. « Peintre des prémonitions, mais aussi peintre subversif et ironique, il crée des images obsessionnelles, des figures chimériques combinant les différents règnes de la nature. Après sa rupture avec le surréalisme en 1948, l'artiste va vers un style toujours plus personnel. Il se livre à une introspection exaltée, empruntée aux sciences occultes, pour exprimer des archétypes universels. »²⁰⁰ Brauner explique lui-même : « Ma peinture est autobiographique, elle raconte ma vie. Et ma vie est exemplaire, car universelle. »²⁰¹

Dès son arrivée en France, Victor Brauner tient une place majeure au sein du groupe surréaliste. Les œuvres de cette époque participent de l'imagerie insolite chère à ce mouvement

¹⁹⁹ Dans *Passeport imaginaire*, document autobiographique inventé et dessiné par l'artiste en 1948, Brauner précise qu'il est un *picto-poète*, et par la suite il mentionne une série des titres fantaisistes réunis sous le titre de *Sésame cryptographique*.

²⁰⁰ Texte paru dans la présentation de l'exposition *Victor Brauner*, Lausanne, 1999.

²⁰¹ [Http://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.com/2011/03/la-peinture-premonitoire-ou-lhistoire.html](http://elisandre-librairie-oeuvre-au-noir.blogspot.com/2011/03/la-peinture-premonitoire-ou-lhistoire.html). (1962), page consultée le 1 juin 2012

artistique : objets étranges, créatures hybrides et inquiétantes, perdues dans des paysages désertiques et crépusculaires. Brauner a partagé la fascination des surréalistes pour le surnaturel, les prémonitions et les coïncidences troublantes. Parallèlement à ses images fantastiques, Brauner explore une voie qui reçoit l'approbation d'André Breton – celle de la critique sociale. Dans des toiles d'une extrême subversion, il trace le portrait de sinistres despotes et dénonce la montée des dictatures. Il est aussi le créateur d'une imagerie unique, d'une mythologie personnelle inspirée par le spiritisme, l'alchimie²⁰², la numérologie et la Kabbale, c'est-à-dire la mystique juive. Puisque la persécution des juifs a engendré des mutations brutales dans la société roumaine des années 1930 (le mouvement fasciste a pris l'ampleur que l'on sait jusqu'à former une faction nommée Garde de fer), Victor Brauner quitte la Roumanie en 1938 et s'installe pour toujours à Paris. Grâce à sa personnalité singulière, qui se fait rapidement remarquer par le groupe des artistes d'avant-garde, il prend une place privilégiée dans le groupe surréaliste. Outre ses réalisations picturales, Brauner tient un discours artistique basé sur sa conviction que tous les arts ont une même source à l'origine et que les artistes peuvent s'exercer dans tous les domaines de la création, qu'il s'agisse de poésie, de prose, de musique, de sculpture ou de peinture. L'idée n'est pas nouvelle dans la mesure où des *picto-poètes* ont existé depuis toujours. Les grandes figures telles que Leonard de Vinci, Michel-Ange, William Blake, Victor Hugo, Goethe, Strindberg, Henry Miller, Eugène Ionesco, Bruno Schulz, Van Gogh, De Chirico, Dalí, Edvard Munch, Marcel Duchamp, Delacroix, Brancusi, Marc Chagall – pour ne nommer que quelques-

²⁰² Mircea Eliade, historien des religions d'origine roumaine, défend dans *Forgerons et alchimistes* (1956) l'idée selon laquelle l'alchimie, loin d'être l'ancêtre balbutiant de la chimie, représente un système de connaissances très complexe, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, et commun à toutes les cultures. Il développe l'idée, selon l'analogie du macrocosme et du microcosme, que les transformations physiques de la matière seraient les représentations des modalités des rites ancestraux, dans leur trame universelle : Torture - Mort initiatique – Résurrection. Nous pensons que cette opinion peut avoir fortement influencé Naum et Brauner.

uns – se sont toujours placés au carrefour des arts, en combinant les styles et les domaines pour créer ou recréer des modèles qui retiennent l’image complexe et transgressive de tout créateur accompli. On parle ici, au moins en partie, de l’idéal de l’homme de la Renaissance, mais il y a autre chose. Dans des conditions historiques telles que celles que le XXe siècle a créé en Europe, la littérature présente des analogies frappantes avec les courants qui se manifestent dans l’art et la raison de la représentation change d’objet. Ceci est très connu. Nous nous plaçons en plein dans la crise de la culture annoncée dès la fin du XIXe siècle par de nombreux écrivains dont Mallarmé qui parle d’une *crise de vers*, c’est-à-dire d’une crise de la littérature qui ne cesse de se manifester tout au long du XXe siècle. Brauner a peur « de ce monstre qui était pour [lui] la culture »²⁰³ fait qui l’oblige à «recréer en [lui]-même [...] des situations poétiques extravagantes pour retrouver le mobile de [son] tableau [...] »²⁰⁴ et de fonder une alchimie personnelle qui aurait pu soutenir son projet artistique.

Même si Lessing déplorait dans son *Laocoon* (1766) le caractère mystificateur de l’association classique entre littérature et peinture, la question se pose différemment entre les deux guerres lorsque l’art tend à changer de statut. Daniel Bergez dans son étude *Littérature et peinture* (2004) note que « [...] la littérature et la peinture ont en commun de s’articuler sur le mode de la représentation, en proposant un redoublement de la réalité »²⁰⁵ et que les constantes essentielles de l’art contemporain se sont constituées autour de la question du *sens*. « Comme le montrent la fortune de la doctrine de *l’Ut pictura poesis* et les débats religieux et philosophiques

²⁰³ Voir *Victor Brauner*, M.N.A.M, *op. cit.*, p. 9.

²⁰⁴ Entretien avec Alain Jouffroy, in *Connaissance des Arts*, janvier 1961.

²⁰⁵ Daniel Bergez, *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004, p. 42.

autour de l'image, l'histoire de la peinture occidentale s'est largement faite par la revendication d'une accession de la peinture au *sens*. »²⁰⁶ Brauner recherche aussi ce sens qui se fonde exclusivement à travers l'œuvre écrite, peinte, photographiée, modelée et gravée, toutes ensembles pour soutenir une pensée transgressive. La représentation artistique (tableau, écriture, sculpture ou photographie) emprunte par conséquent aux systèmes symboliques structurant le discours contre la *culture crétinisée* (pour paraphraser Gellu Naum) dont l'artiste participe activement et constamment.

Marc Kober, dans son compte rendu du livre de Sarane Alexandrian, *Victor Brauner, Les Roumains de Paris* (2004), observe que Brauner – selon sa propre formule – passe *de l'autre côté de tout* (la filiation avec Gellu Naum est évidente) « [...] et procède à ses *autobiographies expérimentales*, soit des *détours hyperboliques* pour parvenir à la conscience de soi. Pour cela, il procède d'une méthode dialectique, de l'expression création vers la production, d'une mythologie, et d'une thérapeutique, par la projection en images des conflits de l'intimité. Terme essentiel, le peintre considère la peinture comme une méthode pour combattre le Mal, et le caractère terrifiant des objets et d'autrui. À cet égard, ses tableaux servent au repli et à la liquidation de l'angoisse. »²⁰⁷ Pourtant, cette angoisse ne se dissipe jamais. Victor Brauner avait eu *le mal de vivre*, comme le confie justement Eugène Ionesco à sa mort (dans le nécrologue parue dans la revue *Arts*). Afin de combattre le Mal, *la catharsis* coïncide avec l'extériorisation des souvenirs traumatiques, comme peut-être l'immense peur de mourir lorsque la comète Halley apparut dans le ciel de 1910 ou la fébrile recherche dans l'intérieur du registre occulte à un

²⁰⁶ Daniel Bergez, *op.cit.*, p. 47.

²⁰⁷ <http://melusine.univ-paris3.fr/brauner.htm>, page consultée le 5 juin 2012.

noyau irradiant qui aurait pu illuminer l'individu en l'orientant vers un territoire sécurisé qui se place sous les auspices du rêve. Ainsi, il est indéniable que « [...] comme chez Michaux, ou avec violence chez Artaud, on trouve chez Victor Brauner une stratégie qui sollicite à la fois le discours et la figure. Il se pose au fond constamment la question de savoir de quoi sont faits les rêves et les fantasmes - mots ou images; nous savons depuis Freud que ces spectacles dont nous gardons le souvenir sont d'un matériau hybride, davantage régis par les lois du langage (ellipse, censure et condensation) que par celles de la vision. »²⁰⁸

D'autre part, nous avons déjà constaté que Naum explore lui aussi *l'autre côté* du monde dans sa tentative de se soustraire d'un bestiaire historique tout à fait réel. La vision littéraire de Naum à travers *Zenobia* (et tous ses écrits de manière générale) semble eschatologique. Elle se fonde sur la présence d'une conscience mélancolique déchainée qui implique le branchement à une source surréelle. C'est pourquoi cet auteur développe lui aussi une réflexion de la raison qui est toujours augmentée par des visions ésotériques. Il cherche à soigner cette blessure profonde. Naum nous fait comprendre que la confusion entre *la vraie vie* et ses substituts cause un terrible malheur qui ne peut être transcendé que par l'éveil de nos possibilités latentes. Il se fait *explorateur de l'existence* tout comme Brauner; celui donc qui *s'illumine* en heurtant le corpus dur, apparemment immuable, de l'existence inertielle. Mais il faut préciser que Brauner est beaucoup plus virulent que Naum. Si Gellu Naum dilue souvent l'aspect politique dans son récit abscons et chiffré (par l'entremise d'une figuration très dense de son sujet), Brauner, au contraire, pose un geste très évident sur le politique. L'exemple le plus suggestif est le tableau *Sans titre* (1934, le portrait de Hitler) où le peintre procède à la maltraitance sadique de son sujet

²⁰⁸ Didier Semin, *Victor Brauner*, Réunion des musées nationaux, Éditions Filipacchi, Paris, 1990, p. 13.

en exhibant ses pulsions féroces. Le tableau en cause n'est pas la seule critique acerbe et directe concernant les crimes du XXe siècle. La première exposition de Victor Brauner a lieu en 1934 à la galerie *Pierre* de Paris avec notamment une pièce monumentale, *La porte*. André Breton préface le catalogue de l'exposition et présente les toiles suggérant un univers grotesque et caricatural. Victor Brauner continue, pendant des années, à peindre sur l'univers concentrationnaire et dénonce surtout les atrocités de l'Allemagne nazie en ignorant tout le temps l'immense péril auquel il s'expose.

Alfred Pacquement, qui signe la présentation de Brauner dans le livre *Victor Brauner, écrits et correspondances* (2005), précise : « Il [Victor Brauner] était bel et bien un des rares artistes juifs de ces avant-gardes particulièrement désignées par les persécutions des nazis, à être parvenu à se cacher dans des peines et des douleurs dont les mots forment une des trames de ce recueil, au cœur même de la France occupée. Alors que d'autres artistes trouvèrent les voies de l'exil, la précarité de la situation de Victor Brauner le mit à la merci d'une rafle ou d'un contrôle d'identité qui eussent pu le conduire en déportation. »²⁰⁹ Et, à l'égard de la création braunienne, le même commentateur se demande : « Est-ce la prescience du désastre et la déconstruction en cours de la civilisation juive de l'Europe centrale et orientale qui conduisent Victor Brauner à tenter alors de les conjurer par le recours, de plus en plus systématique pendant l'Occupation, à ces signes kabbalistes et ces écritures hébraïques qu'il insère dans des peintures-talismans, elles-mêmes enchâssées dans des conglomérats de cire, matériau funèbre? Les corps, glabres et

²⁰⁹ Dans *Écrire sur la « frontière noire », Victor Brauner, écrits et correspondances 1938-1948*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 8.

fantomatiques, des deux personnages de *La Palladiste*, 1943, n'évoquent-ils pas des caractères de l'alphabet hébreu mis en lettrines? »²¹⁰

Pour nous résumer, nous soutenons que l'imaginaire commun à Gellu Naum et à Victor Brauner est tout à fait révolutionnaire, et qu'il jette une lumière nouvelle sur une problématique récurrente dans la littérature, l'art et la philosophie moderne : le rapport entre le sujet, le corps et les objets qui l'entourent. Dans ces conditions, le retour à un état occulte (initiatique) signifie un acte lucide qui concerne la possibilité de vivre dans un monde à tout jamais dérégulé par les crimes et les mutations sociales survenues pendant le XXe siècle. Les œuvres de Naum et de Brauner mettent en évidence une crise grave de l'idée d'humanité, visible dans le rapport direct avec le corps (morcelé, avalé, sans organes, etc.), avec l'objet (ambigu, anthropomorphe, hybride, etc.) et avec l'Histoire (fascisme, communisme). De plus, les deux artistes procèdent à la découverte d'un *être secret* suivant des expérimentations ou des « illuminations successives »²¹¹, proposant des métamorphoses d'inspiration occultiste qui se nourrissent d'une méditation constante sur les théories ésotériques.

2. La rencontre Naum - Brauner

Pour en revenir au destin de Gellu Naum, il est bien connu qu'une des rencontres essentielles de la vie du poète fut celle qu'il a eue avec le peintre Victor Brauner. Ce souvenir est consigné dans le volume *Gellu Naum – L'âge du signe*, publié par les éditions Casa Radio

²¹⁰ Alfred Pacquement, *op. cit.*, p. 8.

²¹¹ L'expression appartient à Sarane Alexandrian dans le livre *Victor Brauner, l'illuminateur*, Éd. Les Cahiers d'Art, Paris, 1954.

Bucarest en 2010. Gellu Naum confie: « J'abhorrais la peinture. Je me souviens de mes 18, 19 ans, quand je n'aimais pas du tout ce que faisaient les Picasso de la Roumanie... Et un beau jour, en marchant dans une rue de la ville, j'ai vu une exposition de Victor Brauner. A l'époque, je ne savais rien de Brauner qui s'entêtait à tenir la tête haute et à faire de la peinture en vivant dans la plus grande misère. Et j'entrai là, dans cette salle, comme attiré par la destinée. J'ai trouvé un jeune très sympathique, à figure de Suédois, qui est venu vers moi me demander si j'aimais ce que je voyais. Et moi je lui ai dit que j'aimais beaucoup, et que c'était de la façon dont il peignait que je souhaitais écrire. Il m'a demandé ce que j'écrivais ; des poèmes, ai-je répondu, et dès lors, nous ne nous sommes plus séparés. »²¹²

Le même événement est relaté par Sasha Vlad, dans son étude intitulée *Gellu Naum, de l'autre côté* : « Un jour de 1935, dans une galerie de Bucarest, Victor Brauner voit un jeune homme figé devant une de ses peintures. Intrigué, il s'approche et lui demande s'il aime ce genre d'art. " C'est ce que je voudrais écrire" , lui est-il répondu. Gellu Naum a vingt ans, il a déjà écrit bien des poèmes, et de cette rencontre qu'il voit marquée du signe du destin naît une amitié qui va durer jusqu'à la mort de Brauner. »²¹³ En 1978, Naum évoque cette rencontre comme « [...] n'appartenant pas au royaume des souvenirs, de l'histoire ou du temps. Elle eut lieu et il fallait qu'elle ait lieu. Avec une précision qui appartenait plus à l'astronomie qu'à l'art. »²¹⁴ De manière encore plus expressive, Gellu Naum confie : « Dès le moment où nous nous sommes

²¹² *Gellu Naum – L'âge du signe*, Éditions Casa Radio, Bucarest, 2010.

²¹³ Sasha Vlad, *Gellu Naum, de l'autre côté*, 21 octobre 2002, consulté le 10 juin 2012

²¹⁴ Sasha Vlad, *op.cit.*, 21 octobre 2002, http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id_article=177, page consultée le 10 juin 2012

rencontrés, un amour sans faille s'est maintenu entre Victor et moi, et ceci malgré les épreuves auxquelles nous avons été tous les deux soumis. »²¹⁵

Il est donc clair que l'œuvre de Brauner a constitué pour Naum un générateur textuel en tant que soi. Ses tableaux offrent des hypothèses *sui generis* sur le mystère de monde occulte, à la manière des Anciens qui intégraient la réalité donnée comme variante magique et sacrée de la pensée artistique d'ordre divine. Chaque évocation est une mise en abyme de tout sens coutumier, dans le but d'obtenir un regard second sur l'humain et ses métamorphoses, à partir d'un point de vue révisé. Naum *rêve* sur l'œuvre de Brauner, notamment sur la logique de son regard, en intégrant ses apories dans ses textes fluides qui ont des expressions visuelles indéniables. Ainsi, on peut citer comme exemple le poème *Belvédère*, inclus dans le volume *Le lien avec les choses* (1980), où la référence à Brauner est directe. La poésie devient un supplément pictural surréaliste de la pensée malheureuse : « My friend the death painter / calls me (it's not important) / ready drawn letters come from his mouth / he is a normal chap all silver and buckles/anyway all kinds of stuff embroideries and other things / he stands in a square in front of a building with a frontispiece/in the frontispiece is written what is written on my bell / one might say that I'm being duped but it's not certain / I've hailed him sixteen times and he keeps nodding towards me / he has a tic he doesn't even see me / he is holding under his arm the terrible book written in the language / which we speak in thought. »²¹⁶

²¹⁵ Notre traduction selon l'auteur : « Intre Victor și mine a existat, de când ne-am cunoscut, o dragoste neîntreruptă, în ciuda incarcerilor la care am fost supuși amândoi », Naum, Gellu, *Despre interior- exterior -Dialog cu Sanda Rosescu*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2005, p. 146.

²¹⁶ Gellu Naum, *op.cit.*, p.120.

De plus, l'index thématique de Brauner offre à Gellu Naum l'espace générateur d'une imagerie très particulière, visible surtout dans le roman *Zenobia*, où abondent les présences zoomorphes. Brauner a un rapport très étroit avec les représentations animalières. Il intègre souvent dans ses tableaux des images insolites représentant les mêmes animaux qui hantent Naum, à savoir le serpent, le loup, la chèvre, le poisson, etc. Mais cette alliance est plus étroite qu'on pourrait le croire. En citant Marina Vanci-Perahim, Yvonne Duplessis note dans l'article *Le surréalisme en Roumanie* (2004) que « Brauner [...] fit une exposition en 1935 à Bucarest et diffusa les techniques des surréalistes de Paris notamment celle de "l'automatisme psychique" découvert et pratiqué par André Breton et Philippe Soupault en 1921. Aussi, selon Marina Vanci-Perahim, les recueils des poésies de Gellu Naum basés sur cette technique sont-ils les premiers ouvrages surréalistes réalisés en Roumanie : en 1936 *Le Voyageur incendiaire* et en 1937 *La Liberté de dormir sur un front*. Ils furent illustrés par Victor Brauner. »²¹⁷

Comme nous estimons que les techniques surréalistes se sont développées surtout dans les marges de la création poétique de Naum, nous nous penchons dans ce dernier chapitre exclusivement sur son œuvre poétique pour montrer les liens qui s'instituent entre la *poésie picturale* de cet écrivain avec la *peinture narrative* de Victor Brauner.

Sebastian Reichmann, un des traducteurs les plus importants de Naum en français, mentionne dans la présentation du recueil des poèmes *Discours pour les pierres*, paru en Suisse en 2002, que « Victor Brauner trouva le papier (buvard jaune) nécessaire à la fabrication du premier livre de Gellu Naum, *Le voyageur incendiaire*, en 1936, et l'illustra de trois dessins. Le

²¹⁷ Yvonne Duplessis, *Le surréalisme en Roumanie*, <http://www.artisnotdead.fr/document/conference%20yvonne%20duplessis.pdf>, page consultée le 4 juin 2012

titre du livre était issu d'un cadavre exquis réalisé par les deux amis. »²¹⁸ Après deux autres livres parus entre 1936 et 1940 – *La liberté de dormir sur un front* et *Vasco da Gama*, « [...] une plongée dans la clandestinité poétique entre 1941 et 1944, quatre autres livres aux lendemains immédiats de la guerre (*Le couloir du sommeil*, 1944, *Médium*, 1945, *Le terrible interdit*, 1945, *Les châteaux des aveugles*, 1946), Gellu Naum devait connaître une longue période de silence imposée par le stalinisme, rompue seulement en 1968 avec *Athanor*²¹⁹ suivie de *L'arbre-animal* (1971), *Mon père fatigué* (1972), *La description de la tour* (1975), *L'autre côté* (1980), *La rive bleue* (1990) et enfin son dernier livre des poèmes publié en 1994, *Face et surface*. »²²⁰

3. La peinture narrative et la poésie picturale

*Comme l'écrivait en 1946 Victor Brauner dans une lettre adressée de Paris à son ami le poète Gellu Naum, le surréalisme devenait « la seule fenêtre vivante sur les mobiles libres et vrais. »*²²¹

Tout d'abord il faut noter que la création de Victor Brauner s'inscrit dans le *surréalisme cognitif* dont nous avons parlé concernant la prose de Gellu Naum. Ceci veut dire que le langage artistique est transgressif et que l'esthétique surréaliste constitue plutôt un repère rassurant et stable que la texture fondamentale de la représentation artistique. À cet égard, nous constatons

²¹⁸ Gellu Naum, *Discours pour les pierres, Poèmes* traduits du roumain et présentés par Sebastian Reichmann, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002, p. 7.

²¹⁹ Sebastian Reichmann ajoute que ce titre est le nom de l'atelier de Varangéville, en Normandie, où Victor Brauner travaillait depuis 1961.

²²⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 8.

²²¹ Yvonne Duplessis, *op.cit.*, p. 3.

que les peintures de Brauner *font* toujours états de ses idées depositaires d'une pensée occultée, ses idées sur l'art et, implicitement, son esthétique. Elles retiennent aussi ses idées sociales et politiques, parce que l'art a maintenant un objectif de transformation sociale. Le vocabulaire de Brauner est riche en métaphores descriptives et en adjectifs oniriques, magiques et picturaux. Elles composent une synthèse des liens du graphisme et du littéraire²²² annoncent presque tous les commentateurs de ce peintre partout dans le monde. On pourrait donc affirmer que *la peinture narrative* représente le cadre principal qui résume et matérialise la *Weltanschauung* de ce créateur éclectique. Mais comme toujours dans notre analyse, notre point de vue est plutôt conceptuel et nous croyons que les fluctuations de la représentation artistique qui se soumettent parfois à des modèles célèbres entre les deux guerres (De Chirico, Dalí, Magritte, etc.) n'ont jamais rompu avec *le surréalisme cognitif* de Brauner. Du point de vue strictement historique, les choses sont peut-être différentes. On sait très bien que l'esthétique du surréalisme est une formation du compromis. On sait aussi, et Didier Semin le précise, que :

[...] dans *Le surréalisme et la peinture* Breton prônait un automatisme de l'écriture, dont le strict respect, à supposer qu'il fût possible, aurait fait de Masson, plus tard de Michaux, des peintres authentiquement surréalistes. Mais dans les faits, l'exemple de De Chirico s'imposera peu à peu comme modèle d'une peinture essentiellement littéraire, empruntant au naturalisme, les techniques du modèle et de la perspective, mises au service d'une iconographie fantastique et composite. Dalí, Ernst – plus tard Magritte, Delvaux et bien entendu Tanguy, dont Victor Brauner est très proche au début des années trente, ne se départiront guère de cette attitude; elle le situe dans une parenthèse de l'histoire de la peinture, indépendamment des acquis formels du cubisme et de l'abstraction, du côté du *concept*. "Au fond c'est parce que le surréalisme n'est pas une école de peinture qu'il a survécu. Ce n'est pas une école d'art visuel comme les autres", confiera justement Marcel Duchamp.²²³ Jusqu'à son accident²²⁴, et au début de la guerre,

²²² Victor Brauner, *Écrits et correspondance*, 1938-1948, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 22.

²²³ Cité dans *Marcel Duchamp, ingénieur du temps perdu, Entretien avec Pierre Cabanne*, Belfond, Paris, 1976, p. 134.

Victor Brauner travaille dans cette obédience; c'est à partir de 1942, et tout particulièrement par le biais des peintures à la bougie puis à la cire exécutées aux Celliers de Rousset que sa technique va évoluer et son style se construire autour d'une figuration symbolique très singulière, assimilant pour son propre compte des données spécifiquement picturales, et non plus seulement oniriques et littéraires.²²⁵

Même si Brauner travaille seulement dans les marges de cette obédience, il réussit toutefois, et plus tôt que l'annonce Didier Semin, (dès les années 1930 selon nous), à aboutir à une imagerie si particulière qu'on pourrait parler d'un style de figuration très singulier. En 1934, Brauner peint *L'Étrange cas de M.K.*, une œuvre qui surprend par sa cohérence interne et par son contenu nouveau dans le cadre du surréalisme européen. Semin remarque lui aussi que Brauner utilise dans ce cas-ci un procédé narratif presque cinématographique : « [...] le tableau est divisé en cases – comme une planche d'images d'Épinal – qui figurent chacune une étape dans la transformation du personnage en une sorte d'immonde tas de boue : sur le pan droit de la toile, on peut voir une anthologie des prouesses sexuelles du même. »²²⁶ Le personnage de Jarry, qui eut un rôle si important pour les surréalistes, a aussi fasciné Victor Brauner, mais c'est surtout « [...] dans *L'étrange cas de M. K.* et dans *Force de concentration de M. K.* qu'il l'a personnifié avec le plus de vigueur. Représenté de préférence nu avec les insignes de sa puissance : décorations, revolver, à la place du sexe et du cerveau, ridicule, mais terrifiant, M. K. ne prend pas seulement tous les aspects des pouvoirs de la société : militaire, banquier, propriétaire,

²²⁴ Notre précision : dans la nuit du 27 au 28 août 1938, dans l'atelier d'Oscar Dominguez, lors d'une altercation avec son compatriote Esteban Frances, Victor Brauner perd l'œil gauche.

²²⁵ Didier Semin, *op. cit.*, p.107

²²⁶ Didier Semin, *op. cit.*, p. 53.

policier, serviteur de l'église, il est partout et ce peut être tout aussi bien l'individu anonyme et inoffensif que nous côtoyons quotidiennement. »²²⁷

4. La conceptualisation de l'art à travers l'œuvre picturale

Mihaela Petrov, dans son livre *Victor Brauner, Le mot écrit et l'œuvre plastique* (2012), note que l'artiste se rapporte à la fois à l'image plastique et au mot écrit en tentant de nouer l'expérience *picto-poétique* de la rédaction des textes avec les comptes rendus de ses projets plastiques détenus, à partir de 1934, dans des cahiers et des carnets. Dans les années de son début (1924-1925) « [...] les *Constructions (picto-poésies)*, créations de Victor Brauner et Ilarie Voronca, gardent le caractère parodique des poèmes de son temps, en se laissant engager dans un jeu inventif où prime l'excès maniériste de la fantaisie. En reflétant la volonté de l'artiste de ne faire aucune distinction entre image et texte, les compositions rappellent des œuvres poétiques conçues sous forme de *tableaux typographiques* tandis que l'humour traverse les écrits de Brauner qui, plus tard, seront enregistrés dans ses cahiers et carnets. Le même style est présent dans la conception de titres des tableaux ou dans l'élaboration des textes qui les accompagnent. [...] Le tableau devient une *cryptographie*, séquence des hiéroglyphes, dont le sens se laisse plutôt contemplé. »²²⁸ En partant de ce modèle, dès les années 1930, Victor Brauner invente des anagrammes (pour les noms Breton, Éluard ou Péret) dans le but de former des jeux de mots

²²⁷ Paris, Musée national d'art moderne, *Victor Brauner*, 1972, p. 93.

²²⁸ Notre traduction selon Mihaela Petrov, *Victor Brauner. Cuvantul scris si opera plastica*, Humanitas, Bucarest, 2012, p. 7.

introduits dans des tableaux ou des dessins. Le procédé rappelle la technique de Marcel Duchamp qui ajoute à l'œuvre plastique des textes explicatifs afin de construire *l'œuvre en soi*.

Ce qu'observe Mihaela Petrov en cartographiant les écrits de ce surréaliste magique et étrange à la fois – et le fait n'est pas mineur – c'est que Brauner en tant que *picto-poète* est un créateur multiple réussissant à unifier image et texte dans le cadre de son œuvre plastique. Il propose donc un *hypertexte* puisque l'image et le mot fusionnent en *signe*. À cet égard, on pourrait ajouter que Brauner fonde son esthétique plutôt sur les revendications du dadaïsme que sur celles du surréalisme. On constate en outre que tous les écrits réunis en cahiers et carnets ont une fonction explicative :

À partir du texte présent dans *Le cahier noir, L'étrange cas de Monsieur K* jusqu'au dernier texte inclus dans *Le cahier jaune, Victor Varengenville*, de 1965, les écrits dévoilent la préoccupation de l'artiste pour l'enregistrement des transformations survenues dans l'œuvre par des commentaires, des descriptions, des explications ou des croquis de projets. [...]. Dans *Le cahier noir, L'étrange cas de monsieur K.*, paraissent les premiers notes qui se réfèrent à la création surréaliste (le rêve et l'inconscient, la matière et la pensée). Par la description de la construction et le mode de fonctionnement de l'appareil tandem, l'artiste se rapporte, dans *Le cahier Chapeautandem* directement à la création dadaïste. Distinguant deux types d'images dans *Le cahier vert*, Brauner introduit dans le texte deux principes – *optique et psychologique* – par lesquelles les composants plastiques nommés des *virgules intro-plasmatices* sont comparés avec des atomes pour devenir la concrétisation de ce que l'artiste nomme le *fluide intro-plasmatic*. Dans la fiction *Promenade* du texte *Le cahier bleu* (1941), l'énumération des objets que l'artiste porte avec lui rappelle le procédé de Marcel Duchamp par lequel l'œuvre plastique est accompagnée d'écrits (*Les Boites Blanche et Verte*). Dans *Le cahier rouge*, écrit dans la clinique Paradis (Marseille), le texte sur la peinture contient 41 points qui font tous écho à la manière qu'a Duchamp de mettre en corrélation *La grande fenêtre* avec *Les Boites Blanche et Verte*. Dans le même cahier, Brauner traite le thème d'*un grand incendie dévastateur*, référence à la localité Moinești de Roumanie, lieu d'où était originaire Tristan Tzara, par lequel il désigne *le feu* (allumé à Moinești) comme étant *immortel*. L'assemblage hétérodoxe de lettres, d'objets et de personnages se rapporte directement à la pratique dadaïste et à l'expérience faite par Brauner et Voronca lorsqu'ils ont créé la revue 75HP.²²⁹

²²⁹ Notre traduction selon Mihaela Petrov, *op. cit.*, p. 9.

Les textes écrits entre 1941 et 1942 exemplifient les idées qui auront conduit à l'introduction dans la peinture de *l'atmosphère nébuleuse*, correspondance de la transparence souhaitée par Breton, Duchamp et Matta qui croient qu'elle est une caractéristique importante du surréalisme après 1940. Brauner travaille dans ce régime de la figuration en se dévouant à la peinture à la cire ou au dessin à la bougie, techniques qui rappellent le principe de la grande transparence [*L'homme idéal* (1943), *Éruption palladique* (1943), *Talisman* (1943) etc.].

Par ailleurs, les tableaux exposés en 1961 à la galerie *Le Point Cardinal* à Paris sont accompagnés chacun d'un texte poétique. À partir des années 1950 les formes qui composent l'image, nommées par l'artiste *méta-signes*, suggèrent la transcription d'un texte composé par des lettres d'un alphabet inventé. L'image devient maintenant un *texte continu* tandis que les personnages indiquent les caractères d'un alphabet inconnu – « alphabet de signes toujours réinventé »²³⁰, selon l'expression de Sarane Alexandrian. L'exemple le plus suggestif de cette figuration particulière est le tableau *Noosphère de conciliation. Réconciliation des formes* (1960).

A. La figuration occulte et la femme initiatrice

Inventaires de *l'espace du dedans*,²³¹ les représentations de Naum et celles de Brauner intègrent presque toujours des archétypes stables dans la culture hermétique. Les deux imaginent et décrivent la nature de l'être par rapport à ses qualités occultes fondamentales. Naum utilise ce

²³⁰ Sarane Alexandrian, *La symbolique de Brauner*, dans *Cahiers d'Art*, 24^e année, Paris, 1949, p. 85.

²³¹ Titre d'un recueil de Michaux.

procédé assez ancien à travers ses créations, car la pratique de la référence picturale devient courante du XIXe siècle lorsque le tableau imaginaire est construit dans l'intérieur du récit, ce qui produit une construction du regard très sensible et autonome par rapport à ce qu'elle interroge. C'est le cas de la description picturale du couple Gellu-Zenobia (dans le roman et le poème *Zenobia*). L'écrivain a ainsi emprunté une technique picturale surréaliste – hommage direct à Magritte – afin de réaliser un portrait authentique de ces deux grands initiés dans l'art de l'amour.²³²

Il devient donc évident qu'un des sujets de prédilection de ces deux artistes est la femme. Tout comme Naum, qui mise toujours sur les qualités hors du commun de sa bien-aimée et la représente comme mariée mystique (*Zenobia*), Brauner accorde à la femme ce même rôle central. Ainsi, elle devient la source de la raison et de l'accomplissement supérieur. Le peintre imagine souvent les noces chimiques, qui appartiennent à une vision intérieure incluant – comme il l'exprime lui-même – des émotions fondamentales. L'exemple *par excellence* est son tableau *L'Athanor (1965)* où les deux amoureux s'embrassent avec les mains mais aussi avec les pieds. Les caractères sexuels de l'espèce humaine se transfèrent, puisque l'homme est doté de seins et que son ventre est gonflé comme celui d'une femme enceinte. La femme au contraire a des formes vigoureuses, presque masculines et dominatrices. Mais la tendresse occupe tout l'espace de la figuration. Les mêmes noces chimiques sont représentées par Naum dans son manuel occulte *La voie du serpent*, où, de manière figurée, le soleil et la lune se marient dans le rêve du narrateur. De plus, pour revenir à Brauner, il faut noter que la période de la création située entre 1942 et 1945 est nommée par le peintre celle de la *conciliation extrême – picto-poésie*. Dans

²³² Voir notre explication en supra, p. 94.

Cahier L, Brauner trouve une formule pour expliquer *l'union des contraires* transposée dans un nouveau procédé qui transforme profondément la peinture à la cire (la cire est perçue comme une substance ésotérique). Le procédé est expliqué dans les cahiers et les carnets. Brauner note que par le mariage entre deux éléments – *blanc et noir* ou *alfa et oméga* – qui sont réunis dans un circuit (*le tout*) se répétant à l'infini *les extrêmes* (c'est-à-dire *blanc et noir*) symbolisent les chiffres ou les lettres qui représentent *le commencement et la fin*. Mais souvent le sens de la peinture (appartenait à la période de la cire), demeure secret pour le grand public. Brauner multiplie ses formules magiques en utilisant des mots ou des lettres issus de l'alphabet hébreu ou intercale des mots et des poèmes pour aboutir à une fusion totale entre texte et peinture.

Composition sur le thème de la palladiste (1943) cristallise encore une fois la métamorphose du corps humain ainsi que la figuration du double qui préoccupe aussi Naum. L'homme et la femme se trouvent dans un dialogue sensuel sur la protection d'un regard séducteur. En arrière-plan Brauner place un groupement de serpents, figures alchimiques dans la tradition hermétique, et les signes du *circuit continu* (pour citer encore une fois Brauner). Par ailleurs, les palladistes²³³ sont des créatures ésotériques qui se transforment souvent en signes cryptiques dans la figuration artistique. Par leur présence, l'artiste transmet des messages appartenant à *un monde intermédiaire*, dont Brauner parle à plusieurs reprises dans ses cahiers. On peut ajouter que l'ectoplasme, matérialisation d'un phénomène spirite, va dominer l'imagerie du peintre à partir dès années 1930 et jusqu'à la fin de sa vie [*Héron d'Alexandrie* (1939), *Stable instable. Plaine de Thens* (1942)].

²³³ Les palladistes – petites statues qui dans l'antiquité protégeaient les maisons contre les incendies. Apollonius de Tyane et Hermès Trismégiste ont confectionné des palladistes pour leurs rituels magiques.

Le tableau *Les amoureux, messagers du nombre* (1947), condense plusieurs significations. Le temps, l'espace, les éléments magiques comme l'homme (le magicien du tarot, le poète et l'amoureux à l'unisson), la femme vue comme la papesse de tarot, ayant la tête d'un oiseau de proie, en sont les symboles centraux. À propos de ce tableau, Brauner note en 1947 que les principes masculin et féminin ont gardé leurs traits spécifiques, exprimant ainsi l'égalité entre Patriarcat et Matriarcat, l'unification par l'amour finalement. On parle justement d'une variation sur un des sujets picturaux surréalistes les plus importants, mais aussi d'une variante singulière sur les forces qui dégagent cette entité sacrée qu'est le couple.

Dans *La naissance de la matière* (1940), il s'agit – ajoute Brauner – de la totalité androgyne. Ceci veut dire que « [...] la lutte des contraires atteint son apogée dans l'homme. Mais la volonté de conciliation entre ces deux parties ne peut pas avoir lieu sans la lutte symbolisée par la flèche dont la langue tient la place. »²³⁴ Mihaela Petrov précise que « [...] dans *La naissance de la matière*, l'union des contraires est représentée par l'androgyne, figure mystique dont la reconstruction est considérée par André Breton comme de première nécessité. »²³⁵ De plus, elle observe que « [...] le soleil et la lune, le feu et l'eau, le masculin et le féminin se retrouvent *in Urwesen*, rappelant les anciennes cosmogonies. »²³⁶ Il existe aussi une cohérence du sens à partir des principes fondamentaux de la couleur. La palette du peintre est la même que dans le tableau *L'Athanor* : la femme est peinte en orange-rouge, l'homme en bleu marin, tous les deux sont des astres irradiants. Si on suit cette figuration, on peut voir que le principe actif semble plutôt être la

²³⁴ Victor Brauner, *Classeur noir*, 1961-1962.

²³⁵ Notre traduction selon Mihaela Petrov, *op.cit.*, p. 21.

²³⁶ Notre traduction selon Mihaela Petrov, *op. cit.*, p.21.

femme que l'homme. Elle est placée en haut comme une sorte d'astre suprême tandis que le principe masculin est en bas.

L'emblème de l'amour (1941) est un autre *hypertexte* qui retient l'image ambivalente de l'androgynie, voire la figuration de l'homme et de la femme qui s'épanouissent dans un état de parfaite communion. Cette condition s'insinue dans le registre du rêve. Les amoureux se reflètent dans le miroir de la perfection. Leur union est vitale et intangible. Victor Brauner note poétiquement sur le carton: « [...] signe du double, fleur du double, anémone en deux, deux avec les moitiés doubles, qui part de soi en ramenant à soi, comme on rêve en se rêvant, *moi* et l'image de la perfection du *moi* en *toi*, le but magique de la solidification de la rencontre, tu es le symbole de l'amour, de cette ambivalence illimitée et indissoluble, ce vase communiquant de la perfection d'un par deux, l'amour sans concession, l'amour sans condition comme l'acte gratuit. Signe de double je te décrète pour toujours l'emblème de l'Amour. »²³⁷

La fusion homme-femme devient une émanation tendre et sensuelle dans le tableau *La coupe de l'amour* (1965). Les amantes échangent leurs fluides vitaux par la bouche, libérant ainsi leur énergie sexuelle. Réunis dans l'image d'une amphore humaine, l'un et l'autre témoignent encore une fois de l'unité de l'androgynie. La mythologie de l'amour se diversifie de nouveau puisque dans ce geste primaire où l'un est sucé par l'autre, Brauner symbolise l'image inconsciente qui rappelle à la fois l'unité ancestrale et les propriétés d'un baiser perçu comme un héritage du stade oral de l'enfance. La bouche – comme toujours dans la psychologie classique –

²³⁷ Le 2 novembre 1941, Clinique Paradis, Marseille.

fait figure d'organe sexuel, et le baiser est un moyen de revivre fantasmatiquement à l'âge adulte le plaisir de succion du sein maternel.

Pour terminer ce survol de la présence alchimique et ésotérique de la femme dans l'œuvre de Victor Brauner, il faut ajouter que le peintre – comme Naum qui invoque toujours Zenobia dans ses rêveries occultes – parle de La belle L, présence emblématique et obsessive pendant plusieurs années. Dans ses écrits (*Cahier à couverture bordeaux*, *Cahier bleu*, *Cahier havane à spirale*, *Cahier L*) elle est décrite comme *la grande initiatrice* et elle domine les tableaux des années 1940-1942 :

Nocturne elle est la porteuse du mystère d'un autre temps, celle qui détient les secrets des mythes et celle qui les annonce. Le cahier dédié au *vampire passif*, l'héroïne de la fiction *Très belle L'or...*, contient le brouillon d'une lettre, minutieusement calligraphiée et de dix-sept dessins dans lesquelles l'image et le texte se complètent réciproquement. (...) *La belle L.* est la figure féminine idéalisée, présente dans les créations surréalistes. L'association du nom *L'or* avec l'or, si recherché par les alchimistes, suggère soit *l'union des contraires* soit la découverte de la pierre philosophale. Dans une série dès années 1940 – 1942, *La belle L'or*²³⁸ est représentée portant des signes magiques et tenant dans sa main la rose des alchimistes, équivalent de la *pierre*. « Symbolisant la vie, elle se montre comme personnification de la Nature en étant associée aux éléments primordiaux, le végétal et l'animal, les points cardinaux, les signes magiques, alchimiques et cabalistes, que l'artiste introduit dans ses images. »²³⁹

B. Le dialogue entre peinture et littérature. Les mythologies du poète

Gellu Naum, attentif à ce que le surréalisme apporte dans l'imaginaire de son époque, se dédie à l'écriture des poésies à partir du 1936 lorsqu'il publie le recueil de poèmes *Le voyageur incendiaire*. Le poème éponyme qui ouvre le livre retient l'énergie incendiaire de son créateur

²³⁸ Le texte *La belle L'or* est inspiré par la présence de Laurette Séjourné à Marseille.

²³⁹ Mihaela Petrov, *op. cit.*, p. 19.

ainsi que les grandes lignes de sa pensée. Au fil du temps, l'écrivain ajoute à ce premier cri poétique – le résultat d'une fronde à l'égard de tous les domaines de la connaissance (intégrant aussi le surréalisme) – de nouveaux poèmes qui retiennent la figure d'un poète thaumaturge qui ne reprend qu'accidentellement les thèmes de son époque littéraire (en Roumanie). Le poète est l'agent de la déconstruction de tout sens coutumier. Il dérègle tous les systèmes en accédant à une condition fragile mais poétique *par excellence*. Il recompose la réalité en nous proposant un modèle médiumnique parce que celui-ci est le seul fondement authentique pour *la vraie vie*. Dans des poèmes tels que *Vasco da Gamma, La planche, L'Arbre aveugle, Le vieux ou L'arbre aveugle*, cette figure est intense et parfaitement explicite.

À son tour, Victor Brauner s'intéresse à la figure du poète à laquelle il s'attache très tôt. Comme Apollinaire qui invente le poème-conversation fait d'une juxtaposition de phrases entendues dans la rue (*Lundi rue Christine*, dans *Calligrammes*, par exemple), Brauner pose en dialogue des idées occultes qui apparemment (mais conformément à la tradition dadaïste) ne respectent pas le critère de la logique habituelle. La série intitulée *La mythologie du poète* (1946-1948) réunit sept tableaux : *La naissance du poète, Mythologie du poète 2^e naissance, Mythologie du poète 3^e naissance, Poème, Poète en exil et Poète en exil, la dernière naissance*. En ce qui concerne le sujet de cette série, Brauner explique : « Le mythe du poète est le mythe de l'être humain, la conquête de sa liberté. Toute mon œuvre est une simulation de la mythologie. Chaque tableau est une histoire du poète dans laquelle l'être est le surréaliste. Le poète est moi-même. »²⁴⁰ Ainsi, l'artiste totale se place-t-il au centre de la création en générant des modèles composites sur le visible et l'invisible. Il est celui qui peint, écrit et imagine les métamorphoses

²⁴⁰ Victor Brauner, Galerie Malligou, Paris, 2011, p. 46.

de l'être à partir d'une conscience surdimensionnée intégrant des pulsions absconses qui se manifestent poétiquement sur la toile. À cet égard, on constate que la pensée de Brauner est souvent construite sur les rapports que la mythologie de Novalis a engendrés au début du XXe siècle. La concrétisation de la mythologie du poète est pensée et réalisée sur ce modèle concret. L'artiste introduit donc une mythologie individuelle exemplaire dans ses productions. En 1943 Brauner réalise le tableau *Portrait de Novalis* et, quelques années plus tard, *Portrait pantaculaire de Novalis* (1945). Mihaela Petrov explique :

Le principe utilisé par le groupe surréaliste dans l'élaboration du nouveau jeu de tarot – par lequel la réalisation d'un *portrait* se fait avec l'aide d'un assemblage de quelques objets inventés, est utilisé par Brauner dans la réalisation du portrait imaginaire de Novalis. Le portrait est la forme ovoïde modelée en argile, sur laquelle est inscrit le mot *cedre*. Ornée avec un diadème de fil de fer, sur lequel est collé un signe cabalistique, *la signature de la lune*. Le portrait est placé sur un disque de cuivre sur lequel peut être lu le mot ABRAXAS. Sur un carton est écrite la formule ATTIRANCE EXPLOSION = FRUIT. Emprunté des livres de l'occultiste Agrippa, le signe représentant la lune est un hommage à l'astre de la nuit auquel l'artiste ajoute un fragment d'*Hymnes à la Nuit* : « *plus divins que les étoiles scintillantes nous semblent les yeux infinis que LA NUIT a ouvert en nous* » La mélancolie et la mystique de la lumière sont évoquées dans *Le Portrait*. Dans les cahiers et les carnets, Brauner compose un poème dédié à l'astre de la nuit.²⁴¹

Ceci fut l'histoire d'un poète de Sargimegetusa (1946) reprend le thème de la mythographie du poète d'un point de vue autobiographique. Le tableau transfigure trois stades du poète. L'eau, élément qui signifie selon Brauner l'état primordial du *réel –incréé*, est présentée dans la première figuration du poète. Le feu représente la deuxième figuration, tandis que la

²⁴¹ Notre traduction selon Mihaela Petrov, *op. cit.*, p. 25.

troisième présente *le dialecticien permanent du nouveau*, c'est-à-dire le poète exilé, qui est l'auteur *de la beauté totale*.²⁴²

En conclusion, nous pouvons noter que la narrativité en tant que trame de la création picturale est constante dans toutes les œuvres que nous avons analysées ici succinctement. Mais Brauner s'exerce aussi à l'écriture littéraire pure. Pendant les années de guerre, l'artiste se consacre à la rédaction d'une fiction intitulée *Promenade*. Ce récit fait l'objet de nombreux brouillons dans ses carnets. « Il décrit la déambulation nocturne d'un peintre accompagné de vingt-cinq objets bénéfiques qui semblent à la fois lui livrer un trésor et détenir un secret. Le *je* est abandonné au profit de la troisième personne. Néanmoins il est difficile de ne pas y voir une transcription onirique autobiographique du cas de ce peintre unculaire lancé dans un monde de métamorphoses continues, peuplé de somnambules, où transparait la présence aimée de Laurette Séjourné, sous l'initiale L. Brauner s'inspire sans doute des *Noces chimiques* de Christian Rosencreuz, dont un extrait est publié par Pierre Mabile dans *Le miroir du merveilleux* en 1940, décrit comme *le singulier voyage d'un initié*, la visite du château, la présence de l'œuf et les différentes étapes du narrateur inspirant en bien des endroits le récit de Brauner. »²⁴³ Nous ne contestons pas le fait que Brauner fût inspiré par le texte de Christian Rosencreuz, mais les similarités avec l'univers naummien sont également assez frappantes. Brauner importe la même imagerie occulte, tout comme son ami Naum en *Médium* (1945). Le récit en cause est l'histoire d'un initié comme c'est le cas pour Naum dans la plupart de ses textes en prose et de ses poésies.

²⁴² *Op. cit.*, Galerie Malligie, Paris, 2011, pp.48-49.

²⁴³ *Victor Brauner, écrits et correspondances 1938-1948*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 2005, p. 23.

Le somnambule²⁴⁴ ouvre l'imagination du poète et connecte les univers superposés, image qui traverse les recueils des poèmes et les proses de Naum. De plus, le château est une image matrice très dense qui paraît aussi dans l'œuvre de Naum dans *Les châteaux des aveugles* (1946).

Mais si on prend en considération l'idée selon laquelle la *Promenade* n'est pas tout à fait une création originale ou cohérente par rapport à la concentration du sujet et du récit, on a quand même affaire avec une autre intéressante *mythologie du poète* qui confirme la cohérence de la pensée de Brauner à propos de cet important sujet.

C. Victor Brauner - l'illustrateur et le concept de l'œuvre en dialogue

Dans le genre particulièrement populaire de l'illustration, se placent beaucoup d'artistes du XXe siècle. Le phénomène est ancien puisque l'illustration paraît très tôt dans l'histoire de l'art, étant liée d'abord à la figuration biblique et ayant donc une fonction religieuse qui se légitimait par référence aux textes fondateurs sacrés et mythologiques de la civilisation occidentale. C'est de cette tutelle littéraire que l'illustration va profiter jusqu'à présent, tandis que son rôle est bien fixé dans l'art de la représentation. Même si pendant des siècles elle fut placée dans un rapport de soumission au texte, l'illustration change de place dans l'acception du XXe siècle, jouant parfois un rôle médiateur capital. Elle restitue souvent les connotations les plus profondes du texte source. Chaque évocation graphique est en soi un spectacle de créativité et de sens. Chaque illustration devient une variante intériorisée de l'auteur et de son imaginaire dans une tentative qui traduit le désir de dépasser les limitations de la langue pour accéder à un

²⁴⁴ Le 4 août 1941, Brauner écrit au bas d'un dessin : « Le somnambule ouvre l'imagination du poète qui se sent emporté par cette puissance du sommeil. », Saint-Étienne, MAM, inv. 90-10-307.

rapport plus sensible, plus authentique avec l'idée du texte. Des exemples célèbres de ce travail à quatre mains, ou collaboration entre peintres et poètes ou écrivains surréalistes ou dadaïstes sont *Parler seul* (1950) de Tzara et Miro, *Le tombeau des secrets* (1930) d'André Breton et de Paul Éluard, *L'anus solaire* (1931) de Georges Bataille et d'André Masson, *L'air de l'eau* (1934) d'André Breton et d'Alberto Giacometti, *L'arbre des voyageurs* (1930) de Tristan Tzara et de Joan Miro, *Monsieur Aa l'Antiphilosophie* (1949) de Tristan Tzara et de Max Ernst ou *Minuits pour Géants* (1949) de Tristan Tzara et d'Yves Tanguy.

La contribution de Brauner en tant qu'illustrateur des textes de ses amis poètes et écrivains, n'est pas moins importante. Tout comme Max Ernst, Alberto Giacometti, André Masson ou Joan Miro il se dévoue à l'art de l'illustration en travaillant avec Gellu Naum, Ilarie Voronca, Robert Rius, Gherasim Luca, Pierre Mabille et beaucoup d'autres.

Brauner illustre d'abord quelques livres et revues en Roumanie : le recueil des poèmes d'Illarie Voronca *Restristi* (1923) avec 10 dessins hors texte; puis le seul numéro de la revue *75HP* (1924) avec la participation de Cosma, Donville, Fox, Jano, Marinelli, Maxy, Roll, Ségallene et Vinea. Suit le numéro 16 de la revue d'avant-garde roumaine *UNU* (1926) avec deux linogravures: *Estival* et *Cul glacé*. Victor Brauner illustre aussi trois livres de Gellu Naum : *Le voyageur incendiaire* (1936) avec trois calques, et *La liberté de dormir sur le front* (1937) et *Le couloir du sommeil* (1944) avec un dessin.

La galerie Bordas (Venise) organise en 2009 l'exposition *Victor Brauner - Opera grafica e libri illustrati*. Le catalogue de présentation précise :

De sa période roumaine existent des illustrations pour des revues ou des textes [...] ; en 1933, il illustre pour la première fois un ouvrage collectif *Violette Nozières* en

compagnie d'autres peintres surréalistes. En mai 1940, il grave un frontispice pour le recueil de poèmes *Frappe de l'écho* de son ami Robert Rius. [...] En 1946, il illustre *Main forte* de Benjamin Péret de cinq dessins en hors-texte. En 1947, il participe à l'Exposition internationale du Surréalisme, à la galerie Maeght, et contribue par une lithographie à l'illustration du catalogue *Le Surréalisme en 47*. Il contribue, avec une eau-forte aquarellée, à l'album *Brunidor 2*. En raison du retard pris par certains artistes l'album sera publié en 1952. En 1949 il illustre de trois eaux-fortes le livre d'Yvan Goll *Le Chariot triomphal* de frontispice gravé à l'eau-forte. En 1958, Brauner illustre d'une eau-forte *Ce château pressenti* de Gherasim Luca. En 1961, il participe à l'illustration d'un autre texte de Gherasim Luca *L'Extrême-occidentale*, en compagnie d'autres artistes. En 1962, il participe de nouveau collectivement à l'illustration du livre de Pierre Mabillet *Le Miroir du merveilleux*. La même année il illustre de six eaux-fortes le texte d'Alain Jouffroy *Tire à l'arc*. Toujours en 1962 est publié un album comprenant sept gravures avec un texte en regard *Codex d'un visage*. En 1963, il participe, avec une lithographie en couleurs, à l'illustration du numéro 22 de la revue *XXe Siècle*. En 1963, il contribue une dernière fois à un album collectif avec une eau-forte *Les précurseurs de l'avant-garde : le surréalisme*.²⁴⁵

Si on regarde de près tous ces dessins hors-texte, lithographies ou eaux-fortes, on remarque que l'intervention de Brauner n'est jamais abusive ou brutale. L'artiste travaille dans un régime du contrôle de la métaphore plastique qui n'étouffe pas le texte ou les albums qu'il illustre. Jamais non plus il ne travaille dans une dépendance totale au texte. C'est le cas pour les livres de Gellu Naum où son intervention est modérée. Le registre visuel est sollicité seulement pour entretenir l'atmosphère des recueils et non pour les marquer de manière invasive. Il s'agit d'une belle rencontre dans un espace commun accepté et investi par l'un et l'autre.

Dans le cas d'une image destinée à illustrer un texte, il s'agit en général d'un processus de traduction qui, pour Brauner, fonctionne dans les marges d'un respect mutuel entre mot et figuration. À notre avis, le rapport entre image et mot n'est pas problématique puisque Victor Brauner ne consent jamais à une illustration massive pour un seul livre. Meyer Schapiro, dans *Les mots et les images* (2000) avertit le lecteur de cette difficulté commune: « [...] on tient pour acquis que

²⁴⁵ <http://www.galerie-bordas.com/brauner-expo.html>, page consultée le 5 juillet 2012

l'image peinte correspond au concept ou à l'image mnésique associée au mot. Cette correspondance entre mot et image se révèle souvent problématique et peut être étonnamment vague. »²⁴⁶ À cet égard, nous estimons que le principe général des *mots en liberté* annoncé par le futuriste Filippo Tommaso Marinetti comme un équivalent visuel de la liberté de la poésie peut aussi s'appliquer aux illustrations de Brauner, en particulier parce qu'il est un illustrateur de poésie.

Ce rapport entre mot et image fait aussi l'objet d'une étude de Daniel Bergez qui dans *Littérature et peinture* (2004) se consacre à l'analyse de cette relation. Par rapport aux observations habituelles sur ce sujet il note : « [...] dans la culture occidentale on peut parler d'un véritable dialogue entre peinture et littérature (les dessins de Victor Hugo, de Jean Cocteau, de Fromentin, de Leonard de Vinci à Pierre Alchensky, en passant par Poussin, Gauguin, Van Gogh, Matisse et beaucoup d'autres). Le lien entre poésie et peinture a été formulé par les théories classiques que la peinture est *une poésie muette* tandis que la poésie est *une peinture parlante*. »²⁴⁷ Tout au contraire, « La Fontaine, à l'époque même où triomphait la théorie de *l'Ut pictura poesis*, croyait bon de rappeler que : " Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles / Ni les yeux ne sont les oreilles. " (*Le tableau Contes*). Plus de deux siècles plus tard, et alors que la peinture semblait affranchie de son ancienne tutelle littéraire, Matisse formulait cette mise en garde : " Qui veut se donner à la peinture doit commencer par se faire couper la langue." (*Écrits et propos sur l'art*). »²⁴⁸ À propos de toutes ces observations, nous pensons que les illustrations de Brauner ne se substituent ni au premier rapport présenté par Bergez (peinture comme *poésie*

²⁴⁶ Meyer Schapiro, *Les mots et les images*, Macula, Paris, 2000, p. 31.

²⁴⁷ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 6.

²⁴⁸ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 6.

muette, poésie comme *peinture parlante*), ni au deuxième (qui retient l'idée selon laquelle peinture et poésie ne sont pas des choses pareilles.). Mihaela Petrov a bien saisi la manière dont travaille ce *picto-poète* pour aboutir à *l'œuvre en soi* : « Suivant le principe de *la picto-poésie*, le rapport entre image et mot va devenir *union* de l'image et du mot écrit dans l'intérieur de l'œuvre plastique afin de former *un tout* par lequel l'image est complétée ou expliquée par le mot écrit et vice-versa. »²⁴⁹ Au fond, la critique roumaine se place dans la ligne instituée dans la théorie sur le rapport entre image et mot dans le voisinage d'Yves Peyré qui dédie tout un essai au concept de *l'œuvre en dialogue* :

Voir et lire peuvent-ils se fondre en un seul et même acte, mouvement profond du regard qui embrasse cosmogoniquement deux ordres de la réalité pour susciter une entité seconde? Répondre oui, c'est acquiescer à l'idée la plus haute que l'on puisse se faire du *livre de dialogue*. C'est attester que par lui la parole et l'image flambent dans l'unité quelque peu miraculeuse de leur identité et de leur différence, soudain annulées; c'est, en un mot (celui de Roger Gilbert-Lecompte), croire au *fait lyrique*. Tourner les pages d'un tel livre revient alors à respirer selon le rythme d'un double souffle converti en une seule expiration.²⁵⁰

Ce *fait lyrique* traverse la pensée de Brauner qui a bien compris qu'il s'agit toujours d'une situation dialectique lorsqu'un texte s'unit avec sa transposition graphique dans le but de séduire un public plus exigeant que jamais. « Par rapport aux pratiques picturales inspirées par la littérature, l'illustration est toujours *in praesentia*, placée donc au regard du texte qui l'a suscitée. », précise encore Daniel Bergez²⁵¹ en constatant que l'illustration n'est plus un genre mineur dès le XIXe siècle et qu'elle est devenue un art à part entière. Dans ce climat, le fait que

²⁴⁹ Mihaela Petrov, *op. cit.*, p. 8.

²⁵⁰ Yves Peyré, *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2002*, Gallimard, Paris, 2001, p. 30.

²⁵¹ Daniel Bergez, *op. cit.*, p. 126.

l'illustration est synonyme d'une appropriation esthétique qui tend à infléchir l'œuvre source n'est pas surprenant. Brauner maîtrise très bien cet art, parce qu'il se place à la confluence interne entre écrire et figurer. L'artiste a toujours utilisé de manière créative ces deux protocoles majeurs de l'art, en saisissant l'importance de l'adéquation entre configuration du texte et représentation graphique. Un exemple éloquent est son illustration pour la revue *UNU*. Sa linogravure *Cul glacé* figure d'une manière très claire la nature d'une protestation et d'une fronde qui vont changer à tout jamais l'imaginaire de la presse d'avant-garde roumaine. En 1954 Sarane Alexandrian écrit son livre *Victor Brauner - L'Illuminateur*, la première monographie importante de l'artiste. Brauner illustre le volume avec un exemplaire orné d'un envoi avec dessin. La présence de ce dessin énigmatique annonce *ex abrupto* la nature intime d'un peintre qui doit énormément à un environnement magique, étrange et funambulesque où le grand personnage principal se laisse illuminer par l'entremise de son ésotérisme consubstantiel. Même chose dans le cas de Naum. L'univers de celui-ci est surtout celui de la fronde. Son recueil de poèmes *Le voyageur incendiaire* annonce la grande décontraction de la poésie – à la suite de la guerre et contre le modèle culturel classique – jamais vue en Roumanie, et matérialisée dès la première page avec une citation de B. Péret : « Le général nous a dit/ Le doigt dans le trou du cul. »²⁵² Les dessins de Brauner entretiennent cette atmosphère subversive de manière pondérée et subtile. À l'égard de la critique littéraire roumaine, tant conservatrice que conformiste, Naum note : « Les messieurs nous choisissent les poèmes selon les rubans comme les putains. »²⁵³ Dans cette société autocratique, *le poète* est vu comme « [...] un féroce assassin. Il a / une

²⁵² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 73.

²⁵³ Notre traduction selon l'auteur : « Domnii ne aleg poemele dupa panglicute ca pe curve », en Gellu Naum, *Opere I, Poezii*, Editura Polirom, Iasi, 2011, p. 75.

moustache sous le nez comme un moineau / et peut être reconnu par ses chaussettes. »²⁵⁴ qu'il agite avec mépris devant l'Académie roumaine. À son tour, Brauner connaît très bien cette attitude dissidente, il a été aussi le prisonnier de « ce monde qui a commencé à puer »²⁵⁵; il va donc de soi qu'il illustre le recueil de Naum en étant lié intellectuellement au sentiment particulier de son ami éternel.

D. Gellu Naum – le peintre et le photographe : la conscience artistique syncrétique

Dans une interview de 1992, Gellu Naum raconte que dans ses rêves, parfois, il voit de grands panneaux de bois sur lesquelles dansent des lettres, des mots et des vers qu'il est lui-même capable de mouvoir en respectant une science secrète et magique. Ainsi, les poèmes deviennent de *grandes planches* sur lesquelles se trouvent des *idéogrammes* permutables. Au fond, Naum décrit une de ses techniques favorites de travail, qui rappelle les planches des alchimistes, le jeu occulte avec les faces et les surfaces. Les poèmes de Naum – remarque Simona Popescu – forment une surface sur laquelle « [...] le poète distribue, comme un prestidigitateur, des biographèmes, des fragments oniriques, des perceptions d'*un domaine pressenti*, des segments temporels (d'un passé millénaire, d'un futur éloigné, ramassé dans un spacieux présent), des segments spatiaux, les places *d'ici* (“...et je répétais *ici* et *maintenant* juste pour les oublier / comme des clés pour d'autres portes jamais fermées”) ou *de là* (“*là* qui n'est pas d'autre part et qui est si difficile à trouver dans cet enchevêtrement lucide”) ou *d'au-delà* (“... au-delà sans passé ou futur; au-delà du fracas et de

²⁵⁴ Notre traduction selon l'auteur « [...] un fioros asasin. Are / o mustata sub nas ca o vrabie / si poate fi recunoscut dupa ciorapi », en Gellu Naum, *op.cit.*, p. 76.

²⁵⁵ Notre traduction selon l'auteur : « Lumea a inceput sa puta », en Gellu Naum, *op.cit.*, p. 77.

l'effroi; au-delà où l'espace est supprimé et écrit seulement sur des cartes perdues prématurément; au-delà, à des millions d'années sombres dans les orgueilleux trous noirs du mental humain.") Tout ceci crée un énigmatique *portrait autobiographique, un ultratableau biosensible*, comme aurait dit son meilleur ami, Victor Brauner, avec lequel Gellu Naum a en commun tant d'éléments de la vie et de la mort. »²⁵⁶

Cette métaphore d'un jeu qui se compose au fur et à mesure que le poète prend connaissance de lui-même occupe l'espace de la création. Ce *domaine pressenti* est au fond le matériel sensible d'un grand peintre qui utilise les outils de l'écriture pour accomplir le grand tableau (ou le grand poème) de son expérience intérieure. Simona Popescu se réfère directement à Brauner quand elle emploie l'image d'un grand portrait autobiographique en sachant que Victor Brauner avait peint ce tableau, qui est une narration d'image et de mots, en 1948. On peut dire que le concept de *poésie picturale* se base sur cette prédisposition poétique qui s'est largement manifestée par des moyens autres que ceux habituels. Gellu Naum « peint » ses rêves en mixant texte et ligne, pour obtenir une autobiographie véridique de sa sensibilité en permutant tout le temps les signes, les lettres, les vers. Pour soutenir cette idée, nous pensons à deux poèmes : *L'avantage des vertèbres* qui est un collage de dix mixages textuels et graphiques, où « [...] l'espace est une sorte de panneau séquentiel sur lequel on peut coller n'importe quoi »²⁵⁷, et le poème de signes *Nigredo*. Comme un vrai ésotériste, Naum travaille maintenant avec des ambiguïtés et des énigmes en réalisant un poème-sténogramme qui rappelle les anciens alphabets oubliés. Simona Popescu compare l'écriture magique de Naum

²⁵⁶ Notre traduction selon Simona Popescu dans Gellu Naum, *op. cit.*, p. 20.

²⁵⁷ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 11.

dans *Nigredo* avec l'alphabet viking; mais au-delà de cette remarque, nous pouvons observer le graphisme de ce poème à clé qui rappelle la technique de Brauner dans ses tableaux inscrits avec des mots utilisant l'alphabet hébreu.

Dans le cas de Naum il s'agit presque toujours d'une tentative d'occulter la nature des mots ou celle des lignes, puisque l'inspiration poétique est un dispositif subtil qui traverse à la fois la réalité immédiate et l'espace pulsatile de la pensée occultée. Il s'inspire peut-être d'une forme d'occultation très connue par les kabbalistes, *le temurah*, qui consiste en la permutation des formes et des sens pour sortir à la lumière ce qui était dans l'ombre. Il s'agit donc d'*un ars combinatoria* pratiqué tout au long de ses écrits, mais surtout dans les poèmes ésotériques.

Une permutation similaire, même si elle est dans un registre différent, s'active lorsque Naum essaye d'exprimer la nature paradoxale de son lien symbolique avec son père décédé en 1917, en réalisant un collage photographique. Yvonne Duplessis note :

[...] d'après le livre d'Édouard Jaguer, nous citerons une seule photo intitulée : *Modification* par Gellu Naum, l'un des principaux représentants du surréalisme en Roumanie. Une « modification. », la photo réalisée par Gellu Naum en 1965 paraît classique. Elle le représente à côté de son père : Andreï Naum (sur la gauche de la photo). Néanmoins une telle photographie était irréalisable, car Andreï Naum était "tombé sur le front roumain pendant la guerre 1914-1918". Sur la photo il avait 35 ans, Gellu Naum environ 45 ans. Bien qu'Andreï Naum était un poète, il semblait avoir été oublié, mais soudain en 1965 de nombreux articles avaient paru sur lui, sur ses poèmes. Son fils Gellu Naum se sentit obligé de concrétiser ses souvenirs en le représentant avec lui sur une photographie réunissant deux périodes différentes du temps: le passé et le présent. Pour ce faire, il retrouva une photo de son père debout à côté de son cousin. Il n'eut qu'à coller sa propre photo sur celle du cousin de son père pour réaliser cette « modification » Selon Édouard Jaguer il n'y eut "nulle motivation esthétique donc, dans cette intervention ni même "antiesthétique" comme dans les diverses entreprises de ses amis Trost et Luca.²⁵⁸

²⁵⁸ Yvonne Duplessis, *op. cit.* p. 15.

Pour citer un autre exemple sur le même registre, *Autopoème* est une photo que Gellu Naum a modifiée en collant sur son visage et sur ses yeux des morceaux de papier où sont écrits des mots tels que liberté ou viol. Le poète semble aveugle, une « planche » humaine inusitée. Cette fois-ci il répond, selon nous, symboliquement en miroir à son ami Brauner qui avait peint son *Autoportrait* à l'œil énucléé en 1931. Sept ans plus tard, alors qu'il s'interpose dans une bagarre entre des peintres surréalistes, Brauner perd effectivement l'œil gauche. La blessure présente exactement la même apparence que celle du dessin, avouera le peintre par la suite. « Cette image de mutilation oculaire réalisée antérieurement apparaît dès lors comme prémonitoire pour l'artiste. Brauner se sent investi de pouvoirs exceptionnels, et capables de capter les messages secrets, de déclencher des changements sur le plan intime ou cosmique. Cet accident devient pour lui le signe d'un accès initiatique à une autre visibilité, magique et mystérieuse. »²⁵⁹ La même visibilité se manifestant toujours à l'intérieur est tentée par Naum dans *Autopoem*. Certains possèdent des sens à l'intérieur d'eux-mêmes. Ceux qui voient sont ceux qui ferment les yeux et regardent de *l'autre côté*. C'est aussi de cette manière que Naum réalise ses dessins médiumniques qui cohabitent dans l'œuvre de ce surréaliste occulte avec le texte. Ainsi image et mot se conjuguent-ils pour promouvoir un nouveau type de réflexion sur l'humain.

Même si nulle documentation exhaustive n'existe encore à propos de cette liaison étroite entre les surréalistes et la photographie (excepté peut-être au sujet de l'œuvre de Man Ray), nous croyons qu'elle est fondamentale, puisqu'elle atteste de la rencontre essentielle entre figure et mot dans l'art du XXe siècle.

²⁵⁹ [Http://www.malingue.net/pages/expos.php](http://www.malingue.net/pages/expos.php), page consultée le 29 juillet 2012

E. Quelques *poésies picturales* de Naum, autour du syntagme *dire la peinture*

Pour Yves Peyré, l'échange entre poésie et peinture commence très tôt dans l'histoire des civilisations. Toutefois, ce n'est qu'au XIXe siècle que « [...] la conscience s'en est faite vive au point de réfléchir sur elle-même. »²⁶⁰ Breton, Tzara, Aragon, Éluard, Ponge, Char, Leiris, Dupin, ou Du Bouchet se subordonnent à cette inspiration double qui se révèle bénéfique. La peinture et la littérature s'attirent à un point tel qu'on voit souvent des écrivains s'adonner à la peinture ou au dessin. Ce n'est donc pas surprenant si leurs œuvres littéraires retiennent les traces de la peinture ou s'ils exposent des dessins et des peintures dans les galeries célèbres du monde. Même si poésie et peinture ont des dimensions tout à fait contradictoires, car la peinture est tangible tandis que le texte poétique demeure dans le registre de l'impalpable, il existe une transgression importante entre les deux dans l'impératif de saisir l'être et de le refonder. Yves Peyré note que c'est le mouvement Dada qui a permis le saut qualitatif et spirituel dans l'art de XXe siècle, parce que c'est lui qui a reformulé les bases sur lesquelles un artiste peut travailler. Entre les deux guerres, beaucoup de canons se dissipent puisque les genres deviennent moins assurés. De plus, le surréalisme a ratifié cet acte de décripation inauguré par Dada en proposant un pacte réel entre *voir* et *lire* sans contraintes et sans équivoques.

Le questionnement de Naum sur l'être se fait donc dans ce climat favorable par l'entremise de la littérature. Son rapport à la réalité sensible est souvent pictural, ce qui est tout à fait usuel pour son époque. On observe que le regard circule. Les termes *fonds* et *plans*, *perspective* et *au-dessous* ou *au-dessus*, appartenant au vocabulaire du peintre comme à celui de

²⁶⁰ Yves Peyré, *op. cit.*, p. 12.

l'écrivain, confirment la mise en tableau littéraire d'un grand sujet atemporel et perpétuel qu'est la recherche de *la vraie vie*. Ceci se fait en activant le registre visuel de la pensée. À travers les recueils de poèmes, la présence de *la poésie picturale* est constante et puissante.

Nous nous limitons ici à quelques exemples qui démontrent le gout de l'écrivain pour la poésie réalisée dans les marges de la référence picturale. Nos extraits retiennent ce travail fébrile sur le potentiel visuel du langage littéraire surréaliste :

a. Triunghiul domesticit - The domesticated triangle (1968)

« *A few scrunched up words in the right eye / a teardrop in the mouth a sound on the shoulder / Naturally it is a simple journey / from good to bad from cold to hot / in this boat full of nails / Perhaps everything is happening in a cow. »*

*Triunghiul domesticit - The domesticated triangle*²⁶¹

Dans le poème *The domesticated triangle (Le triangle domestiqué)* Naum réalise encore une fois un autoportrait à la manière braunienne. Ainsi, l'œil gauche est énucléé et la cavité vide est remplie avec des mots. Voici la même image d'*Autopoème*, sauf que cette fois-ci l'atmosphère surréaliste est plus marquante. Dans les vers suivants, on découvre une des images effigie de Naum, celle du *pohète* errant. C'est lui qui se promène dans une barque remplie de clous, c'est lui qui entreprend un voyage initiatique entre le Bien et le Mal, entre le chaud et le froid. C'est simplement la vie qui se passe dans une vache (l'imaginaire surréaliste est toujours là) et la présence humaine éclipse par sa tristesse cet espace bizarre dans lequel un seul son s'entend et une seule larme obstrue la bouche.

²⁶¹ Gellu Naum, *op.cit.*, p. 104.

« *The soul of the wood sighed / a bird lay down in another bird / After it has sullied itself with man flesh the saw / cuts the willow of the sky / On the pond between moorhens and wires / the carpenter hammers nails into the water / o my love with boomerang eyes / whenever the train whistles / we await the subterranean snows.* »

*De cate ori – Whenever*²⁶²

Whenever est un poème sur le double (un oiseau couche à l'intérieur d'un autre oiseau), ainsi que sur la désolation caractéristique de Naum, écrit dans la même gamme absurde. Il est aussi un poème sur une grande attente anxieuse jamais interrompue. Les humains posent des gestes bizarres – « *the carpenter hammers nails into the water* » ; les amoureux attendent les neiges souterraines en vain, le bois est personnifié dans le but d'obtenir une intensité poétique qui pourra sensibiliser le lecteur. Peut-être pour cette raison le bois a-t-il une âme qui jette son soupir désolant. Le son est fort, impossible à ignorer. Dans une ambiance qui rappelle l'univers claustré d'Artaud, un monstrueux assassinat est commis par la scie qui coupe l'acacia du ciel.

« *Far off in your pupil / immobile and supple I grow / in the circles of a harsh geometry / There I grow looking underneath the bark at / the wicker chair on which I sleep / the piece of plaster that falls noiselessly onto the grass / our hempen busts / naked beneath the lustre of the armour / far off in your pupil.* »

*Phoenix vegetal - Vegetal Phoenix*²⁶³

Dans *Vegetal Phoenix* la description occupe tout l'espace du poème. Nous entrons dans le territoire de la poésie picturale pure, connotée avec des significations mythiques. Les éléments de ce décor inusité sont choisis d'après des rigueurs dadaïstes qui doivent énormément à la géométrie. L'esprit Dada, inextricablement lié au contexte historique de la montée du nihilisme

²⁶² Gellu Naum, *op. cit.*, p. 99.

²⁶³ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 107.

annoncée par Nietzsche, est une « force réactive ». Naum récupère cette énergie dans *Vegetal Phoenix*, ainsi que dans d'autres poèmes du même recueil. Le poète métamorphosé (humain et arbre en même temps) se dégage de la terre comme jadis le Phoenix. Il quitte la forme profanée de l'univers en se dressant vers son ciel qui, cette fois-ci, est tangible.

b. Conexiunea cu lucrurile - The connexion with things (1980)

« Autumn came waves of leaves migrated / certain things changed their nature / I stood on a shore tranquil I contemplated / my love sighed closed her eyes "what sawest thou" / she replied "an old man cometh up / and he is covered with a mantle" / here ended she the quotation (Samuel XXVIII 8-14) / she opened her eyes pulled on the rod / fished a wooden fish.»

*Schimbarea lucrurilor - The change in things*²⁶⁴

The change in things est un poème d'une beauté pure, dans lequel Naum introduit un ectoplasme (l'apparition du prophète biblique Samuel qui se lève de la terre), matérialisation d'un phénomène spirite qui domine aussi l'imagerie de Victor Brauner. Dans ce monde où les choses changent leur nature, le dialogue entre l'homme et la femme est médiumnique et le geste a des connotations inattendues. Le poète, comme dans une transe, contemple le vol des feuilles dans le ciel, dans une tranquillité totale et profonde qui annonce son entrée *de l'autre côté* de l'univers.

c. Vasco da Gama si alte poheme - Vasco da Gama and other pohems (1940)

« [...] The mannequins seek their arms / with a horn of plenty in their chest / from which flow countless small women / the smallest of small women / the reddest of white women / women with needles in their fingers like doves / which await the flight

²⁶⁴ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 123.

into the coals of the voice / women with ears as big as churches / women with plants on their belly and with / bread scars on the plants [...]. »

*fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems*²⁶⁵

Dans ce cas-ci, l'imagerie de Naum rappelle les approches de Picasso qui, tout au long de sa carrière, s'intéresse à la femme. Naum réalise ce portrait de la femme mannequin en pensant peut-être aux modèles que le surréalisme a introduits dans la conscience artistique moderne. Ce portrait inusité de la femme-matrice, duquel coulent d'autres petites femmes – image assez commune de la matriochka russe – n'est pas un spectacle gratuit des formes visuelles, mais plutôt l'image condensée d'une entité magique qui modifie le sens de l'existence par sa présence bénéfique.

« [...] But the taps are insects / they have cellophane wings like needles / and people snag on the needles / people who pass delirious beneath the trees / people who pass delirious beneath the trees / people who open their veins / in order to extract useful gifts / people who leave their palms behind on fences / and the palms couple in the air / make superb loops getting tangled up in the wires / remaining snagged on stars and sliding at dizzying speed towards torrents / but the bee waves huge / it catches the palms and threads them on a needle / the velvet wings turn into meadows / in which can be seen a flame / above which float thousands of crystal fingers / each finger is a beautiful as a woman / and in each woman flows a river [...]. »

*Fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems*²⁶⁶

Nous avons choisi cet extrait de *Vasco da Gama* parce qu'il illustre bien l'idée selon laquelle Gellu Naum réalise souvent dans ses poèmes de grandes planches permutables – selon son expression – qui traduisent de manière concrète comment son imagerie s'articule à partir de l'imagination poétique. Ce transfert de qualités – le robinet devient un insecte, l'abeille enfile des

²⁶⁵ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 63.

²⁶⁶ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 69.

palmes sur une aiguille, les ailes deviennent des prairies – est tout à fait habituel pour les surréalistes. Naum désorganise l'universel tangible en proposant une variante personnelle de l'espace dans lequel le grand voyageur Vasco de Gama peut avancer. Au fond, il s'agit de son aventure sur des territoires magiques qui n'existent que dans l'imagination.

« [...] on the belly the map is marked / with woollen symbols and a whitewash symbol / the woollen symbols attract navigators / like songs / their horns clash against them / their eyes adhere to these rocks / like suckers pumps / until the great navigator wearies / sits down on a tree and washes his wings / with a slow gesture in which is discernible / another even slower gesture which signifies / the departure to new continents / the waters rush onwards to the whistle / the plants descend lower towards the breasts / the become immense palm trees / and these vegetal woman gently waft / the colours had turned into storks / the sea said first the hips than the tobacco / and the thigh opened like a shell [...]. »

Fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems²⁶⁷

Ceci est un exemple éloquent de ce qu'apporte le procédé de l'intertextualité pour la poésie naumienne. Il ne s'agit pas, en dernier lieu, d'un exemple de son hypersensibilité parodique. Tout comme Dalí, Magritte ou Brauner qui invoquent à travers leurs créations de grandes figures de l'humanité, Naum représente Ulysse, le héros de l'Odyssée, charmé par les signes de laine et non par les sirènes. L'aventure est inusitée, mais l'image de celui qui part pour gagner les nouveaux continents retient l'attention. On a à voir avec l'éternelle expédition vers le for intérieur qui domine la pensée de Naum.

« [...] in the hands they carry the tools of mystery / the fingers pressed against cut-out lips / glued carefully onto violet fingernails / the eyelids sewn onto the forehead with wire / from which the polyp munches he last eyelash and the aluminium carapace emerges [...]. »

²⁶⁷ Gellu Naum, op. cit., p. 69.

*Fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems*²⁶⁸

« [...] she has trees instead of hands / and the weary travellers come here to lie down / but the trees suck them up and change them into birds / and the travellers fly away singing into other trees / where there is an asphalt loaf of bread from which / the hat's teeth bite with relish [...]. »

*Fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems*²⁶⁹

Voici deux autres portraits surréalistes de la femme qui pourraient être réalisés en suivant « les instructions » de Naum qui nous fournit tout : les couleurs, les matériaux et les encadrements principaux.

[...] « [...] the sound awakens the statue of the magic brother / it holds out a hand on which hundreds of chairs / are sitting comfortably on people's backs [...]. »

*Fragment Vasco da Gama si alte poheme – Vasco da Gama and other pohems*²⁷⁰

On a ici la même technique et le même effet visuel, sauf que par rapport à d'autres poésies picturales de Naum, le son tient une place importante, puisque c'est lui qui réveille la statue. De plus, on retient aussi l'image insolite des chaises assises sur les dos des humains rappelant l'imaginaire d'Eugene Ionesco.

²⁶⁸ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 73.

²⁶⁹ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 75.

²⁷⁰ Gellu Naum, *op. cit.*, p. 77.

5. Quelques notes finales

Dans tous ces fragments de poèmes ou dans les textes complets des poésies dont nous avons donné ici l'analyse succincte, il s'agit soit d'une variété incroyable d'autoportraits réalisés à la manière des peintres surréalistes soit des paysages abyssaux et inusités qui retiennent l'image centrale d'un héros solitaire et errant qu'est *le poète*. La présence de la femme aimée est constante. Elle domine la pensée de Naum tout au long de sa carrière et rappelle l'image de la femme dans les représentations célèbres de Picasso, de Dalí, de Brauner, de Magritte, d'André Masson ou de Marc Chagall.

Pour Naum, la littérature semble être en quelque sorte un art d'accueil²⁷¹ puisque ce qui saute aux yeux est la cohérence visuelle de son langage poétique soumis à ce que l'écrivain ressent et exprime par rapport à une représentation visuelle de sa pensée transgressive. L'image devient un symbole qui sert à construire un métadiscours, l'isotopie picturale permettant de dépasser un stade mimétique de la représentation littéraire. Le transfert entre poésie et peinture se réalise sans endommager les principes constitutifs de chacun d'eux.

Par ailleurs, nous observons qu'il existe une complicité entre peinture et poésie qui se manifeste pleinement dans la poésie de Naum. On pourrait parler d'une authentique iconicité du langage dans le cas de ce surréaliste ésotérique. À propos de ce concept, nous pensons aux propos de Carol Talon Hugon qui observe que « [...] l'iconicité du langage explique que la littérature, chaque fois qu'elle vise la fiction (dans le roman, le conte par exemple) [peut] se dire

²⁷¹ Le syntagme appartient à Carole Talon-Hugon et paraît dans l'article *Dire la peinture*, en *Littérature et représentation artistique*, *Narratologie* nr. 6, L'Harmattan, Paris, 2005.

peinture : son peindre est un dépeindre. L'image, elle, ne fait pas lever les mots; elle les sollicite. Elle les appelle comme un complément, un prolongement, le tableau selon *l'Ut pictura poesis*, parce qu'elle tend vers la narrativité, réclame cet achèvement, elle s'accomplit par le langage. Le mot est ici en excès par rapport au peint, et cet excès assure la complétude de l'image. »²⁷²

Même si la temporalité de la littérature ne coïncide pas avec celle de la peinture, même s'il existe des clivages fonciers entre les deux, nous ne pouvons pas ne pas constater que cette simultanéité entre les deux arts crée des résultats tout à fait remarquables, même s'ils sont hybrides. L'accès à la représentation plastique par des mots ne fait que varier la lecture et offrir un fondement plus fécond à la littérature. *Dire la peinture* exprime dans ce contexte réunir les puissances des ces deux arts par l'entremise des images composites, dans le but d'inaugurer un nouveau type de regard sur l'humain. Ainsi, la production culturelle contemporaine se place entre déconstruction et construction, entre discontinuité et continuité, étant liée à une dimension transgressive des choix esthétiques dans ce temps de la pluralité. Les genres, les matières, les textures sont remis en cause parce que l'idée traditionnelle de la distinction des arts est maintenant invalidée. Victor Brauner et Gellu Naum ne sont que deux artistes entre beaucoup d'autres qui officialisent cet acte d'indépendance à l'égard des plus stables protocoles de la culture traditionnelle.

²⁷² *Littérature et représentation artistique, Narratologie nr. 6*, Textes réunis par Fabrice Parisot, L'Harmattan, Paris, 2005, pp. 42-43.

Chapitre V

Conclusion

Que révèle la figure de l'illumination et quelle est la nouveauté de notre recherche?

Nous avons proposé une analyse complète des différentes figures que l'illumination génère et implique à travers les œuvres de Gellu Naum et en partie de Victor Brauner, car c'est à partir de cette notion que les créations de ces deux artistes peuvent être appréhendées en partant d'une heuristique unitaire et convaincante. Il n'y a pas, selon nos connaissances, aucune étude sur l'œuvre de Gellu Naum élaborée à partir d'une notion unitaire et coagulante, comme est notamment le cas de cette thèse. Il s'agit d'une approche interdisciplinaire, qui intègre autant les théories surréalistes, les études du paranormal, de l'occultisme et de l'ésotérisme, et l'histoire de l'art.

Comme nous l'avons précisé dans notre thèse, l'imaginaire commun de Gellu Naum et de Victor Brauner est tout à fait particulier et il jette une lumière nouvelle sur une problématique récurrente dans la littérature, l'art et la philosophie moderne. Il s'agit du rapport entre le sujet, son corps et les objets qui l'entourent. Dans ces conditions, le retour à un état occulte signifie un acte lucide qui concerne la possibilité de vivre dans un monde à tout jamais dérégulé par les crimes et les mutations sociales survenues tout au long du XXe siècle. Les œuvres de Naum et de Brauner mettent en évidence une grave crise de l'idée d'humanité, visible dans le rapport direct avec le corps (morcelé, avalé, sans organes ...), avec l'objet (ambigu, anthropomorphe, hybride ...) et avec l'histoire (fascisme, communisme, dictature ...). De plus, les deux artistes procèdent

à la découverte d'un *être secret*, suivant des expérimentations ou des *illuminations successives*, proposant des métamorphoses d'inspiration occultiste qui se nourrissent d'une méditation constante sur les théories ésotériques.

Il s'agit de tout un domaine du factuel qui est renversé, conséquence d'une réécriture de l'histoire. Gellu Naum, tout comme Victor Brauner, construit *un monde imaginal*, en se basant sur une nouvelle capacité cognitive, dans le but de redonner à l'humain un statut plus légitime et gratifiant. La figure de l'illumination a dans ce contexte une fonction initiatrice. Elle cristallise les pulsions les plus créatives de ces deux artistes surréalistes et éclaire l'artiste pris dans sa quête identitaire. L'illumination entretient et provoque une catharsis avec des connotations tout à fait inattendues dans la production artistique, en reformulant également la théorie classique surréaliste grâce à une transposition profonde de ses postulats. Le surréalisme de Naum et de Brauner s'articule par une consécration de l'occultisme qui n'a constitué qu'accidentellement l'essence de ce courant artistique en Occident.

Presque tous les praticiens des sciences ésotériques ou religieuses se servent du concept d'illumination qui est un de leurs outils favoris d'argumentation, mais nous sommes très loin de leurs méthodes. D'une part, parce qu'il n'y a aucun rapprochement entre la notion d'illumination et celle de sauvagerie, comprise en tant que disposition à la fronde et à l'attaque à l'égard du totalitarisme et, d'autre part, parce que l'esthétique de Naum ne se base pas sur des théories qui font l'apologie de la vie chrétienne et qui impliquent l'exorcisation de tout péché humain dans le but d'être pardonné par Dieu. Naum ne lutte pas non plus avec un péché originel. Son personnage se retrouve dans un monde où les vivants croisent les morts, où l'entendement sensoriel est possible et où le seul dogme qui n'est pas arbitraire est celui de l'amour. Et cette occurrence est

particulièrement manifeste dans le roman *Zenobia* puisque le héros du récit, Gellu, est un reclus qui ne consent à aucune tradition légiférée par des pratiques sociales ou religieuses coutumières.

Selon nous, une réévaluation de l'œuvre de Gellu Naum doit commencer avec la constatation qu'il est le seul à écrire un roman surréaliste en Roumanie. Ce fait est remarquable, car les surréalistes roumains se démarquent plutôt en écrivant des manifestes, des textes théoriques ou des poèmes, mais pas des romans. Pourtant, *Zenobia* n'a jamais fait l'objet d'une étude détaillée pour la critique roumaine. Les plus importants chercheurs de l'avant-garde dans ce pays, n'analysent *Zenobia* en partant de l'idée que ce roman est une œuvre capitale dans le cadre de l'avant-garde roumaine. L'aspect demeure fondamental parce que souvent le répertoire surréaliste roumain se limite à des images choquantes, à des stéréotypes dadaïstes, techniques au dehors de toute construction lucide ou intégrale. Nous considérons que Naum dépasse une certaine précarité de structures et de sens avant-gardistes, en réalisant une œuvre qui retient pour une part la « vision paranoïaque-critique » de Dalí, mais, plus important encore, ce qu'annonçait Walter Benjamin dans son étude *Le surréalisme. Le dernier instantané de l'intelligentsia européenne*, c'est-à-dire qu'elle institue *une expérience inusitée* qui devance la littérature : « Mais si l'on a reconnu qu'il s'agit, dans les écrits de ce groupe d'autre chose que de la littérature : d'une manifestation, d'un mot d'ordre, d'un document, d'un bluff, d'une falsification si l'on veut, de tout sauf de littérature, alors on sait aussi qu'il est ici question littéralement d'expériences, non de théories, moins encore de fantasmes. Et ces expériences ne se limitent nullement au rêve, aux moments d'ivresse que procurent le hachisch ou l'opium. »²⁷³

²⁷³ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 116.

Ces expériences notamment font le sujet de *Zenobia*, et même si la poésie est pour Naum *l'art pur*, voire la forme idéale de la littérature, le roman dépasse par sa nature et son envergure une certaine dissipation entretenue par le jeu de mots accidentel ou superflu de l'avant-garde, puisqu'on peut l'envisager comme *un document de faits suprasensibles*, au-delà de toute théorie ou pratique de la littérature. Suivant ce paradigme, il va de soi que le surréel a sa propre dialectique, qu'il se décrypte par la lecture sensorielle, que l'acte de l'illumination devient une condition *sine qua non* de toute aventure initiatique. *Les certitudes éruptives* de Naum sont des *illuminations profanes* qui émergent du tissu parfois inhabituel, souvent médiocre du factuel pour arriver à la surface. Dans ce sens, tout lecteur potentiel doit procéder à une tentative de levée de l'ambiguïté qui intervient dans le champ cognitif du roman surréaliste pour faire en sorte que sa mythologie soit claire. Nous ne croyons pas qu'un autre instrument que le roman aurait pu nous fournir tant d'illustrations pour notre thèse. Le trésor de la pensée de Naum est sans nul doute accompli à partir de sa conceptualisation romanesque, puisque la prose légitime des opérations méthodiques et intégrales de l'introspection artistique.

Une autre observation importante à faire est que, selon nos connaissances, personne ne commente *Zenobia* en tant que possible dystopie. Mais la définition habituelle d'une dystopie part de la réflexion selon laquelle les membres d'une communauté seraient empêchés d'atteindre le bonheur. Une dystopie, par définition, passe par la description d'une dictature sans égard pour les libertés fondamentales, d'une critique d'un système politique ou idéologique, voire d'une opposition au totalitarisme. À cet égard, il faut ajouter que Naum ne se limite pas dans le roman *Zenobia* à décrire le monde de *l'autre côté*. L'auteur représente à plusieurs reprises et de manière explicite le monde totalitaire dans lequel l'homme est enfermé dans des *cages aériennes* ou dans des tanières, car il n'endure plus le monde infect dans lequel les hommes traînent des *puanteurs*

mentales insupportables. L'écrivain se réfère directement, soit aux professionnels de l'État totalitaire, soit aux institutions publiques à travers lesquelles les lois strictes et répressives de l'État communiste se matérialisent. Or, ce milieu porte les traces noires d'une société autocratique. À cette image standardisée de l'homme obéissant au totalitarisme, Gellu Naum oppose *l'homme pur*, qui est souvent nommé *l'affligeant*, l'individu qui garde la pureté et rejette la soumission aux règles abusives imposées par la politique aberrante de l'État communiste. Or, cet *homme pur* ne peut être que *le poète*, celui qui ne consent pas à la mascarade générale et qui s'enferme dans les marécages avec sa bien-aimée pour trouver dans cette isolation volontaire un antidote à l'ordre social.

Même si le roman *Zenobia* n'est pas une dystopie d'un bout à l'autre, comme c'est le cas pour *Le Meilleur des mondes* d'Aldous Huxley, de *1984* de George Orwell ou de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, il est indéniable qu'on a affaire à une de ses variantes, au moins en ce qui concerne le personnage central. Tout comme dans ces trois ouvrages, le héros naumien est *persona non grata*, le dissident dans le cadre d'une société totalitaire qui subit la dictature d'un parti unique. Même s'il n'existe pas la surveillance draconienne de *1984* par exemple, où le regard haineux posé en tout temps sur le personnage (*Big Brother is watching you!*), même si Naum ne décrit pas un monde détruit par une guerre nucléaire, la tension noire qui entoure le personnage est clairement dystopique. Le roman de Naum pourrait être comparé au roman également dystopique de la Suédoise Karen Boye, *La Kallocaïne*, qui pose le problème de la confiance, de la délation et de la trahison des proches dans un régime totalitaire. Cet aspect, nous l'avons traité dans notre deuxième chapitre, lorsque nous avons précisé que le narrateur de *Zenobia* figure le factuel en représentant les individus qui entourent le protagoniste (parfois ils sont d'anciens amis), tous des *non favorables* – des *chiens morts*, des *canailles* (prêts à trahir à

chaque instant) ou simplement des *normaux*, c'est-à-dire des sortes d'automates obéissants à l'État oligarchique, dépourvus de toute alliance avec le monde de l'au-delà.

Dans notre thèse nous avons choisi d'analyser les proses *Médium* et *La voie du serpent* parce qu'à partir de ces textes se configure la doctrine ésotérique de Gellu Naum. Même si elle est lapidaire, nous avons constaté que l'écrivain roumain se concentre sur la formulation d'une idéologie dont l'idée centrale est que *la pensée illuminée* exonère l'individu de sa condition sociale en le dirigeant vers le domaine suprasensible qui est tout autant révélé qu'occulté. Naum est un apologiste de l'ésotérisme au sens propre du terme, et ces deux proses montrent la complexité d'un artiste qui abandonne parfois le surréalisme cognitif en migrant vers une tout autre condition de la littérature dont l'ambition est la création d'un nouveau style d'écriture se basant sur des données suprasensibles. Ceci permet de libérer l'homme de son aveuglement dû à son consentement mécanique à la praxis sociale. Nous avons aussi constaté à quel point le décalage entre le discours hermétique-ésotérique de Naum et les formulations courantes de la pensée occidentale dans des récits avant-gardistes du XXe siècle pouvait être parfois considérable.

Dans notre chapitre *Les expressions de la poésie picturale et de la peinture narrative à travers les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner* nous avons montré que les interrelations entre la peinture de Brauner et la poésie de Naum se fondent sur un esthétisme analogue. Notre propos est singulier dans la mesure où il n'existe pas d'étude qui se consacre à l'analyse transdisciplinaire de ceux deux artistes roumains. Selon nous, les productions artistiques de Brauner et de Naum sont interconnectées grâce à une vision ésotérique qui traverse leurs pensées. Brauner développe aussi une réflexion de la raison toujours augmentée par des visions

occultes, et c'est la raison pour laquelle nous avons proposé ce genre de regard sur les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner. Tout comme Naum, Brauner aboutit à une imagerie si particulière qu'on pourrait parler d'un style de figuration très singulier. En ce qui concerne cette idée, ajoutons que parfois le peintre ne fait aucune distinction entre image et texte, ses compositions rappelant les œuvres poétiques conçues sous forme de *tableaux typographiques*, mais aussi les techniques de Gellu Naum développées dans ses poèmes dès ses débuts. Nous avons affaire, dans un cas comme dans l'autre, avec la réalisation inédite d'une *hiérophanie*²⁷⁴, basée sur une vision ésotérique du sacré et alternative du surréalisme classique.

Gellu Naum voit l'invisible dans le sens où il se sert à la fois d'une sensibilité immanente qui retient l'image du monde tangible et d'une sensibilité transcendante qui offre un champ d'analyse plus vaste, essentiellement ésotérique. La position est semblable pour Victor Brauner. Le peintre rompt avec une certaine culture du visuel, parce que sa peinture ne représente pas nécessairement le visible, mais plutôt l'invisible. Il s'agit d'une métamorphose de la méthode surréaliste classique, enrichie grâce à l'acte d'illumination, puisqu'il est évident que le travail de la peinture est subordonné à cette énergie voyante. Nous avons affaire, tout comme c'est le cas pour la théorie ésotérique traditionnelle, à une capacité suprasensible de voir sans le secours des yeux, de voir de l'intérieur et de représenter ce *lointain* mental et ancestral sur une toile. Il existe alors deux mondes qui se croisent. Cette superposition entre *le monde factuel* et *le monde imaginal* devient l'objet de la création pour les deux artistes roumains. Ce transfert entre les deux contingences est un attribut constant de Naum et de Brauner, et il favorise une nouvelle approche de la littérature et de l'art. Au fond, nous parlons d'une méthode supplémentaire dans le cadre

²⁷⁴ Voir la définition du terme en supra, p. 58.

du surréalisme qui se base sur cette vision intérieure ou supra-sensorielle. Il s'agit d'une sorte d'explosion mentale qui restructure les fondements de ces deux arts. Même si ces faits sont encore surprenants, n'oublions pas, par exemple, la manière dont les anciens magnétiseurs procédaient pour amener leur somnambule à lire à travers les corps opaques : « Ils commençaient à lui suggérer qu'il parvenait à voir. La pratique la plus courante était de suggérer au somnambule qu'il parvenait à voir la main de son magnétiseur. Mais on employait aussi un livre. Si l'on en croit leurs récits, l'hallucination s'installait chez le somnambule. La main apparaissait d'abord comme enveloppée dans un brouillard épais qui, peu à peu, se dissipait; l'image indécise se transformait en vision directe. La main, ou la page véritable était là, sous ses yeux [...]. »²⁷⁵ Ceci n'est qu'un exemple parmi de multiples possibilités qui peuvent être prises en compte afin de pénétrer une tout autre réalité, fait qui caractérise en essence le travail de Naum et de Brauner.

Ainsi notre recherche dans le cadre de cette thèse a-t-elle essentiellement porté sur les alliances et les intersections entre surréalisme et ésotérisme. Notre regard analytique propose une nouvelle ouverture concernant les traditions initiatiques du XXe siècle dans le cadre de l'avant-garde. Notre travail sert à la formulation actuelle d'une approche ésotérique du surréalisme, fait qui peut encore surprendre dans la mesure où le discours contre cette liaison s'est assez radicalisé dans les débats qui se sont tenus autour du sujet durant la première partie du XXe siècle.

Cette connexion entre surréalisme et ésotérisme méritait sans doute d'être observée d'un peu plus près, car Gellu Naum et Victor Brauner à côté d'André Breton ou d'André Masson sont des métaphysiciens qui font la démonstration que *la vraie vie* a un rapport très étroit avec cette

²⁷⁵ Bertrand Méheust, *op. cit.*, tome II, p. 379.

révélation d'un être lointain, dépositaire d'un mystère infini qui pourrait être révélé par sa transposition dans l'art. Perception ésotérique et représentation artistique peuvent s'unifier parce que l'homme abrite plusieurs consciences depuis toujours.

Mais il y a au moins un amendement. Même si André Breton est le premier à parler *d'un œil à l'état sauvage*, même si c'est lui qui a accrédité l'idée que l'art surréaliste comporte des possibilités illimitées, et même si le surréalisme a rompu avec le modèle extérieur de la représentation (la peinture vue comme une narration sans connotations quelconques), le théoricien français se méfie cependant de la possibilité de connecter le surréalisme avec l'ésotérisme. Il a peur de tout ce qu'implique cette alliance inusitée qui a affaire avec la voyance des somnambules, la question des tables tournantes ou l'expérience médiumnique. Selon Breton, la culture de l'expression plastique ou littéraire surréaliste doit se faire selon quelques règles établies en partie dans ses *Manifestes du surréalisme*. Mais par sa nature, le surréalisme est peut-être un des courants du XXe siècle les plus hétérogène et qui dépasse largement ses propres théories. À cet égard, il faut ajouter que les chercheurs en art, philosophie, parapsychologie ou littérature de notre temps remédient l'omission en observant qu'une section de la littérature et de la peinture surréaliste – et c'est le cas pour Naum et pour Brauner – va plus loin, surclasse l'autorité du surréalisme historique. Les deux artistes manifestent le besoin de trouver et de signifier une structure reformulée de l'art, voire d'abroger une certaine dépendance esthétique qui écrase l'énergie créatrice en mettant en œuvre autre chose. Un fait artistique qui pourrait transgresser par sa nature et par sa puissance les bornes d'un courant ou de l'autre. Ceci est une radicalisation du contenu de l'art, mais en même temps un pas décisif contre une formalisation de celle-ci. Le fait n'a été pas admis dans

la période classique du surréalisme, mais de nos jours la corrélation entre surréalisme et ésotérisme est enfin introduite et discutée. Notre thèse souscrit pleinement à cette démarche.

VI. Bibliographie

Bibliographie générale :

Auerbach, Erich. *Dante als der irdischen Weh*, de Gruyter, Berlin-Leipzig, 1929

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et son double*, Gallimard, Paris, 1938

Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture, suivi de nouveaux essais critiques*, Édition de Seuil, Paris, 1967

Bataille, Georges. *La Littérature et le Mal*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1990

Benjamin, Walter. *Œuvres II*, Gallimard, Folio, Paris, 2000

Benjamin, Walter. *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Allia, Paris, 2012

Benoist, Luc. *L'ésotérisme*, PUF, *Que sais-je ?*, Paris, 1975

Blachère, Jean-Claude. *Les totems d'André Breton : Surréalisme et primitivisme littéraire*, L'Harmattan, 2000

Borges, Jorge, Luis. *Fictions*, Gallimard, Folio, Paris, 1983

Breton, André. *Le surréalisme et la peinture*, Gallimard, Paris, 1965

Breton, André. *Les Pas perdus*, Gallimard, Coll. Folio, Paris, 1990

Breton, André. *Manifestes du surréalisme*, Gallimard, Folio, Paris, 2008

Breton, André. *La révolution d'abord et toujours*, La révolution surréaliste, n.5, Paris, 1925

Breton, André. *Œuvres complètes – I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1988

Bürger, Peter. *Le surréalisme et politique – politique du surréalisme*, Wolfgang Asholt, Hans T. Siepe, Éditions Rodopi B.V., Amsterdam – New York, NY, 2007

Călinescu, Matei. *Faces of Modernity: avant-garde, decadence, Kitsch*, Indiana University Press, Bloomington and London, 1977

Calinescu, Matei. *Conceptul modern de poezie (de la romantism la avangarda)*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1972

Calinescu, Matei. *L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'Avant-garde internationale dans l'entre deux guerres*, dans le volume *Studii de literatura comparata*, Editura Academiei, Bucuresti, 1968

Cernat, Paul. *Avangarda romaneasca si complexul periferiei*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 2007

Colville, Georgiana, Conley, Katherine. (dir.) *La Femme s'entête: La part du féminin dans le surréalisme* (Colloque de Cerisy-la-Salle, 1997), Lachenal et Ritter, 1998

Conley, Katherine. *The Automatic Woman: The Representation of Women in Surrealism*. University of Nebraska Press, 2008

Corsetti, Jean-Paul. *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Larousse, Paris, « Références », 2003

Dagen, Philippe. *Le peintre, le poète, le sauvage : Les voies du primitivisme dans l'art français*, Flammarion, Paris, 2010

Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autre ruines*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1991

Duda, Gabriela. *Literatura romaneasca de avangarda*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1997

Duplessis, Yvonne. *Surréalisme et paranormal : L'aspect expérimental du surréalisme*, JMG Éditions, Paris, 2002

Euresis. Cahiers roumains d'études littéraires (L'avant-garde roumaine et son contexte européen), nr.1-2, Editions Univers, Bucarest, 1994

Faivre, Antoine. *Accès à l'ésotérisme occidental*, Gallimard, *Bibliothèque des sciences humaines*, Paris, 1986-1996.

Faivre, Antoine. *L'ésotérisme* (1992), PUF, *Que sais-je ?*, Paris, 2007

Font, Jean-Marc, *Les grands textes de l'ésotérisme depuis l'Antiquité*, Trajectoire, Paris, 2007

Glaser, Hermann. *Sigmund Freud et l'âme du XXe siècle*, Puf, *Perspectives critiques*, Paris, 1995

- Granjon Emilie, Balzano Giuseppe, Decharneux Baudouin, Nobilio Fabien (éds), *Esotérisme et initiation. Études d'épistémologie et d'histoire des religions*, E.M.E., *Divin & Sacré*, Bruxelles-Fernelmont, 2010
- Grigorescu, Dan. *Dictionarul avangardelor*, Editura Enciclopedica, Bucuresti, 2003
- Guglielmi, Angelo. *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964
- Jouffroy, Alain. *Victor Brauner : le tropisme totémique*. Dumerchez, Paris, 1996
- Krauss, Rosalind. *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Édition Macula, Paris, 1993
- Kundera, Milan. *L'art du roman*, Gallimard, Folio, Paris, 1986
- Lagrange Pierre, Voisenat Claudie, *L'ésotérisme contemporain et ses lecteurs. Entre savoirs, croyances et fictions*, Bpi-Centre Pompidou, *Études et recherches*, Paris, 2005.
- La révolution surréaliste*, Édition du Centre Pompidou, Paris, 2002
- Laville, Remy. *Gellu Naum, poète roumain prisonnier au château des aveugles*, L'Harmattan, Paris, 1994
- Lautréamont, *Œuvres complètes* Paris, José Corti, Paris, 1991
- Lefter, Ion Bogdan. *Recapitularea modernitatii. Pentru o noua istorie a literaturii romane*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2000
- Lefter, Ion Bogdan. *Despre Gellu Naum dans 5 poeti : Naum, Dimov, Ivanescu, Mugur, Foarta*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2003, pp. 45- 65.
- Lovinescu, Monica. *6 septembrie, 1985*, dans *Est-etice. Unde scurte IV*, Editura Humanitas, Bucuresti, 1994, pp. 202-207.
- Lusty, Nataly. *Surrealism, Feminism, Psychoanalysis*, Ashgate, 2007
- Messadié, Gérald. *Quarante siècles d'ésotérisme*, Presses du Châtelet, Paris, 2006
- Mincu, Marin. *Avangarda literara romaneasca*, Editura Pontica, (editia a III-a, revazuta si adaugita), Constanta, 2006
- Mincu, Marin. *Zenobia dans Textualism si autenticitate, (Eseu despre textul poetic III)*, Editura Pontica, Constanta, 1993, pp. 178-180.
- Morar, Ovidiu. *Gellu Naum dans Avatarurile suprarealismului romanesc*, Editura Univers, Bucuresti, 2003

- Mundy, Jennifer. *Surrealism, desire unbound*, Princeton University Press, 2001
- Nadeau, Maurice. *Histoire du surréalisme*, Éditions du Seuil, Paris, 1964
- Naum, Gellu. *Poetizati, Poetizati*, Proses et fragments divers, Editura Eminescu, Bucuresti, 1970
- Naum, Gellu. *Libertatea de a dormi pe o frunte, poeme*, avec un dessin de Victor Brauner, Colectia Suprealista, Bucuresti, 1943
- Naum, Gellu. *Despre identic si felurit*, (anthologie), Editura Polirom, Iasi, 2004
- Naum, Gellu en collaboration avec Paun, Paul, Teodorescu, Virgil. *Critica mizeriei*, (manifeste), Colectia suprarealista, Bucuresti, 1945
- Naum, Gellu. *Le Voyage avec Apolodore*, Éditions MeMo, Nantes, 2009
- Naum, Gellu. *Spectrul longevității. 122 de cadavre*, en collaboration avec Virgil Teodorescu, Colectia suprarealistă, Bucuresti, 1946
- Naum, Gellu. *L'Infra-Noir (Infra-Negrul)*, en collaboration avec Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu și D. Trost, Colectia Infra-Noir, Bucuresti, 1947
- Naum, Gellu. *Éloge de Malombre (Elogiul Malombrei)*, en collaboration avec Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu și D. Trost, Colectia suprarealista, Bucuresti, 1947
- Naum, Gellu. *Drumețul incendiar, poeme*, avec 3 dessins de Victor Brauner, București, 1936
- Naum, Gellu. *Vasco de Gama, poeme*, avec un dessin de Jacques Hérold, Rotativa, București, 1940
- Naum, Gellu. *Culoarul somnului, poeme*, avec un portrait de Gellu Naum par Victor Brauner, București, 1944
- Naum, Gellu. *Tatăl meu obosit, poeme*, Editura Cartea Românească, București, 1972
- Naum, Gellu. *Poeme alese, poeme*, Editura Cartea Românească, București, 1974
- Naum, Gellu. *Partea cealaltă, poeme*, Editura Cartea Românească, București, 1980
- Naum, Gellu. *Fața și suprafața urmat de Malul albastru, poeme*, (1989-1993), Editura Litera, București, 1994
- Naum, Gellu. *Focul negru, poeme*, Editura Eminescu, București, 1995

- Naum, Gellu. *Sora fântână, poeme*, Editura Eminescu, București, 1995
- Naum, Gellu. *Copacul-animat urmat de Avantajul vertebrelor*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2000
- Naum, Gellu. *Ascet la baraca de tir, poeme*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000
- Pana, Sasa. *Antologia literaturii romane de avangarda*, studiu introductiv de Matei Calinescu, Editura pentru Literatura, Bucuresti, 1969
- Papahagi, Marian, *In cautarea sensului ascuns*, dans *Cumpana si semn*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1990, pp. 36-42.
- Parisot, Fabrice. *Littérature et représentations artistiques*, Narratologie n. 6, L'Harmattan, Paris, 2005
- Paz, Octavio. *Point de convergence. Du romantisme à l'avant-garde*, Editions Gallimard, Paris, 1974
- Poggioli, Renato. *The Theory of the Avant-Garde*, Harvard University Press, 1981
- Pop, Ion. *La réhabilitation du rêve : Une anthologie de l'Avant-garde roumaine*, Maurice Nadeau, Éditions Est, Samuel Tastet Editeur, Paris, 2006
- Pop, Ion. *Naum, Gellu. Poezia contra literaturii*, Editura Casa Cartii de Stiinta, Cluj-Napoca, 2001
- Popescu, Simona. *Clava. Critifictiune cu Gellu Naum*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2004
- Popescu, Simona. *Salvarea speciei. Despre suprarealism si Gellu Naum*, Editura Fundatiei Culturale Romane, Bucuresti, 2000
- Raicu, Lucian, *Fortele imaginatiei*, dans *Practica scrisului si experienta lecturii*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1978, pp. 277-280.
- Regman, Cornel. *Pohemele lui Gellu Naum*, dans *Explorari in realitatea imediata*, Editura Eminescu, Bucuresti, 1978, pp. 40-50.
- Riffard, Pierre A. *L'ésotérisme : Qu'est-ce que l'ésotérisme? Anthologie de l'ésotérisme occidental*, Éditions Robert Laffont, Paris, 1990
- Riffard, Pierre A. *Nouveau dictionnaire de l'ésotérisme*, Payot, Paris, 2008
- Roșescu, Sanda. *Despre interior – exterior, Gellu Naum în dialog cu Sanda Roșescu*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2003

- Rousse-Lacordaire, Jérôme. *Ésotérisme et Christianisme*, Cerf, Paris, 2007
- Seine et Danube No.3. Dossier : Le surréalisme roumain*, Paris-Méditerranée, 2004
- Sarane, Alexandrian. *Histoire de la philosophie occulte*, Payot, Paris, 1994
- Simion, Eugen, *Gellu Naum* dans *Scriitori romani de azi, III*, Editura Cartea Romaneasca, Bucuresti, 1984, pp. 35-58.
- Spies, Werner. *La révolution surréaliste*, Centre Georges Pompidou, Paris, 2002
- Spiridon, Vasile. *Gellu Naum, monographie*, Editura Aula, Brasov, 2005
- unu*. Bucuresti, nr. 1-50, aprilie 1928 - decembrie 1932
- Urmuz*. Campina, nr. 1-5, ianuarie-iulie 1928
- Stengers, Isabelle. *L'hypnose, entre magie et science*, Les Empêcheurs de penser en rond, Le Seuil, Paris, 2002
- Tanase, Stelian. *Avnagarda romaneasca in arhivele Sigurantei*, Editura Polirom, Iasi, 2008
- Urmuz. *Pagini bizare*, Editura Gramar, Bucuresti, 2008
- Vasile, Geo. *Gellu Naum (1915-2001). Reciclarea hazardului*, dans *Poezia romana intre milenii. Dictionar de autori*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002, pp. 179-190.
- Zafiu, Rodica. *Gellu Naum*, dans *Dictionarul esential al scriitorilor romani*, Editura Albatros, Bucuresti, 2000, pp. 549-551.

Bibliographie chapitre II

Le roman *Zenobia* et la question de la *pensée illuminée*

- Adorno, Theodor W. *Ruckblickend auf den Surrealismus dans Noten zur Literatur I*, Suhrkamp, Francfort-sur-le-Main, 1958
- Caragiale, Ioan Luca. *Grand Hôtel «Victoria Romana»*, Opere complete, Editura Minerva, Bucuresti, 1971

Cordonnier, Jacky. *Les dérives religieuses : Astrologie, Occultisme, Spiritisme, Nouvel Âge, Halloween, Socellerie, Satanisme*, Chronique Sociale, Lyon, 2003

DeLillo, Don. *Bruits de fond*, Actes Sud, Babel, 1999

Dunand, Françoise. Lichtenberg, Roger. *Les momies un voyage dans l'éternité*, découverte Gallimard, Évreux, 1993.

Eliade, Mircea. *Traité d'histoire des religions*, Payot, Paris, 1959

Freud, Sigmund. *Le malaise dans la civilisation*, Petite bibliothèque Payot, Paris, 2010

Gray, Margaret E. *Layers of meaning in La Peste*, The Cambridge Companion to Camus. Éd. Edward J. Hughes. Cambridge University Press, 2007. Cambridge Collections Online. Cambridge University Press. 19 April 2011 DOI:10.1017/CCOL0521840481.013

Hadot, Pierre. *Le voile d'Isis*, Gallimard, Folio, Paris, 2008

Ionesco, Eugène. *Notes et contre-notes*, Gallimard, Folio, Paris, 1991

Le Guern, Michel. *Éléments pour une histoire de la notion d'ironie*, Linguistique et sémiologie 2, 1976, p.47.

Lévi-Strauss, Claude. *La pensée sauvage*, Plon, Paris, 1962

Lévy-Bruhl, Lucien. *La mentalité primitive*, Retz-C.E.P.L., Paris, 1976

Les cahiers du Sud. n 230 et 231, décembre 1940 et janvier 1941, repris dans *Écrits historiques et politiques*, vol. 3, pp. 227-253, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1989, p. 529.

Manolescu, Nicolae. *Istoria critica a literaturii romane*, Editura Paralela 45, Pitesti, 2008

Naum, Gellu. *Zenobia*, Editura Cartea Romanesca, Bucuresti, 1985

Naum, Gellu. *Zenobia*, Édition Calmann-Lévy, traduit du roumain et présenté par Luba Jurgenson et Sebastian Reichmann, Paris, 1985

Perrin, Laurent. *L'ironie mise en trope: du sens des énoncés hyperboliques et ironiques*, Kimé, Paris, 1996

Weil, Simone. *L'Iliade où le poème de la force*. *Les cahiers du Sud*, n 230 et 231, décembre 1940 et janvier 1941, repris dans *Écrits historiques et politiques*. vol. 3, pp. 227-253, in *Œuvres complètes*, Gallimard, 1989

Bibliographie chapitre III

L'état transcendantal et ses variables ou De la logique occulte de l'écriture

Alleau, René. *Histoire des sciences occultes*, Edito- Service S.A., Genève, 1965

Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal, Correspondances*, Calmann Levy, Paris, 1980

Breton, André, *L'amour fou*, Gallimard, Paris, 1976

Brohm, Jean-Marie. *Anthropologie de l'étrange : énigmes, mystères, réalités insolites*, Éditions Sulliver, Cabris, 2010

Castoriadis, Cornelius. *Le monde mûr, Les carrefours du labyrinthe*, tome III, Édition du Seuil, Paris, 1990

de Cortanze, Gérard. *Le monde du surréalisme*, Éditions complexes, Paris, 2005

Flaherty, Gloria. *Shamanism and the Eighteenth Century*, Princeton University press, 1992

Jung, Carl, Gustav. *Ma vie souvenirs, rêves et pensées*, Gallimard, Paris, 1966

Lévis, Éliphas. *Dogme et Rituel de la haute magie : Secrets de la magie*, Robert Laffont, Bouquins, Paris, 2000

Méheust, Bertrand. *Somnambulisme et médiumnité*, Tome 1, *Le défi du magnétisme*, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, Le Pelssis-Robinson, 1999

Méheust, Bertrand. *Somnambulisme et médiumnité*, Tome II, *Le choc des sciences psychiques*, Collection Les empêcheurs de penser en rond, 1999

Mesmer, Friederich Anton. *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal*, Genève et Paris, 1779

Nauert, Charles. *Agrippa et la crise de la pensée à la Renaissance*, Dervy, Paris, 2001

Naum, Gellu. *Calea Searpelui*, Editie îngrijita și prefata de Simona Popescu, Editura Paralela 45, Pitesti- Bucuresti-Brasov-Cluj-Napoca, 2002

Naum, Gellu. *Médium* dans *Gellu Naum. Opere I, Proza*, Editura Polirom, Iasi, 2012

von Nettesheim, Agrippa. Henrich, Cornelius. *De incertitudine et vanitate omnium scientiarum et artium liber lectu plane jucundus et elegans (1662)*, Kessinger Pub Llc, Whitefish, 2012.

Paz, Octavio, *L'arc et la Lyre*, 1955, http://photomath.free.fr/breve.php3?id_breve=4

Richir, Marc. *Du sublime en politique*, Payot, Paris, 1991

Rhine, Louisa E. *Les voies secrètes de l'esprit*, Fayard, Paris, 1970

Ruyer, Raymond. *Paradoxes de la conscience et limites de l'automatisme*, Albin Michel, Paris, 1996

Roustang, François. *Qu'est-ce que l'hypnose?*, Édition de Minuit, Paris, 1994

Vernette, Jean. *Occultisme, magie, envoûtements : Esotérisme, astrologie, réincarnation, Spiritisme, socellerie, fin du monde*, Edition Salvador, Strasbourg, 1986

Bibliographie chapitre IV

Les expressions de la poésie picturale et de la peinture narrative à travers les œuvres de Gellu Naum et de Victor Brauner

Alexandrian, Sarane. *Victor Brauner, l'illuminateur*, Éd. Les Cahiers d'Art, Paris, 1954

Alexandrian, Sarane. *La symbolique de Brauner*, dans *Cahiers d'Art*, 24^e année, Paris, 1949

Brauner, Victor : *écrits et correspondances 1938-1948*, Éditions Centre Pompidou, Paris, 2005

Brauner, Victor. Galerie Malligie, Paris, 2011, <http://www.malingue.net/pages/expos.php>

Bergez, Daniel. *Littérature et peinture*, Armand Colin, Paris, 2004

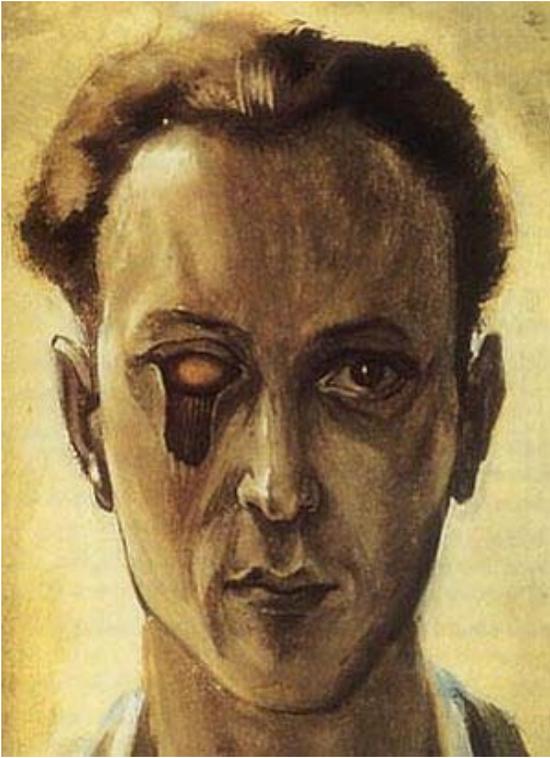
Duplessis, Yvonne. *Le surréalisme en Roumanie*,
<http://www.artisnotdead.fr/document/conference%20yvonne%20duplessis.pdf>

Cabanne, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp, Marchel Duchamp, ingénieur du temps perdu*, Paris, Belfond, 1967.

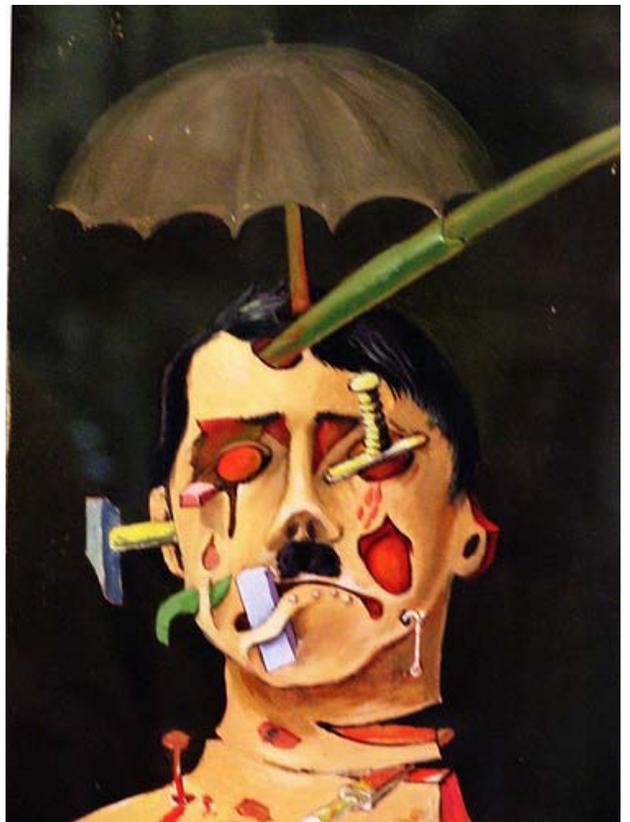
Eliade, Mircea. *Forgerons et alchimistes*, Flammarion, coll. Champs, Paris, 1976

- L'écriture Griffée*, Musée d'Art Moderne de Saint-Etienne, Paris, 1993
- Littérature et représentation artistique, Narratologie nr. 6*, Textes réunis par Fabrice Parisot, L'Harmattan, Paris, 2005
- Galérie, Samy Kinge. *Dialogues des mondes : Victor Brauner et les arts primitifs*. 2010
- Guiyoba, Francois. *La médiateté à l'épreuve de la (post) modernité : entre atrophie/im-médiateté et hypertrophie/ hyper-médiateté*) dans Vieira, Célia et Rio Novo, Isabel, *Inter media, littérature, cinéma et intermédiatité*, L'Harmattan, Paris, 2011
- Heidegger, Martin. *Essais et conférences*, Gallimard, Paris, 1958
- Jouffroy, Alain. *Entretien avec Victor Brauner*, Connaissance des Arts, janvier 1961
- Mariniello, Silvestra. *L'intermédiatité : un concept polymorphe dans Vieira, Célia et Rio Novo*, Isabel, *Inter media, littérature, cinéma et intermédiatité*, L'Harmattan, Paris, 2011
- Meyer Schapiro. *Les mots et les images*, Macula, Paris, 2000
- Naum, Gellu. *Varsta semnului, «...cateva din frumoasele mele poeme...», rostite in 1967/ 1991 /1999*, cu o prezentare de Simona Popescu si un documetar radiofonic de Anca Mateescu, Editura Casa Radio, Bucuresti, 2010
- Naum, Gellu. *Vasco da Gama si alte poeme, Vasco da Gama and other poems*, editie bilingva romana-engleza, traducere de Alistair Blyth, Editura Humanitas, Bucuresti, 2007
- Naum, Gellu - *Discours pour les pierres*, Éditions L'Âge d'Homme, Lausanne, 2002
- Peyré, Yves. *Peinture et poésie, Le dialogue par le livre 1874-2000*, Gallimard, Paris, 2001
- Petrov, Mihaela. *Victor Brauner. Cuvantul scris si opera plastica*, Humanitas, Bucuresti, 2012
- Semin, Didier. *Victor Brauner*, Éditions Filipacchi, Paris, 1990
- Victor Brauner*. Centre Georges Pompidou, Paris, 1996
- Victor Brauner*. Musée national d'art moderne, Paris, 1997
- Victor Brauner – l'illustrateur*, Galerie Bordas, Vénice, 2010, <http://www.galerie-bordas.com/brauner-expo.html>
- Vlad, Sasha. *Gellu Naum, de l'autre côté*, 21 octobre 2002, http://surrealisme.ouvaton.org/article.php3?id_article=177

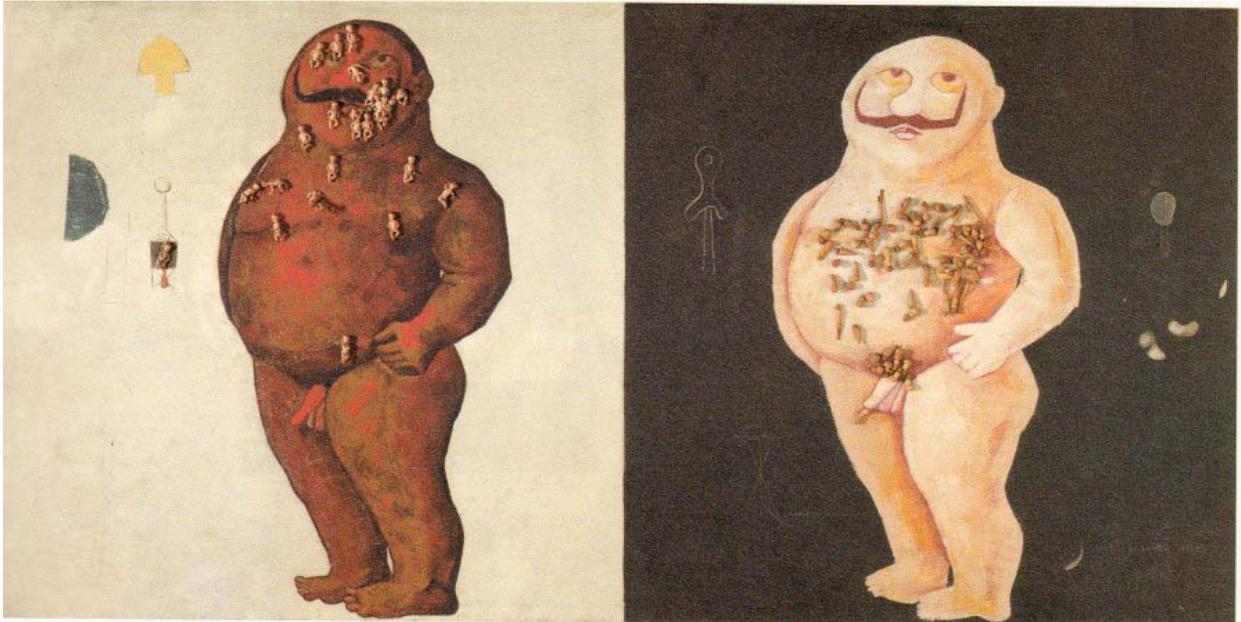
Victor Brauner - Œuvres sélectionnés



1. Victor Brauner – *Autoportrait*, 1941, huile sur toile, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris, donation Jacqueline Victor-Brauner



2. Victor Brauner – *Hitler*, 1934, huile sur carton, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris

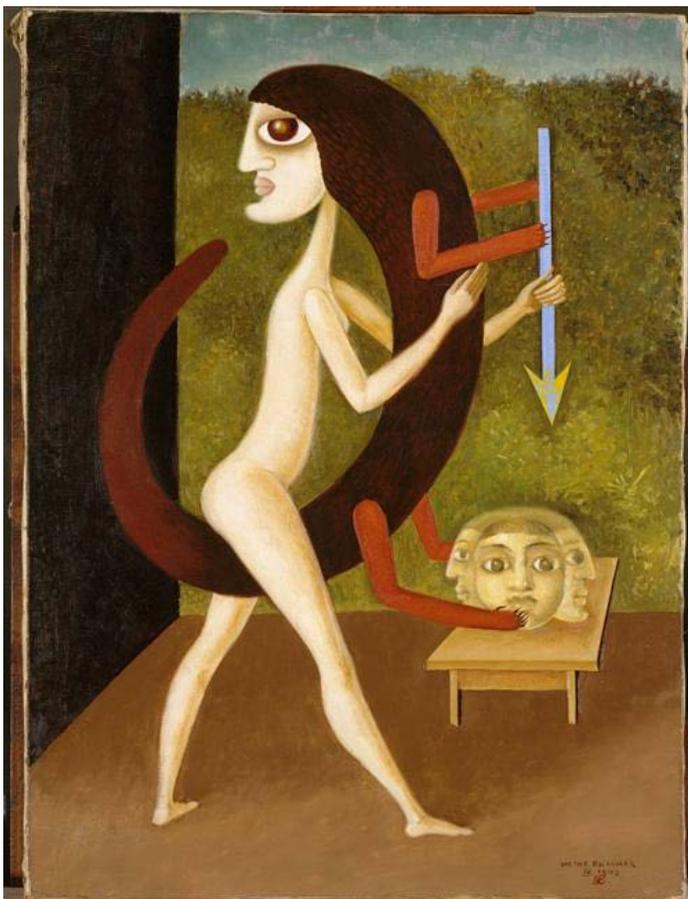
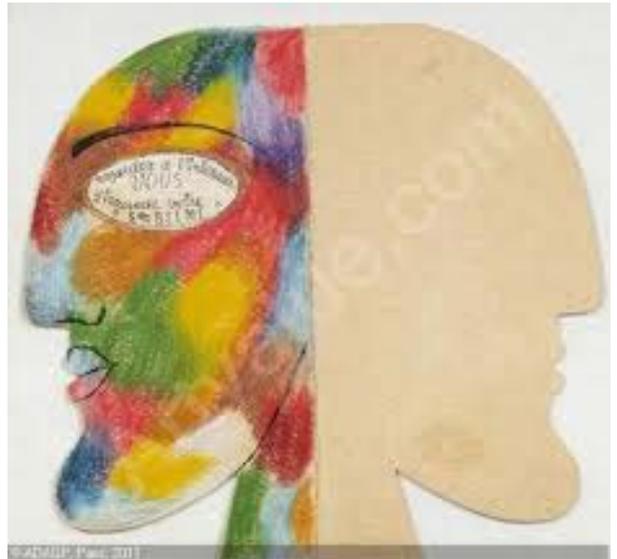


3. Victor Brauner – *Monsieur K contemple sa force/Force de concentration de Monsieur K*, 1934, huile sur toile et assemblage d'éléments, celluloïd et bois, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris



4. Victor Brauner – *Loup-Table*, 1939-1947, bois et de fourrure de renard naturalisé, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris, donation Jacqueline Victor-Brauner

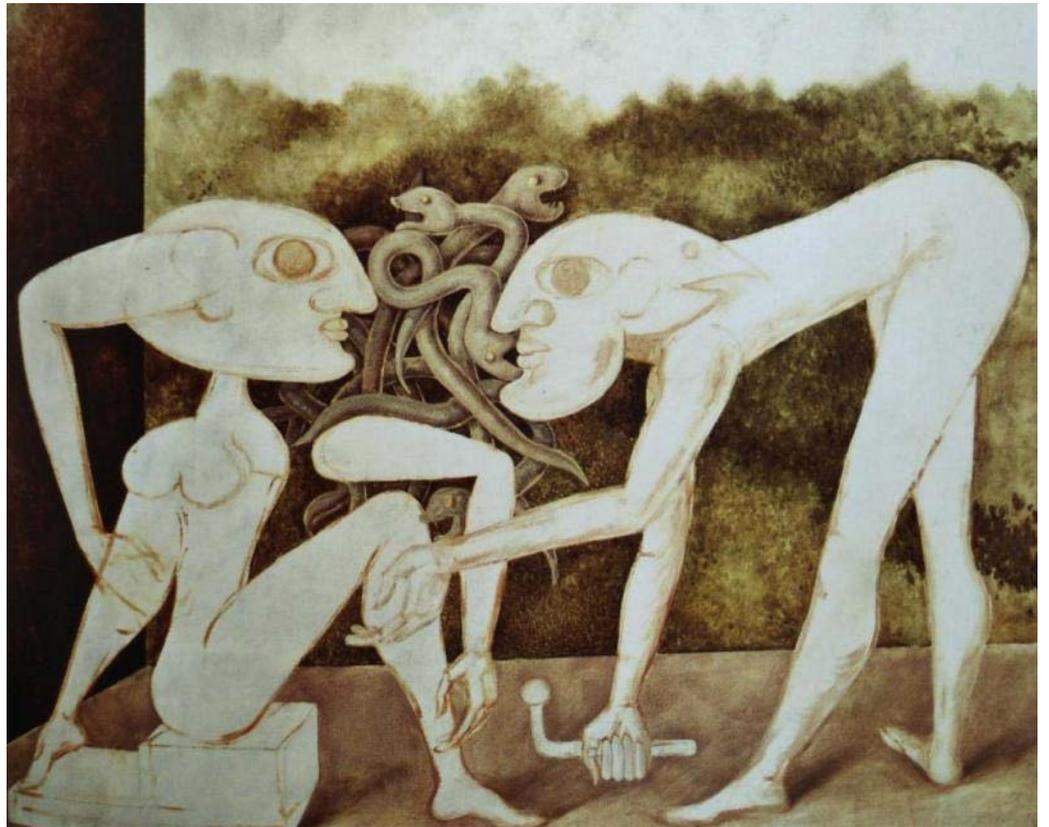
5. Victor Brauner – *L'emblème de l'amour*, 1941, encre de Chine, pastel et aquarelle sur carton découpé (recto / verso), MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris



6. Victor Brauner – *Stable/Instable*, 1942, huile sur toile, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris



7. Victor Brauner – *Portrait de Novalis*, 1943
collage, cire, plaque de cuivre, l'argile, fil de fer,
dans une boîte en bois fermé avec du verre, MMAM,
Centre Georges Pompidou, Paris, donation
Jacqueline Victor-Brauner



8. Victor Brauner – *Composition sur le thème de la palladiste*, 1943, huile sur toile, MMAM,
Centre Georges Pompidou, Paris, donation Jacqueline Victor-Brauner

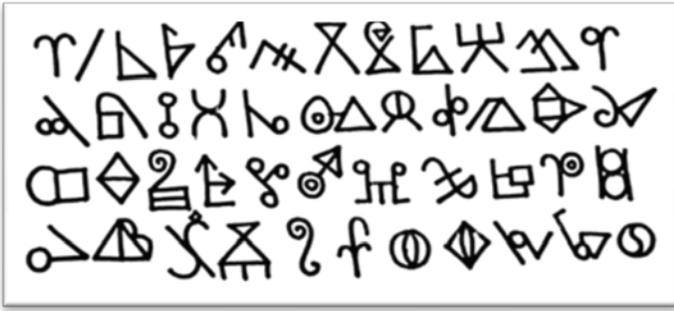


9. Victor Brauner – *Les Amoureux messagers du nombre*, 1947, huile sur toile, MMAM, Centre Georges Pompidou, Paris, donation Jacqueline Victor-Brauner

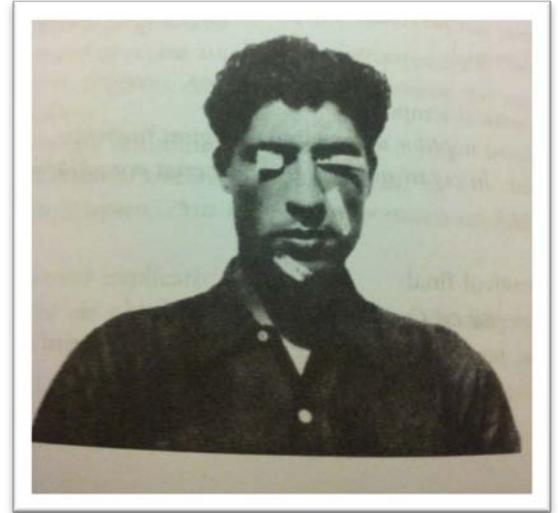


9. Victor Brauner – *La coupe de l'amour messagers du nombre*, 1965, huile sur toile et bois peint, Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Les Sables d'Olonne

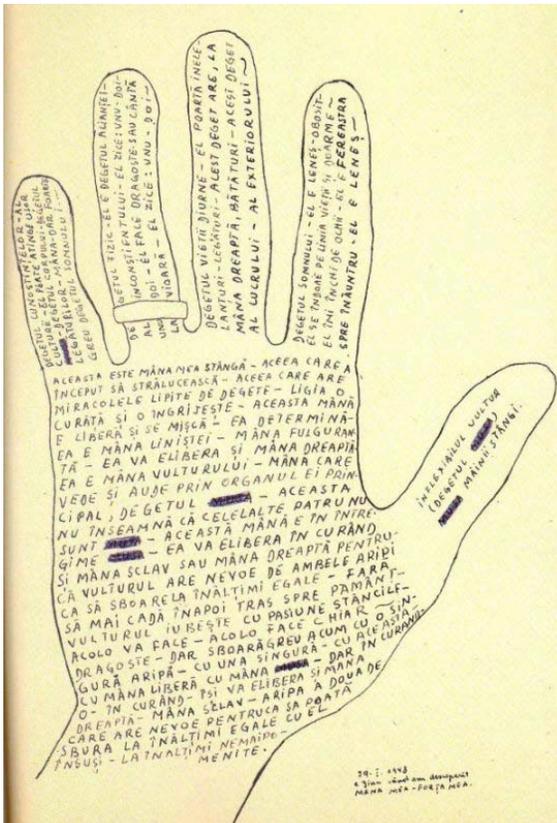
Poèmes de Gellu Naum



1. Gellu Naum – *Nigredo* dans *Face et la surface* (1994)



2. Gellu Naum – *Autopoème* (1970)



4. Gellu Naum – *La voie du serpent*, 2001

Avantajul vertebrelor

Răspuns de rîu și țigă memoria pentru
tine izbăvită care îți poartă
memoria de rîu și țigă
lanțuri de la clasa rețea economică

45
95
45

1288. Cu Muzee Park „Albul vîrtoasă” pe mătasea Tipton
dăruie înțelegerea în primărie lui din varșagă
peste de rîu și țigă
dar pe toate decorațiile pe linia

5.75

1215. Unosul meu orăzilor în odănoare pe țesutul
de mătase înțelegerea
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1214. Abia pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

6.25

1213. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1212. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1211. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1210. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1209. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1208. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1207. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1206. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1205. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1204. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1203. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1202. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1201. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

Avantajul vertebrelor

Clad trece

39.

1210. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1209. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1208. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1207. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1206. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1205. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1204. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1203. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1202. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

1201. Pe rîu și țigă
dăruie înțelegerea
dar pe toate decorațiile pe linia

4.90

Conversația la trîsură

10.90
13.90
14.90

10.90
12.90
11.90

9.90
9.00
9.00

Conversația devine intimă (Căutăm la perfecție)

13.90
8.90
10.90

13.90
16.90
8.90

18.90
8.90
6.90

8.50
4.50
10.50
8.50

5.90
4.90
4.90
6.90
2.90
2.90
2.45

3.90
3.90
4.45

Frumoasele elastice

6.90
9.50
37.75

4.50
7.90
10.90
12.90

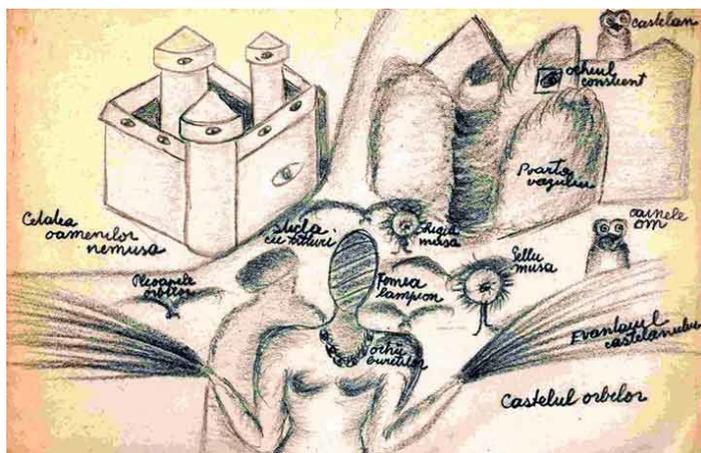
3.25
6.50
8.25

3. Gellu Naum – *L'avantage des vertèbres, dans L'autre coté* (1980)

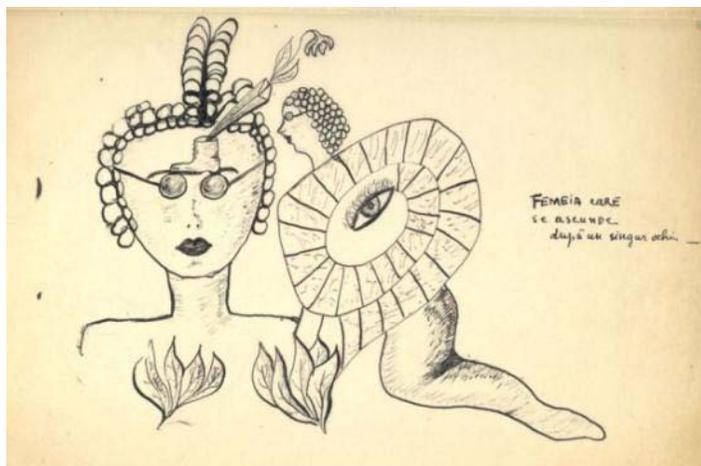


3. (continuation) Gellu Naum – *L'avantage des vertèbres*, dans *L'autre coté* (1980)

Les dessins médiumniques de Lygia Naum



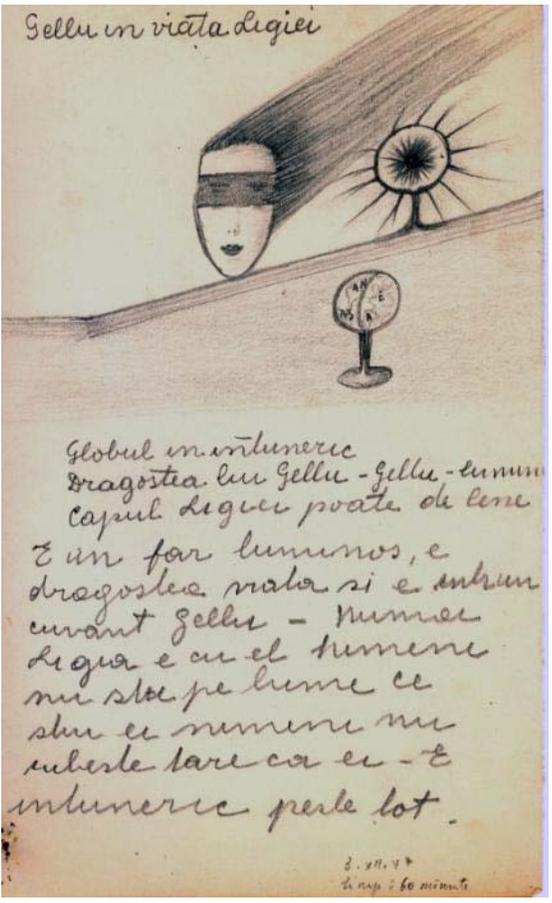
1. Lygia Naum - *Le château des aveugles* 1946-1949



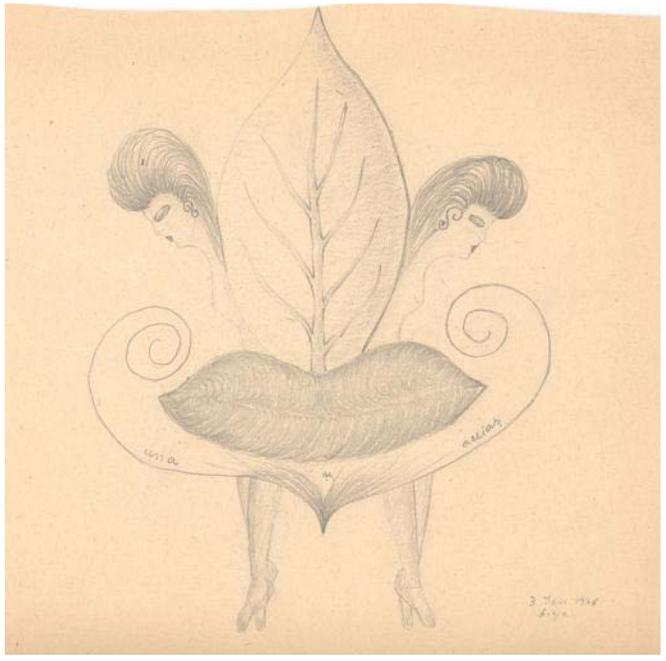
2. Lygia Naum - *Femme se cachant derrière un œil*, 1946-1949

3. Lygia Naum - *Gellu et Lygia briser l'obscurité*, 1946-1949





4. Lygia Naum – Gellu dans la vie de Lygia, 1946-1949



5. Lygia Naum – Une Meme, 1946-1949