



La Possession dans la grammaire « pohétique » de Gellu Naum

Possession in Gellu Naum's "pohetic" grammar

Daniel Lucian Gălățanu

« Dunărea de Jos » University of Galați, Galați / Romênia

dangalatanu@yahoo.fr

<https://orcid.org/0000-0003-2370-6113>

Résumé : Cet article est censé attirer l'attention sur le Surréalisme poétique roumain et sur son représentant le plus important, Gellu Naum qui, ayant assimilé les expériences pré-surréalistes, rimbaldiennes et apollinariennes, donne une réplique vigoureuse au grand Surréalisme français inauguré par Breton, et se lance, à travers les *champs magnétiques* de la langue roumaine, cette fois-ci, à la recherche d'un anti-langage, ou d'un sur-langage, qui puisse exprimer au mieux sa notion favorite de « pohème » surréel et plus vrai que la réalité. Pour y parvenir, il recourt à la perturbation voulue, ludique et onirique de la grammaire, aux confins de l'absurde infusé de l'humour amer du type ionescien, et avec une forte volonté programmatique de « crétiniser le langage ».

Mots clés : Naum ; surréalisme ; crise du langage ; poésie ; littérature roumaine.

Abstract: This article aims to draw attention to Romanian Poetic Surrealism and its most important author, Gellu Naum who, having assimilated the pre-surrealist Rimbaud's and Apollinaire's experiences, gives a vigorous replay to the great French surrealism inaugurated by Breton, and launches, through the *magnetic fields* of the Romanian language, this time, in search of an anti-language, or an over-language, which can best express its favorite notion of "poheme" surreal and more real than the reality itself. To achieve this, he resorts to the desired, playful and subconscious disturbance of grammar, on the edge of the absurd infused with the Eugène Ionesco type of bitter humor, and with a strong and programmatic will to "cretinize the language".

Keywords: Naum; surrealism; language crisis; poetry; Romanian literature.

Dans la lignée de Rimbaud, qui exigeait de démolir la cohérence textuelle, et du « drame surréaliste » d'Apollinaire, qui faisait éclater la ponctuation, dans une véritable synthèse cubiste des superpositions des plans poétiques, le Surréalisme explose en France, dans la première moitié du XXe siècle. Tributaire également du futurisme italien de Marinetti et des expériences Dada, il acquiert une base théorique dans les trois *Manifeste(s) du surréalisme* (1924, 1927 et 1942)¹ d'André Breton. Dans mes livres dédiés à la période moderniste de la poésie française, je présentais la définition du courant que Breton proposait dans son premier *Manifeste* :

Surréalisme, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (BRETON, 1999, p. 75).

Mais j'insistais aussi sur le fait que le Surréalisme avait largement dépassé le cadre de cette définition de l'écriture automatique, car Breton y avait également fourni le modèle durable d'une *insurrection générale* contre tous les mots d'ordre de la société bourgeoise.²

Cette « insurrection générale » va revenir en Roumanie, d'où elle avait été exportée en Suisse, d'abord, et en France, par la suite, par notre Tristan Tzara, sous la forme du Surréalisme roumain, quelques décennies plus tard, selon le décalage habituel de la littérature roumaine par rapport à ses sœurs occidentales. Chez nous, elle a surtout été incarnée par Gellu Naum, hanté lui aussi par l'éclatement et l'exorcisation du langage. Il est à préciser que le Surréalisme roumain est un peu en retard, du point de vue chronologique par rapport au grand surréalisme européen, car, en Roumanie, ce mouvement, en tant que tel, en tant que courant littéraire proprement-dit, apparaît quelques décennies plus tard, malgré la vision initiale de Tzara et les essais sporadiques d'Urmuz, et qu'aux grands Français du type Breton, Eluard, Aragon, ou Italiens, du type Marinetti et Ungaretti, notre seule réplique et unique contrepoids fût Gellu Naum. A l'exception de Victor Brauner, Geo Bogza, Stefan Baci, et quelques autres plus obscurs, c'est lui presque l'unique dans ce

¹ Cf. SABATIER, 1982, p. 117.

² Dans : GĂLĂȚANU, 2009, p. 196 ; mais aussi dans : GĂLĂȚANU, 2017, p. 297.

genre dans notre littérature, tributaire, en ligne générales, aux littératures européennes, particulièrement, à celle française. Né au 1^{er} août 1915, à Bucarest, dans une famille modeste, il se fait une carrière de journaliste, ensuite de professeur, mais, après avoir débuté, en 1936, par son recueil, *le Voyageur incendiaire*, il continue toute au long de sa vie d'écrire la poésie des « champs magnétiques » surréalistes. Ayant reçu (parmi de nombreux autres prix) le Prix européen de poésie Münster, en 1999, il fera paraître, jusqu'à la fin de sa vie, en 2001, un bon nombre de volumes poétiques qui nourriront et enrichiront le Surréalisme roumain et européen comme *La voie du serpent*, *Mon père fatigué*, *Athanos*, *Pohèmes etc.*, tout aussi comme le roman *Zenobia* (qui est, en fait, un roman-poème). Son biographe, Simona Popescu disait que les deux moteurs de recherches de la poésie de Naum sont le mécanisme du rêve et celui du souvenir, c'est-à-dire, le mécanisme de la mémoire, à travers lesquels Naum met en circulation une manière nouvelle de percevoir le monde, non nécessairement par le dérèglement de tout les sens rimbaldien, mais également par un dérèglement des « systèmes » par lesquels l'être humain a été habitué à percevoir la réalité (POPESCU, 2011, p. 48 ; 51).

Les Roumains s'enorgueillissent donc de présenter au monde leur version du *dérèglement de tous les sens* rimbaldien³ (et également des

³ J'observais dans mes études dédiés à Rimbaud que, afin d'arriver à sa vocation prométhéenne de savant et de maudit, Rimbaud passe par « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » : « *ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine*, – les rapprochements de Nietzsche et de son *Surhomme* sont évidents et constants dans l'œuvre de Rimbaud – *où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit et le suprême Savant !* » (comme il disait sans sa célèbre *Lettre à Paul Demeny* du 15 mai 1871 ; RIMBAUD, 1972, p. 217). Savant, mais aussi prophète, car en se revendiquant du poète de la Grèce antique, il annule deux mille ans de poésie : « *la poésie ne rythmera plus l'action ; elle sera en avant* » (RIMBAUD, 1972, p. 217). L'« autre » du célèbre cri : « *Je est un autre !* » n'est pas né en un seul jour. Il s'est forgé et bâti à travers une longue quête poétique embrassant les « modes » de l'époque pour trouver son identité et sa légitimité.

Quant la célèbre *voyance*, un autre concept esthétique fondamental de Rimbaud, il faut dire qu'elle est, en fait, une hypersensibilité par laquelle le poète arrive à percevoir la surréalité. Ainsi, en Surréaliste avant la lettre, Rimbaud repousse les sens bien réglés qui donnent une fausse vision du monde pour procéder à leur dérèglement touchant le délire et les zones profondes et « vraies » du propre *je*. C'est ça la *Voyance* : prophétie, mais surtout délire et martyre, car c'est par le martyre que la matière amorphe de

« systèmes de perception ») et leur propre forme d'*insurrection générale* contre la société bourgeoise – n'oublions pas que l'intellectuel français du XXe siècle était un gauchiste par nature, ni que les Surréalistes en ont été de véritables champions ! – cristallisée et consolidée à travers les titres les plus pompeux et les plus « académiques » :

j'offensais toute la plus que quarantaine de PH D conservateurs
 honoris
 causa ; des musées licenciés en génie électrique astrologues spé ;
 cialistes en sci ; ences spatiales atlantologues co ; llectionneurs d'o
 bjets précolombiens généraux de brigade océanographes his ;
 toriens
 (*Zenobia*).
 (NAUM, 2011, p. 380).⁴

On assiste ici à la célèbre *synthèse* « cubiste » *de la superposition des plans*, caractérisée par la brisure (et ensuite la reconstruction) des structures et, par conséquent, à leur non-linéarité et juxtaposition, si apollinarienne et tellement célèbre dans tout le Surréalisme. Si Apollinaire avait demandé et pratiqué l'éclatement complet, voire l'annulation de l'orthographe et de la ponctuation,⁵ voici que Naum pousse encore plus loin et crée une contre-orthographe et une contre-ponctuation. Il décide de séparer les syllabes par le signe graphique « ; », mais il décide même de les séparer suivant ses propres règles inventées et qui ne coïncident aucunement avec celles de la phonétique « orthodoxe » : « d'objets précolombiens ».

La quête apollinarienne et surréaliste de Naum continue dans le labyrinthe du subconscient des *Champs magnétiques* de Breton et du docteur Soupault. Ainsi, le poète roumain donne sa réplique aux célèbres vers apollinariens du poème *Les Collines*, vers prophétiques qui annonçaient le Surréalisme et l'exploration littéraire du rêve et du subconscient : « Profondeur de la conscience/ On vous explorera demain/

l'être et de la pensée se transforme un produit « usiné » qui « sonne » et qui annonce la « nouvelle réalité ». Dans : GĂLĂȚANU, 2009, p. 144-145 ; mais aussi dans : GĂLĂȚANU, 2017, p. 245-246.

⁴ La traduction française des fragments de Naum appartient à l'auteur de l'article.

⁵ Voir : GĂLĂȚANU, 2013. Disponible à : <http://www.revistadanubius.ro/images/scopus.png>. Date d'accès : 17 nov. 2019 ; Disponible à : <https://www.ebscohost.com/titleLists/obo-journals.htm>. Date d'accès : 17 nov. 2019.

Et qui sait quels être vivants/ Seront tirés de ces abîmes/ Avec des univers entiers » (APOLLINAIRE, 1956, p. 138). À son tour, Gellu Naum écrit dans un poème de 1948, *Enlève l'amphyose* :

Tu veux savoir comment tout cela va se passer
 mais tu sais bien que ce n'est que ton conscient seulement
 le chiffon pourri accroché à tes semelles,
 le dernier morceau, la dernière amphyose
 c'est elle qui le veut, en son sens
 (NAUM, 2011, p. 741).

Si l'on accepte la définition, disons commune, du courant, à savoir que « l'objet du Surréalisme est la *surréalité définie comme la synthèse entre le réel et le rêve, à laquelle s'ajoutent les côtés merveilleux, surnaturels et fantastiques* » (GALĂȚANU, 2009, p. 197) on observe alors que Naum est un vrai *follower*, un soldat discipliné du courant. Pour lui aussi, le conscient n'est qu'un « chiffon pourri accroché [aux] semelles », une « dernière amphyose » qu'il faut absolument enlever. Mais le poète roumain pousse encore plus loin, au-delà même du Surréalisme. Au célèbre cri rimbaldien du *dérèglement de tous les sens*, à l'ordre idéologique marxiste : « Transformez le monde ! », aussi qu'à celui, socio-esthétique, des surréalistes : « Changez la vie ! » dans le cadre de l'*insurrection générale*, Naum en oppose un autre plus subtile et plus iconoclaste encore : « *Crétinisons le langage !* » comme il disait dans la *Critique de la misère*. Ce nouvel ordre va au-delà de l'emprise sociale ou esthétique, dans le sens de la désagrégation de la communication interhumaine elle-même, et annonce la *crise de l'incommunication par le langage* du théâtre de l'absurde,⁶ comme elle apparaît, par exemple, dans la célèbre pièce

⁶ Le *théâtre de l'absurde* est une forme d'art dramaturgique apparue au XXe siècle et qui rompt complètement avec la tradition dramaturgique bimillénaire de la tragédie, respectivement, de la comédie, mais aussi avec la tradition séculaire du drame dont le théoricien fut Victor Hugo. Allant de pair avec le Dadaïsme et le Surréalisme, et dans la même époque, ce mouvement dramaturgique est issu du trauma provoqué par la Première Guerre Mondiale, avec ses atrocités et son anéantissement de l'humanisme. Les caractéristiques de ce théâtre sont donc *l'absurde de l'existence*, des situations et *du langage* humain lui-même, *la déraison* comme règle générale de percevoir la réalité, tout comme *la dérision* existentielle et *la perte* complète et irréversible *de l'humanité*. Ses maîtres, quoiqu'ils aient écrit en français, étaient, en fait, des étrangers, à l'exception de Jean Genet (un Français complètement rejeté par son pays et la société

La Cantatrice chauve d'un autre Roumain, non moins célèbre, Eugène Ionesco. Le langage, la communication interhumaine à travers le langage, est le pilier central de toute forme de société humaine. Crétiniser le langage, l'attaquer dans sa fibre normative qu'est la grammaire, signifie dynamiter tout forme de cohérence humaine, sociale etc., cela signifie même plus, déchirer la trame de la réalité telle qu'elle est perçue par tous les humains. En voici quelques exemples tirés du poème *De gramatica* :

A. Les risques du génitif

1. Le génitif possessif
 - a. Le possesseur
Je suis entré dans la maison de Goethe
(erroné, je propose : Je suis sorti de la maison dans Goethe.)
 - a. L'objet possédé
La coupe triste, le sel de la mer.
(erroné, je propose : La soupe triste sel la mer.)
[...]
3. Le génitif de l'appartenance
Chaque voix de la dame cynégétique avait ses propres mélancolies.
(erroné, je propose : Chaque cynégétique avait sa propre dame des voix de ses mélancolies).
(NAUM, 2011, p. 737).

Simona Popescu constate, dans la *Préface* au volume de Gellu Naum, que la « perturbation de la grammaire »⁷ (et de toutes les autres choses, en même temps) se produit surtout par un incroyable exercice

de son temps, et dont la vie oscilla entre les orphelinats et les prisons), des Irlandais, par exemple, comme Samuel Beckett (ayant, d'ailleurs, remporté le Prix Nobel de littérature), des Espagnols, des Russes (Arrabal, Adamov), et un Roumain, Eugène Ionesco, dont l'œuvre est restée dans l'histoire du genre. Dans les pièces de celui dernier, *La Cantatrice chauve*, *Les Rhinocéros*, *Les Chaises*, *La Leçon*, *Le roi se meurt* etc. on assiste à la réduction des personnages à des simples fantoches, dans la tradition du guignol, détruisant entre eux toute possibilité de communication interhumaine, aussi que le langage, et assommant toute cohérence logique et textuelle, le tout baigné dans un type très spécial et très roumain d'humour cynique et noir.

⁷ Il est à préciser que le roumain est l'une des neuf langues latines, donc quatre régionales et cinq nationales (tout comme le portugais). La catégorie grammaticale de la

de l'instinct ludique, instinct qui fonctionne toujours comme un contrepoint dans ses poèmes. Elle observe que pour libérer l'expression poétique, et l'être humain, en même temps, le poète a d'abord besoin d'une « exorcisation » du langage accompagnée d'un prodigieux sens de l'humour du genre Ilf et Petroff (POPESCU, 2011, p. 24). En effet, ce penchant ludique entraîne, comme chez Rimbaud ou Breton, tout un univers pulsionnel, obsessionnel, sinon sexuel et onirique, en même temps.

Je vois ici, au-delà de l'humour absurde si roumain dans son essence, du type rigolade devant le malheur de l'existence, ou bien, du type ionescien, si vous voulez, des allusions sexuelles masquées comme chez Rimbaud,⁸ dans *Bottom*, par exemple : « – je me trouvai néanmoins chez Madame, en gros oiseau gris bleu s'essorant vers les moulures du plafond et traînant l'aile dans les ombres de la soirée. [...] Je fus au pied du baldaquin supportant ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques » (RIMBAUD, 1972, p. 382), ou bien, comme l'image la Tour de Saint-Jacques en tant que symbole phallique, dans la *Vigilance* de Breton : « À Paris la tour Saint-Jacques chancelante/ Pareille à un tournesol [...] Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens/ Qui fut mon corps » (BRETON, 1999, p. 157). La « *dame cynégétique* » de Naum associe dans le même syntagme « femme » et « chasse » avec, en plus, « *ses propres mélancolies* », alors que le renversement pseudo-logique et onirique-absurde « *Chaque cynégétique avait sa propre dame* » s'éclaircit par le type de dame, qui est une « *dame des voix de ses mélancolies* ». Cela signifie, donc, que chaque chasse a sa femme et, même plus, que celle-ci est la Dame des mélancolies, comme la patronne, ou la sainte des mélancolies amoureuses. Cette dame de Naum est la même patronne de « ses bijoux adorés et ses chefs-d'œuvre physiques » rimbaldiennes, mais aussi, l'élément déclencheur de l'autopunition par le feu et de l'émasculatation cathartique chez Breton (« Je me vois brûler à mon tour je vois cette cachette solennelle de riens/ Qui fut mon corps »). Lacan disait que le subconscient développe son propre langage articulé⁹ et nous

possession, tout comme le génitif, sont donc très similaires, et relativement communes à celles de toutes les autres langues latines.

⁸ Voir : GĂLĂȚANU, 2007. Disponible à : <https://www.unicaen.fr/puc/html/spip0be0.html?article745>. Date d'accès : 18 nov. 2019.

⁹ Voir à ce propos : LACAN, 1966, *passim*.

sommes en train de découvrir, dans l'œuvre de Naum, la grammaire pulsionnelle de ce langage. Cette grammaire ne concerne, en plus, que la possession, le génitif possessif, le possesseur, l'objet possédé etc., et comporte de grands risques dont le poète nous averti dès la première ligne, dès le premier sous-titre : « A. Les risques du génitif », car, en fait, le Surréalisme, en son entier, joue aux confins du risque et du danger de l'existence. Eugen Simion observait très bien dans *Le moment 1945-1947. La suite du Surréalisme, Gellu Naum*, que Naum tout comme d'autres jeunes surréalistes des années '30, réduisait l'imagisme et poussait la poésie vers les zones dangereuses de l'existence. Il voulait cultiver dans la poésie une expérience des limites et imposer une esthétique nouvelle qui est basée, par essence, sur une négation perpétuelle et inébranlable des manifestations esthétiques de l'art. De ce fait, la densité des métaphores qui assourdisaient les oreilles et déchiraient les yeux du poème diminuait, alors que la violence de la poésie en tant que langage intégral augmentait (SIMION, 1984, p. 36).

Cette « perturbation (dangereuse) de la grammaire » ne s'effectue pas seulement à travers l'ironie ludique, mais aussi par la réduction à l'absurde et par une sorte d'obscurcissement auquel Naum recourt incessamment pour multiplier les effets de labyrinthe et pour aboutir à des effets kaléidoscopiques,¹⁰ mais également, parfois, pour obtenir les effets contraires d'une incroyable poéticité, en non moins violente contradiction avec la suppression des métaphores et avec les convulsions absurdes et voulues du langage :

12. Le Génitif locatif

Tous les gardiens des jardins étaient en fleur et zéphiraient.

(contraire, mais non erroné : Tous les gardiens du zéphire étaient en fleur et jardinaient). (NAUM, 2011, p. 737).

La délicatesse, la suavité, l'ineffable, et de ces *gardiens du zéphyr* (qui) *étaient en fleur et jardinaient* après avoir « zéphiré », tels qu'ils apparaissent dans la même œuvre, *De gramatica*, sont eux aussi les ingrédients du « *pohème* » de Naum. En fait, cette obsession de trouver la poéticité au bout du gouffre onirique du « *pohème* » a accompagné l'artiste roumain tout au long de sa vie, malgré les risques et périls de

¹⁰ Cf. POPESCU, 2011, p. 25.

la perturbation de la grammaire, malgré la « crétinisation (violente) du langage » poétique, malgré tout... Mais cette évanescence, cette tendre délicatesse poétique fortuite, se fait vite bannir dans l'art ironique de Gellu Naum, car il est parti, dès sa première jeunesse, en guerre personnelle contre la « poésie en tant que telle », lorsqu'il mettait en marche « un centaure qui violait les arbres du pohème » (NAUM, 2011, p. 26). À la recherche ininterrompue du Graal du « *Pohème* », il s'exclame dans *L'arbre-animal* : « j'ai écrit un pohème où je disais complètement le contraire mais qui exprimait exactement mon âme et ma chair offensée » (NAUM, 2011, p. 26), car pour Naum, ce n'est que la « nécessité poétique » qui compte.

En effet, à quoi bon avoir cherché toute sa vie le « *pohème* », crétinisé le langage, perturbé la grammaire, violé douloureusement la possession et la logique, en même temps et avec la même vigueur, sinon pour trouver une *surréalité* plus réelle que la réalité, et pouvoir ainsi, sans aucun souci, sortir « *de la maison dans Goethe* » ?

Bibliographie

APOLLINAIRE, Guillaume. *Œuvres poétiques complètes*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1956.

BRETON, André. *Œuvres complètes III*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1999.

GĂLĂȚANU, Daniel. Hypostases de l'espace moderne au seuil du Surréalisme. *Revista Danubius*, Galați, v. XXXI, p. 375-386, 2013.

GĂLĂȚANU, Daniel. *La cité dans la poésie française moderne de Baudelaire à Apollinaire*. Galați : Galați University Press, 2009.

GĂLĂȚANU, Daniel. *La cité dans la poésie française moderne de Baudelaire à Apollinaire*. 2. éd. Saarbrücken : Presses Académiques Francophones, 2017. Disponible à : <https://portal.dnb.de/opac.htm?method=showFullRecord¤tResultId=%22daniel%22+and+%22galatanu%22%26any¤tPosition=0>. Date d'accès : 19 nov. 2019.

GĂLĂȚANU, Daniel. Rimbaud et l'espace du délire. Espace intérieur vs. espace extérieur. *Les Cahiers de la Maison de la Recherche en Sciences Humaines*, Caen, p. 29-43, déc. 2007.

LACAN, Jacques. *Écrits I-II*. Paris : Seuil, 1966.

NAUM, Gellu. *Œuvres I, Poésies I*. Iași: Polirom, 2011.

POPESCU, Simona. Préface à Gellu Naum. In : NAUM, Gellu. *Œuvres I, Poésies I*. Iași : Polirom 2011. p. 15-57.

RIMBAUD, Arthur. *Œuvres complètes*. Paris : La Pléiade : Gallimard, 1972.

SABATIER, Robert. *Histoire de la poésie française du XXe siècle*. Paris : Albin Michel, 1982. v. I.

SIMION, Eugen. *Scriitori români de azi III (Ecrivains roumains d'aujourd'hui III)*. București : Editura Cartea Românească, 1984.

Recebido em: 21 de outubro de 2019.

Aprovado em: 9 de fevereiro de 2020.