

GELLU NAUM. L'AVANT-GARDISTE SINGULIER À SON PROPRE COMPTE

GELLU NAUM. AVANT-GARDE IN HIS OWN RIGHT

GELLU NAUM. VANGUARDISTA POR SU CUENTA

Ioan CRISTESCU¹

Résumé :

*Gellu Naum, considéré par la critique littéraire comme le seul et authentique représentant du surréalisme roumain, y est resté fidèle jusqu'à sa mort, même si ses collègues, adeptes du courant, ont quitté le pays ou trahi ses principes. Il est souvent perçu comme étrange et extravagant mais il est resté attaché à ses propres principes poétiques, consolidant ainsi une position singulière dans le paysage de la littérature roumaine d'après-guerre. Naum a proposé une révolution dans la pensée surréaliste, remettant en question les canons poétiques et moraux traditionnels et en les transformant en anti-canons. Tout au long de sa vie, Naum a été confronté à l'hostilité et à l'échec du mouvement d'avant-garde en Roumanie mais il a préservé sa singularité et son intégrité littéraire. Malgré les adversités du régime totalitaire, Naum a continué d'écrire et a préféré l'isolement dans le village de Comana, où il a continué d'écrire. Il fut un véritable marathonien de la littérature roumaine, un coryphée sans chœur, engagé dans la création d'un univers poétique imprégné d'étrangeté et de sensualité. Naum est poète et dramaturge unique à sa manière et ses œuvres, depuis son poème de début en 1963 *Le Voyageur incendiaire* jusqu'à l'anthologie *L'Autre Face* de 1980, révèlent une personnalité poétique troublante. Son univers poétique est défini par la révolte, l'ironie, les images grotesques et les associations inattendues, reflétant toutes une esthétique authentique et distinctive du surréalisme dans le contexte de la littérature roumaine.*

Mots-clé: Gellu Naum, littérature, discours poétique

Abstract

Gellu Naum, considered by literary critics to be the only authentic representative of Romanian surrealism, remained faithful to it until his death, even though his colleagues, followers of the movement, left the country or betrayed its principles. He is often perceived as strange and extravagant, but he remained attached to his own poetic principles, consolidating a singular position in the landscape of post-war Romanian literature. Naum proposed a revolution in surrealist thought, challenging traditional poetic and moral canons and turning them into anti-canons. Throughout his life, Naum faced the hostility and failure of the avant-garde movement in Romania, but he preserved his singularity and literary integrity. Despite the

¹ cristescu65@gmail.com, Musée National de la Littérature Roumaine, Roumanie.

*adversities of the totalitarian regime, Naum continued to write, preferring isolation in the village of Comana, where he continued to write. He was a true marathon runner in Romanian literature, a coryphaeus without a chorus, committed to creating a poetic universe imbued with strangeness and sensuality. Naum is a unique poet and playwright in his own way, and his works, from his 1963 debut poem *The Incendiary Traveller* to the 1980 anthology *The Other Face*, reveal a disturbing poetic personality. His poetic universe is defined by revolt, irony, grotesque images and unexpected associations, all reflecting an authentic and distinctive aesthetic of surrealism in the context of Romanian literature.*

Key words: Gellu Naum, literature, poetic discourse

Resumen

*Gellu Naum, considerado por la crítica literaria como el único representante auténtico del surrealismo rumano, permaneció fiel a él hasta su muerte, a pesar de que sus colegas, seguidores del movimiento, abandonaron el país o traicionaron sus principios. A menudo se le percibe como extraño y extravagante, pero permaneció apegado a sus propios principios poéticos, consolidando una posición singular en el panorama de la literatura rumana de posguerra. Naum propuso una revolución en el pensamiento surrealista, desafiando los cánones poéticos y morales tradicionales y convirtiéndolos en anticánones. A lo largo de su vida, Naum se enfrentó a la hostilidad y el fracaso del movimiento de vanguardia en Rumanía, pero preservó su singularidad e integridad literaria. A pesar de las adversidades del régimen totalitario, Naum siguió escribiendo, prefiriendo el aislamiento en la aldea de Comana, donde continuó escribiendo. Fue un auténtico maratoniano de la literatura rumana, un corifeo sin coro, empeñado en crear un universo poético impregnado de extrañeza y sensualidad. Naum es un poeta y dramaturgo único a su manera, y sus obras, desde su poema debut de 1963 *El viajero incendiario* hasta la antología de 1980 *La otra cara*, revelan una inquietante personalidad poética. Su universo poético se define por la revuelta, la ironía, las imágenes grotescas y las asociaciones inesperadas, todo lo cual refleja una estética auténtica y distintiva del surrealismo en el contexto de la literatura rumana.*

Palabras clave: Gellu Naum, literatura, discurso poético

Considéré par beaucoup de critiques littéraires comme le seul et authentique représentant du surréalisme roumain, Gellu Naum, un surréaliste resté seul après la dissolution du groupe (Luca, Trost et Păun ont quitté le pays et Virgil Teodorescu a trahi les principes du

mouvement), confiné par ses propres principes poétiques mais aussi par son propre pays, souvent regardé comme un poète étrange et extravagant, s'obstine à rester jusqu'à sa mort, surréaliste, ce qui fait que sa situation dans le paysage de la littérature roumaine d'après-guerre reste singulière. On sait d'ailleurs :

Qu'il a été - et qu'il restera – l'un des plus importants poètes roumains du XX^e siècle. Il a eu - cependant - une destinée littéraire contradictoire, connaissant à la fois des consécration spectaculaires, en Roumanie et dans le monde, mais aussi des ingratitude. Même lorsque, au cours de la dernière décennie de sa vie, il a atteint une appréciation plus large, étant considéré comme un grand poète, réédité à plusieurs reprises, il est profondément resté un « marginal » autant par son écriture que par sa manière d'être¹.

Les surréalistes proposent une révolution de la pensée menés par le seul désir de créer une nouvelle coutume (« J'ai rejoint le mot « surréalisme » au mot « révolution » uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même désespéré de cette révolution » - la *Déclaration du 27 janvier 1925*) et posent, pour la première fois, de manière radicale, le problème de convertir le canon en un anti-canon, contestant à la fois les vieux principes poétiques et moraux.

Bien que son nom soit mentionné dans toutes les ouvrages universels de spécialités consacrés à ce mouvement (anthologies, dictionnaires, synthèse, etc.), Naum occupe une place à part, du fait que la modernité de son œuvre comporte une esthétique authentique qui le délimite même à l'intérieur du surréalisme et le singularise dans le contexte de la littérature.

¹ Ion Bogdan Lefter, „Marginalitatea unui poet”, en: *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2005, pp. 58-59

L'hostilité qu'il a dû affronter dès le début du mouvement d'avant-garde et l'échec subi dans notre pays l'ont poursuivi toute sa vie mais sa position singulière dans la littérature roumaine est indéniable.

Malgré tout, en dépit des détracteurs et des contestateurs, sympathisants ou opposants, du régime totalitaire ou de la liberté démocratique, des diatribes ou des éloges funèbres, Naum s'obstine à écrire et à demeurer un coryphée « sans chœur » de la littérature roumaine, choisissant de s'isoler dans un espace fabuleux, connu sous le nom de Comana. ...

Tel un marathonien victorieux, il se détache du peloton et continue la course en solitaire, jusqu'à la grande finale. Grâce à la cohérence et la constance dont Gellu Naum (1915-2001) a fait preuve, il est resté un modèle de l'avant-garde surréaliste roumaine, avec ses manifestations théâtrales et explosives qui nous oblige à le reconsidérer, comme j'ai déjà mentionné plutôt, comme un cas singulier aujourd'hui.

Les manifestes surréalistes des années 1945-1946 que Gellu Naum a publiés avec Virgil Teodorescu et Paul Păun, l'attestent comme un poète complet et un dramaturge singulier dans notre littérature. Et à Mircea Ghițulescu d'affirmer qu'il était également considéré un intrus dans le monde du théâtre. Il semblerait que l'auteur du *Livre d'Apollodore* soit resté fidèle aux principes énoncés en 1945 dans la *Critique de la misère* et qui le différencient de Gherasim Luca ou de Trost :

Le permanent effort d'affranchissement de l'expression humaine sous toutes ses formes, un affranchissement qui ne peut être conçu en dehors de la libération plénière de l'homme. » A ce qu'on on peut remarquer, il y a un noyau existentialiste propre au mouvement qui est présent dans toute l'œuvre de Gellu Naum.

Néanmoins, Gellu Naum est le seul, avec de petites variations, à tendre à devenir « classique ». Les nombreux volumes de poésie, depuis

les débuts en 1936 avec *Drumețul incendiar/ Le Voyageur incendiaire*, recueil comprenant trois calques dus à Victor Brauner, où prend forme le noyau de la révolte contre tout emprisonnement de l'élan de vitalité jusqu'à l'anthologie de 1980, *Partea cealaltă/L'Autre Face* où se manifeste l'aspiration de fonder un monde du vécu plénier, dessinent un profil poétique troublant. L'univers qui nous accueille est empreint d'étrangeté et de sensualité. Dans le groupe de l'avant-garde de 1945, Gellu Naum manifestait une « exaspération créatrice » (Eugen Simion), qui n'est pas l'exaspération nihiliste qui empêche l'accès au monde mais celle du créateur indépendant qui perçoit le monde déjà créé mais, insatisfait, le convertit. Devenant implicitement habitant d'un monde second qu'il a créé, il propose aussi le type d'habitants possibles. La révolte en acquiert ainsi un double sens et se manifeste à travers la disjonction, fausse, d'ailleurs, des normes artistiques et des « normes ontologiques ». Mais c'en était le but: d'accepter l'idée d'une séparation apparente, afin de se dévaloriser. La conscience de ce mensonge, - en fait, la certitude de l'impossibilité de surmonter la situation de l'homme de l'intervalle – s'insinue constamment dans toute sa création, engendrant un mécanisme tutélaire : l'IRONIE comme signe d'une agonie continue qui passe inaperçue.

Mais pour en arriver à son théâtre, faisons une incursion dans sa poésie, puisque, comme il écrivait dans une lettre de 1946 à Victor Brauner : « Textes, poèmes, drames, cela m'est égal » ou la plus exacte argumentation pour la publication aux Editions Cartea Românească que Madame Naum a confiée à Marin Preda : *Dialogues lyriques*.

Paru en 1936, le premier recueil de poèmes, *Drumețul incendiar/Le Voyageur incendiaire*, est construit selon la technique de la dictée automatique, sans logique des attributs ou des actions du héros, déclenchée par la révolte contre l'état de la poésie et les hiérarchies sociales parce que « les Poètes ont les trous d'inspiration collés à la

gomme arabique et les Messieurs choisissent nos poèmes par des rubans comme des putes. »

La note polémique et l'esprit de fronde sont présents dans tous les poèmes, et l'orientation surréaliste du poète est déclarée dès le début : LE MONDE A COMMENCÉ À POURRIR. Le volume est incendiaire et défiant à partir de l'exergue où Naum cite un autre surréaliste rebelle, Benjamin Péret : « Le Général nous a dit : / Le doigt dans le trou du cul... »

Les renversements impressionnants sont produits par le portrait qui s'écarte ironiquement du langage stéréotypé :

Le voyageur incendiaire aiguise ses lumières/ ses yeux dans les cahiers de statistiques/ il arrange/ sa coiffure en horloges/ (le temps est un peigne délirant pour les cheveux/ des seins virginaux/ il laisse une dent infectée à chaque fenêtre des enseignes / aux petits jardins) (...) arrachez les plumes de tous les oiseaux des Balkans/ écrivons de nouvelles chroniques/ (les plus gros oiseaux les demeures l'ont effacé)/ j'écrirai de vous en lettres grasses. (Le Voyageur incendiaire)

Le poète s'affranchit de toutes les idéologies, vide le mot de son sens et le texte déborde d'innovations imagistes :

[...] il sent les verres pleins du sommeil avec des doigts de connaisseur/il court après les bourgeons qui poussent/dans la rotation rapide des arbres/il connaît les ménageries qui tapissent chaque chapeau. (Le Voyageur incendiaire)

Le discours poétique prend la forme d'un manifeste politico-poétique où, une fois de plus, la révolte sociale se conjugue avec la fronde antipoétique :

Camarades poètes ça suffit/ j'ai assez chatouillé le ventre de la terre / il danse avec la lune nombril/ écoutant les castagnettes des pièces de monnaie/ son sexe de pétasse empeste les eaux de la Méditerranée/ les

*poux de fer coulent sur les tresses du Pacifique/ les gens disent : Kultur
ou faim/ brûlant dans les feux bleus du cerveau de Heine/.../ j'en ai assez
senti pudiquement les roses/ portant les bottes en tissu de la poésie
classique/ les chansons de notre amour sonnent faux. (Un centaure
violant les arbres du poème)*

Les paroles se construisent à partir d'associations inattendues et bizarres qui font naître un hasard objectif. Naum recourt à l'usage mécanique du parallélisme syntaxique ou de l'anaphore, et l'imaginaire est parfois chaotique, disparate :

*[...] désormais chaque doigt est un repas précieux/chaque voix
est une liste de suscription /chaque peintre est un sénateur
roumain/maintenant chaque prostration est une contraction sexuelle /
chaque matin est un linge rouge à l'horizon/ chaque cloche est une
invitation à l'obscénité/ maintenant toutes les religieuses aiment le
phallus de la solitude/ maintenant les dictionnaires hurlent IL FAUT
HURLER. (« Maintenant, les rideaux sont des barbes peignées »)*

Ce premier recueil crayonne très clairement le style poétique à caractère programmatique constitué par un arsenal de révoltes qui rendent la poésie fortement engagée socialement et dont les images grotesques composées d'un mélange de burlesque et d'ironie tiennent du surréalisme.

Son irritation est tempérée dans le recueil suivant, *Liberté de dormir sur un front*, la polémique s'adoucit et la note dominante en est une ironique et ludique. Toute une série de personnages lyriques sont également imaginés dans ce volume : Vasco de Gama et le Major Bleu, que l'on retrouvera également dans les volumes ultérieurs, le Caporal, le Sauveur, etc., des alter egos de l'auteur créés par le hasard des associations absurdes qui défient toute logique :

*Le Major bleu lissait sa crinière/ ses ongles étaient fins comme
des truites// Le Major bleu allumait sa cigarette comme sous une loupe/*

nettoyait son écharpe des déchets des musées/ s'intéressait au Réalisme Social et/ curait délicatement le nez avec une plume d'aluminium. » (La liberté de dormir sur un front) ou bien Ce pustiu/ Quel désert/ « Quel désert, Madame, quel désert /sur le visage de Vasco de Gama s'étend/ un paysage avec des vêtements qui me vont/ ils me vont si bien que je m'étonne moi-même. (Mais sur ces rideaux je demeure moi-même)

L'humour surréaliste troublant est dévié progressivement vers le comique : partant des bonnes intentions moralisatrices et allant jusqu'à l'invocation des forces sacrées, le calambour et l'ironie convergent vers le burlesque onirique¹ :

En avant /En avant/ de chaque côté des verres de glace veillent/ derrière les lorgnettes les yeux découpés de leurs orbites font/ des exercices d'équilibre/ les mains chatouillent l'éther avec leurs pieds/ les bottes se plaignent de l'engourdissement des jambes/ Le Turc sourit comme une bayadère et se croit liane/ En avant les cyclistes avec vos cartes joliment dessinées sur / les jambes d'un rêve / les bons poètes qui confondent bouse et gâteau / En avant mes beaux messieurs sages / En avant demoiselle la surveillante / sur les barricades une tarte aux pommes vous attend bien au chaud / mes braves arbres ne laissez pas pleurer la bière parce que/ L'ange est avec nous, même/ s'il fait maintenant sa toilette intime assis dignement sur le bidet. (« Ces cravates me rendent inhumain »)

La rhétorique du poème semble être le résultat d'un jeu subversif avec le langage dont la finalité est l'intention polémique déformée et le ton détendu, ironique et ludique, à la fois, ainsi que la gratuité des associations absurdes qui nous rappellent le dadaïsme.

Parfois, comme dans le poème *Où as-tu acheté cette main*, le discours verbal composé d'images exaltées s'installe dans un arbitraire

¹ Apud Ion Pop, *Avangarda în literatura română*, Editura Cartier, 2017, p. 346

qui ne permet de déchiffrer aucun sens métaphorique éventuellement caché derrière le texte :

*Mais le bon berger mange sa barbe dans chaque viande après
quoi / il enlève sa peau comme une chemise/ les étalons de la chemise se
précipitent/ leurs crinières ondulent leurs poitrines se gonflent
énormément/ les rues droites reculent de peur l'arbre/ coiffe ses cheveux
de ses deux doigts en fredonnant/ mais son cerveau continue de s'allonger
comme un chewing-gum/ la femme double s'amuse à l'étirer/ sur son
épaule le chapeau d'amadou mange les pattes des gazelles passées par le
robinet.*

Le rêve se transforme en miroir qui déforme et caricature l'image, la décompose et la refait dans un *corsi e ricorsi* parodique, comme dans le poème *Ces cravates me rendent inhumain* :

*Avant d'entrer dans la chambre abritée/ les miroirs avancent/ Tu
es tout en tissu/ tu es en velours/ les racines creusent la terre comme des
taupes végétales/ les ailes se détachent des oiseaux/ les commissaires
essayent les moteurs et regardent/ par les lorgnon la tête des soldats /
L'ange est à la proue/ L'ange est devant/ Dans la chambre protégée de
groseilles et de/ prières de soufre et de lierre/ L'ange est avec nous.*

Vasco de Gama, le recueil de 1940, apporte un changement significatif, marqué par les rencontres avec Breton et les surréalistes français. Désormais, les liens imagistes sont de véritables projections oniriques pleines d'angoisse et les références inconscientes du couple Eros – Thanatos apparaissent obsessivement, reflétées dans un langage surréaliste identifiable dans des vocables comme : les lianes, la mer, les statues, les chevaux, les oiseaux, etc. :

*[...] de leur chant il fera une nouvelle statue qui/ avec le sang
ravagé sur sa main il/ glissera à travers le tube en chair de la balle/ vers
les tables de chevet fatiguées/ vers le chapeau de fer blanc de Vasco de*

*Gama/ vers les jambes bleues de/ la femme au sang incrusté sur lequel/
les fleurs applaudiront la chute des poumons/ comme si on applaudissait
la chute d'un matelas/ sur le corps avec lequel tu t'endors la nuit/ Mais
les papillons battront les tambours au bord de la rue/ et la femme s'était
jetée d'un seul bond/ dans la tête béante de la statue. (Vasco de Gama).*

Des métamorphoses impossibles aux symboles libidinaux
s'opèrent désormais dans l'univers poétique :

*La femme se frotte contre les arbres/ sa peau flotte comme un
mince drapeau/ les alizés et les mains des arbres la traversent/ ils s'y
rafraichissent comme un tube de refroidissement. » (Cheval Érotique)*

Les significations plastiques, comme la nouvelle hypostase des
papillons, ici messagers aux pouvoirs maléfiques, terrifiants par leur
étrange immobilité, sont remarquables :

*Désormais les papillons sont devenus d'immenses statues
immobiles/ les mains se retirent vers l'intérieur comme un dernier salut /
sur les ailes immenses les gens endormis se serrent les coudes/ laissant la
laine du sommeil s'échapper de leurs bras/ comme une grande eau. (Le
Cheval Érotique)*

Le concept bretonien de beauté convulsive domine le texte
poétique à travers des juxtapositions incompatibles et des transformations
inexplicables mais, même dans ce volume, le poète n'abandonne ni le ton
ironique ni l'inclination ludique, réalisés à travers un jeu fantaisiste qui
associe des termes contrastés. (*Avec ces nouvelles lèvres des dents/ les
femmes font l'amour tissent des tapis/ et sourient quand les cartes
tremblent/ jusqu'à ce que les dents se desserrent/ et au lieu de lèvres
surgit une main / une main avec des drapeaux au lieu de doigts/ une main
sur laquelle le navire grimpe lentement*).

Avec le rêve et l'amour comme thèmes centraux, *Le couloir du
sommeil*, recueil paru en 1944, se situe comme le titre l'indique, sous le

signe de l'onirisme et du surréaliste. Outre les poèmes choisis dans les recueils précédents, des motifs bien connus réapparaissent, tels : papillons, statues, plantes carnivores, méduses, lianes, etc. - placés dans une histoire où rencontres inexplicables, promenades nocturnes ou déguisements étonnants subjugués par l'érotisme sont propres au scénario surréaliste :

*Les bas en verre sont là/ où il y aurait aussi de la place pour
quelques araignées/ les somptueux plateaux de dentelles sont apportés/
les seins dans le bocaux transparents/ et entre les mains des plus belles
femmes/ les méduses dorment comme dans le cratère du volcan le plus
agité// nous serons à temps à ce rendez-vous/ nous traverserons la nuit
comme à travers une boîte de phosphore/ pour ce rendez-vous où nous
attendent/nos ombres comme des chaussures usées. (L'Oiseau violet de la
violence)*

Le thème obsessionnel de la dévoration prend des proportions délirantes et le lien entre l'érotisme et la mort est indissoluble. Une libido exagérée est suggérée par la présence de nombreux réceptacles remplis d'eau ou par des plantes accrochées qui semblent étouffer le texte même :

*[...] liées à tous ces insistants fantômes / de ta somnambulique
promenade à travers moi/ à travers le milieu fendu de la rétine/ à travers
les robes qui mordent avec la plus grande faim / à travers mes valises
pleines d'eau/ à travers le bord d'aluminium de ma bouche// j'étais là et
les ponts me surmontaient / j'étais là et les plantes ne me voyaient pas/ les
plantes qui avaient entouré la place / dans leur incroyable faim
carnivore/ les plantes qui étranglaient les statues et caressaient les
passants/ ces passants vides comme des verres d'eau/ ces passants comme
des lances. (Certitude éruptive)*

Dans le poème *J'aime à la façon des loups*, il y a des vers condensés issus d'un sens associatif inspiré qui provoque des ruptures et des coagulations surprenantes d'images :

*J'attends toujours un rideau une araignée/un homme vivant ou
une blessure/ta langue fend le silence comme un stylet/ les serpents ont
inondé les pianos/ avec leur habitude silencieuse de mourir avant le
crépuscule.*

Bien que la syntaxe soit impeccable, on constate que la logique sémantique du texte est inexistante. Dans le poème *Le Miroir aveugle*, le moi poétique acquiert une image paradoxalement transformée, dans laquelle l'organique interfère avec l'inorganique dans une image fabuleuse et effrayante :

*Le fil de sang sortant de ma poche / le fil de laine qui sort de
mon œil / le fil de tabac qui sort de mes oreilles / le fil de flammes qui sort
de mes narines » - dans un crescendo qui annonce une nuit apocalyptique
où s'opère une véritable synesthésie des sens puisque : « Vous pensez
peut-être que mes oreilles fument/ mais les gens sont coincés au milieu de
la rue/ parce que cette nuit toutes les statues seront peintes en noir/ et ce
sera mon insomnie que vous connaîtrez/ une quelconque insomnie de
craie et d'argile / une insomnie comme un poêle ou comme une porte/ ou
mieux comme l'interstice d'une porte/ et derrière cette porte je veux que
nous parlions de la mémoire// je veux que tu me flaire comme si j'étais
une fenêtre/ je veux que tu m'entendes comme si j'étais un arbre/ Je veux
que tu me palpés comme si j'étais une échelle/Je veux que tu me voies
comme si j'étais une tour.*

Les deux volumes de poèmes suivants, *Poème de notre jeunesse* (*Poem despre tinerețea noastră*) (1960) et *Le Soleil calme* (*Soarele calme*) (1961), sont écrits sous l'impulsion d'un compromis idéologique momentané, comme une concession rendu au surréalisme qui a soutenu la cause de la révolution ouvrière depuis le début. Beaucoup de ces poèmes sont conçus sous le signe du réalisme socialiste mais il en reste suffisamment de textes qui portent l'empreinte reconnaissable du style du poète :

Je bouge, certes, avec une lenteur étonnante/ aveugle, / mais j'aime dire à ma bien-aimée ./ ce n'est rien si je suis encore troublé/ par l'empreinte d'une feuille sur la neige, / ce n'est rien si, en plein soleil, on aperçoit mon ombre/ comme un cercueil spacieux : / nous n'aimons pas l'ombre, / nous aimons l'amour vivant/ multiplié à l'infini/ l'amour sûr, sans naufrage,/ l'amour réel, l'éclipse parfaite/ dans lequel nos jours et nos nuits s'embrassent. (Une seule chose)

Athanor est le volume de vers qui ramène le poète aux entrailles du surréalisme. Y sont rassemblés des poèmes de 1940, publiés dans *Vasco de Gama* et *Le Couloir du sommeil* mais des textes originaux aussi, purifiés dans le four alchimique qui donne le titre au recueil. Recherchant de nouveaux domaines poétiques, la parole s'épure, l'expression est supprimée, le ton devient mystérieux, prophétique, visionnaire et les éléments de la poétique surréaliste précédente (les transformations spectaculaires, le fantastique, les paysages terrifiants et les associations inattendues entre les objets) ne sont presque plus utilisés. Les combinaisons entre des règnes et le déplacement à volonté de l'image sont abandonnés au profit des formes fixes, géométriques, dans une symétrie qui revient comme une idée fixe, comme dans les peintures cubistes :

*[...] chaque fois quand il avait froid, il se frottait les mains/
chaque fois quand il mourait/ il mettait ses bas/ chaque fois qu'il se
brossait, il fermait les portes/ chaque fois quand il courait, il se regardait
dans le miroir// quand il regardait dans l'eau, des cercles se formaient/
quand il enlevait ses bretelles, ses jambes tombaient. (Les secrets du vide
et du plein)*

Les poèmes deviennent mystérieux et semblent renfermer une énigme que seuls les initiés pourraient déchiffrer, comme dans le poème *Le Mur* :

[...] j'avais un mur/ je le mettais devant mes yeux et il m'aveuglait/ j'y ai collé mon oreille et ça m'assourdissait/ Je m'y appuyais il m'épuisait / si je tendais la main, il me frappait/ si j'essayais de passer, il m'humiliait.

La dictée automatique est oubliée, car les poèmes sont désormais le résultat d'un processus conscient, comparable aux charades ce qui nous amène à donner des interprétations symboliques aux images poétiques. Dans les visions, les humeurs et les rêves du poète, la métaphore est allégorique et le poète est un éternel contemplatif, dans l'imagination duquel la réalité devient surréaliste :

Un oiseau en bois est passé de l'arbre au tôle des maisons/l'arbre attendait un oiseau en tôle / pour moi tout était parfaitement arrangé/ mais j'étais l'oiseau de bois et de fer blanc qui était sur une chaise et regardait la fenêtre// Embrasse-moi, mon soleil humide. Le bâton des yeux s'est égaré. Celui qui dort prête aux arbres la chaux de notre innocence. Dans le fourneau, les mots crépitent légèrement. (Héraclite. I.)

La préférence pour le fantastique ou pour l'association absurde des éléments du réel se justifie par la répulsion du poète envers les objets poétiques qu'il ironise et démystifie :

[...] en août quand le ciel se remplit de taureaux/ un aigle descend dans le quartier/ et m'annonce dès le premier coup de téléphone qu'il vient me voir// Admirable pyromane hanté par les incendies/ avec une sérénité noire sur ses plumes/ il vient troublé par la prémonition des flammes certaines / Aigle cartésien passé par les cours de sévères collègues // il a du mal à se réconcilier avec mes silences/ mais il sait que nous portons le même signe sous la paupière/ et sent le même or sur le genou// Nous homme et oiseau sur deux sièges/ nous parlons longuement/ pendant que ma bien-aimée avec des gestes calmes ressuscite / réconfortant archétype de la nuit. (Héraclite)

« Mais Gellu Naum n'est pas du tout l'adepte de la poésie facile, au message univoque, éprouvant constamment le besoin, par le refus constant des clichés, de dérouter systématiquement son lecteur, brisant délibérément l'unité et la cohérence du discours et déviant le sens dans les plus imprévisibles directions, dans un véritable processus de déconstruction »¹, affirme Ovidiu Morar, en argumentant son assertion avec le poème suivant d'*Athamor* :

*La nuit, les coqs avaient des crêtes de cri /le souffle du monde
embuait ma fenêtre/et je l'essuyais avec une serviette propre/ va voir ce
chien/puis une très belle femme me donnait du lait/peut-être qu'elle a
beaucoup de lampes, je ne sais plus/ nous parlions lentement pour ne pas
déchirer sa chemise/ elle me donnait du lait et du pain et s'acheminait
pieds nus sur la route/ vers l'est vers l'ouest vers le sourd vers le mort.*

L'Arbre animal (1971) est un volume représentatif pour la lyrique naumienne puisqu'il opère un autre changement, dans le même registre, typiquement surréaliste, du hasard magique quotidien insufflé par des configurations stylistiques plus relâchées qui annoncent une atmosphère cauchemardesque, ambiguë ou sombre, de certains événements apparemment banals, sans abandonner pour autant le ludique, également créé par les jeux de mots.

Dès le titre nous sommes avertis par l'association de deux termes appartenant à des règnes différents qui réunissent, par leur osmose, des qualités différentes, de la naissance d'une espèce intermédiaire.

L'esquisse d'une histoire, plutôt suggérée, amorcée que narrée et la tendance à la mise en scène sont les traits définitoires de ces textes :

¹ Ovidiu Morar, *Avatarurile surrealismului romanesc*, Editorial Univers, București, 2003, p. 245

Ils s'apprêtaient à partir avec leur ferry-boat/ils ont dit : prenez vos costumes, nous les paierons. / ils disaient quelque chose de plaisant, quelque chose de sérieux/ ils réjouissaient de l'enfer de tristesse// Plus loin nous étions accroupis/ sous l'oiseau avec cette moelle/ avec cette veuve molle (même pas)/ avec la veuve de la colonne vertébrale sur l'épine dorsale/ Quel festin dis-je se prépare/ sur leurs seins et sur leur terrasse/ allez venez me chanter l'air avec 2x2 ou 3x3// autant qu'il y avait encore des paroles.

Le poème introductif annonce le détachement des milieux communs et la préférence pour d'autres lieux porteurs de révélations. L'élément ludique met toute rhétorique sous le signe du relatif par le caractère précaire de l'expression ou par l'insuffisance des mots. Des éléments quelque peu oniriques aux valeurs symboliques y sont introduits (« nous étions accroupis sous l'oiseau »). Les jeux de mots portent une touche d'ironie et des connotations érotiques.

Dans un article suggestivement intitulé *Le cercle au centre dissipé*, Ion Caraion observe dans *l'Arbre Animal* la manière dont Gellu Naum orchestre ses poèmes ainsi que la maîtrise savante de la panique, du rêve, de la négligence et de la simulation, notant aussi de « la musique de leitmotivs », qu'il assimile aux « vases communicants ».

« Sans rien », le poème qui inclut l'expression syntagmatique « arbre-animal », quand celui-ci naît pour la septième fois, est dominé du motif de l'existence comme foire de vanités et s'articule sous le signe de la convention et de la répétition :

Avec rien avoir et nulle part j'avais aimé quelques choses de dérisoire / quand je suis né il a mis sa main sur mon front/ un Apollonius de Thyane Nous avons pénétré ensemble/ des abîmes concrets Un récépissé était délivré/ on notait le nom Pas un mot/ de ces échos-là Tout le monde le savait et l'oubliait/ J'aurais aimé être un astronome populaire aux cheveux épais/ m'asseoir sur le boulevard et leur montrer payant quelque chose à travers la longue-vue/ quelque chose d'insignifiant un bouton une mouche un mégot / les faire s'asseoir dans

un océan pour leur montrer payant une goutte d'eau / on entendait les klaxons du Grand Dérisoire, les échos des débris.

Ironiquement sous-titré « pohème », *Mon père fatigué*, de 1972, compose à la façon d'un vitrail, le « mégapoème » initiatique qui clôt ce recueil. Il n'est pas aisé de saisir la structure libre et fragmentée dans un tableau d'ensemble ce que l'auteur annonce dès l'exergue pris dans Héraclite: ... *voilà une eau très pure et très impure* - paradoxe qui suggère le désordre, les disparités, les ruptures.

Poète des recherches toujours inédites, des territoires situés à la frontière du rêve et de la réalité, Naum nous propose une incursion autobiographique, une série de confessions-programme d'un esprit corseté soit par le milieu familial (*Tandis que mes parents d'un air satisfait réunis en cercle/se félicitaient pour leur langage partiellement articulé*) soit par la société (*je voyageais à travers un jardin symétrique Près du jet d'eau/ au centre il y avait un pendule et une chaise De là/, je regardais le paysage et je me disais / J'ai l'impression d'être déjà passé par ici mais la couleur m'empêche de reconnaître les lieux*).

La révolte et le désir de briser toute sorte de contraintes des années de la jeunesse sont remplacés par un aveu apparemment détaché de l'hérédité et des conventions sociales :

J'avais construit quelques taudis autour de mon père c'est /pourquoi il me considérait comme son bien le plus précieux et/ se comportait gentiment avec moi ou bien J'étais devenu indifférent depuis longtemps// J'entrais dans l'ascenseur ouvert avec l'expression d'un homme convaincu /qu'il faisait une erreur J'étais vite ancré, on m'accrochait et/ les autres se mettaient à tirer// J'avais identifié comme accessoire un curieux crise de conscience paternelle/ que seule l'auto-ironie démasque: J'étais engagé dans un travail herculéen// Si un cas de force majeure m'empêchait d'être/ présent aux délibérations, je devais voter par correspondance// J'avais un immense champ d'observations et un sentiment/ pratiquement illimité/ À la lettre P je redevais « pohète » Je faisais la queue/ en ordre alphabétique et j'attendais// A la lettre N je

disais Naissez-moi en paix// A cette occasion j'ai commencé à me préparer/ pour une vie sédentaire et j'ai creusé un canal d'irrigation.

Le texte combine aux éléments logiques le langage de la rupture, de la préfiguration allégorique, de la pensée conceptuelle tandis que le caractère équivoque transforme le discours poétique en un discours polysémantique :

Des signes constants nous avertissaient d'autres/ significations parfois accessibles// Nous avons écouté comment l'exaltation que je /connaissais si bien mais qui s'arrêtait tout court/se réveillée paraît-il elle et elle posait sa main sur le côté du bateau sur/ma main// Ce qui rendait difficile la compréhension, c'était la requête constante/ de l'équivoque.

Bien qu'il ne propose pas une nouvelle modalité poétique (après *Athanor* qui fait fusionner impeccablement la vision poétique et après *l'Arbre Animal* où le mouvement de déstructuration-restructuration est extrêmement complexe), comme le dit aussi Ion Pop dans *Poezia contra literaturii*, l'originalité du style est indéniable¹.

La Description de la tour de 1975 est constituée d'un cycle de poèmes : le premier porte le titre du volume, les deux suivants, « La Mélancolie du Développement » et « L'Avantage des Vertèbres » sont repris dans le recueil *L'Arbre Animal* et le cycle s'achève par le poème original « Matins avec la Demoiselle Poisson ». Le volume fixe le topo de la poésie naumienne et authentifie la manière d'écrire de l'auteur, réaffirmant le lien indissociable avec le style et la poétique antérieurs.

On a affirmé que Naum pratiquait dans sa création un onirisme aux yeux ouverts, un onirisme sarcastique ou, au moins, bouffon... qui rappelle l'oralité d'une séquence tirée de Caragiale², ou qu'il avait une manière détachée et énergique de s'exprimer, parsemée des familiarités et

¹ Ion Pop, *Poezia contra literaturii*, Editorial Casa Carții de Știință, Cluj, 2001, p. 94

² Cornel Regman, „Pohemele lui Gellu Naum, în: *Viața românească*, nr. 12, 1975, p. 76

sarcasmes jaillis les uns après les autres, pour parler de l'expérience de la solitude et de la relation, de tout ce qui nous arrive d'y oublier, un discours articulé selon toutes les normes d'une oralité passionnée, sachant néanmoins de respecter les imprévus et les spontanités absurdes, rebondissant de tous leur sens et charmes, d'une parole quotidienne improvisée, dirait-on, indifférente au sens logique, parvenant en réalité à capter les voix d'une profonde intériorité, ce qui se confond avec ceux d'une conscience critique extrêmement aiguë, tout cela singularise le poème actuel de Gellu Naum¹.

La poésie, débarrassée de toute obligation extérieure, nous invite dans un espace personnalisé, dans une zone fortement intériorisée, qui, grâce à la communication, se révèle pleinement espace où se déroule l'étrange jeu de nos zones de déviation.

Parfois le regret de certains actes se révèle (*Description de la tour*), comme une articulation imaginaire de l'existence fermée par un cercle aussitôt abandonné :

Dessinant la forme d'un ciel dans les airs/ Je faisais aussi le geste de le jeter dans le vide, il y a place aux reproches, en quelque sorte menaçants, faits aux autres (mais ne m'obligez pas à raconter ici mes rêves les plus sales/les plus sales / ne m'obligez pas à dire comment Mademoiselle Lola m'aimait/ par conviction/ Comment elle m'emmenait aux universités alors que je me serais enterré/ dans le sable du désert pour soutenir que la théorie/ perd l'humanité)... tandis que le poète aurait souhaité être aveugle, sans ouïe, sans vue, sans odorat, sans goût ni sens tactile (sens qui peuvent provoquer une grande peur) - mais libre (ne me rappelez pas comment j'aurais voulu être/au moins un aveugle là sur des eaux libres/un réfugié dans les cinq grandes formes de peur).

Les grands stéréotypes de l'existence – l'amour par conviction, la formation académique, la forme théorique, la théorie (et non pas la

¹ Lucian Raicu, „Forțele imaginației”, în: *România literară*, nr. 9, 1976, p. 11

chopardise) qui détruisent le sentiment poétique, le pèlerinage/la connaissance des traditions consacrées (*ne commencez pas la description de tout ce que j'ai vu pendant/mon long pèlerinage*) encerclent le tout, couverture imaginaire abandonnée ; annoncés dès le début, la désobéissance, le non-conformisme pareils aux cérémonies acharnées (formes d'exaltation intense), éphémères qui veulent se prolonger infiniment (*à côté se déroulaient de féroces cérémonies Vu qu'à cette époque il n'y avait pas trop de joies qui durent chacune une semaine*)¹.

« La femme est l'Age persistante et dominante, l'axe ordonnateur de l'imaginaire dans tout le volume »², tantôt symbole de la maternité, tantôt bien-aimé ou concept (*Parmi mes exodes/ il y avait aussi une Zénobie surnommée le refus des fausses consciences*).

Parfois les clichés du discours amoureux sont ironisés et la femme, idole de la lyrique romantique, est la projection du conformisme bourgeois (*Elle me regardait de l'eau dans les yeux et une église dans la bouche*) ; d'autres fois cela correspond à la convention imposée par le code des bonnes manières ou les hiérarchies :

une sorte de quelque chose (elle en est marquée) une sorte de dirait-on qui se peigne longuement / pendant qu'un autre hêtre se promène de l'autre côté ou bien pourquoi vous ne comprenez pas qu'elle est femme de médecin le cœur qu'elle n'avait aucun droit.

L'Autre Face, recueil de 1980, regroupe les cycles : « Le lien avec les choses, textes inédits », « L'autre face », « Au bout des chiffres », « Commentaires sur la vie quotidienne des oiseaux », « Poèmes retrouvés » (poèmes inédits écrits dans les années 40), « Description de la Tour » (sélection du volume publié en 1975), « La Mélancolie du Développement » et « L'Avantage des vertèbres » (*l'Arbre-Animal*) et

¹ Gellu Naum, *Descrierea turnului*, Editorial Albatros, București, 1975, p. 28

² Ion Pop, *op. cit.*, p. 127

s'achève par le poème paru au début dans *La Description de la Tour*, « Matins avec la Demoiselle Poisson ». Dans ce volume aussi, le poète propose une restructuration des poèmes dans un nouvel arrangement, qui remet en question les relations anciennes afin d'en créer d'autres nouvelles. Une partie en est constituée d'ironies, de caricatures de la condition du *pohète* romantique contemplatif (*Si c'est ainsi/ Je m'allongerai sur le trottoir de la station de tram/ À côté de la vendeuse de limonade/ Ou Je m'assoierai sur la chaise orange où je me mets de temps en temps et je bégaie / les pieds enfouis dans la dure substance de la rêverie* – « Orbitales »), mais beaucoup d'autres proposent un univers renouvelé et métamorphosé, basé sur la suggestion et le hasard. Singuliers, les poèmes semblent inventer leur vers en faisant appel aux associations les plus insolites juste pour provoquer l'émerveillement ou l'anxiété visant à nous projeter de l'autre côté, monde fascinant et mystérieux de la surréalité :

*Ce chaman décolleté a sur la tête une splendide tiare phallique
une sorte de serpent d'argent ou peut-être le bras d'un lustre mais il
ressemble à n'importe quel misérable au visage griffé/ quelques-uns d'en
bas (ceux qui comptent les comètes) l'aperçoivent et le menacent de
gourdins (.. .) puis d'habitude il fait noir et des fiançailles ont lieu dans
le sens où le ciel virevolte au-dessus de nous et apparaissent ces
vieillards dans leurs vêtements de clairvoyants et s'assoient où ils peuvent
(...)l'un d'eux s'enquiert de moi, il est surpris que je ne sois pas là, il se
répond seul il finirait par venir ils se lèvent tous alors et emmènent avec
eux les deux filles et vont s'enterrer. (« Le contenu principal des
fiancés »)*

Les associations tactiles neutres et ambiguës articulant un mécanisme d'une simplicité étrange composent désormais le nouveau discours poétique né des combinaisons de l'allégorie et de la confession programmatique, en opposition à l'écriture conventionnelle, rejetant toute rhétorique lyrique, sirupeuse, sentimentale :

*En tant qu'interprète et victime des mouvements de la pensée
oubliant tout ce que je savais je suis tenté de repartir d'ailleurs (...)
sinon, à travers des tunnels assez larges et transparents, les architectes
manifestent/ un vrai bonheur devant les formes de cette glaciation// les
objets en verre autour d'eux se brisent d'eux-mêmes, leur urine brille au
soleil comme une épée d'argent et le milligramme de phosphore persiste
dans la promiscuité des syllabes. (« Les marches »)*

La plupart des poèmes de ce volume sont séquentiels, discontinus, basés sur des éclairs d'images oniriques. Zénobie, personnage symbolique de la femme absolue, totale, guide et médium, revient dans ce cycle, après ses apparitions dans les volumes des années 1945 :

*Zénobie tient mes deux mains sur mon cœur Je m'agenouille en
adoration/ et je pense à autre chose/ / Zénobie dit de ne pas manger les
coqs blancs parce qu'on peut mettre en colère quelqu'un contre nous (...)
Zénobie me dit Entre nous soit dit nous sommes les victimes de
l'imagination des autres (...) Regarde, un triangle dit Zénobie Il est venu
dans ce monde pour s'y adapter. (« Le Triangle »)*

Le rivage bleu (1990) reprend du volume *L'Autre Face* la série intitulée « Changement des choses » et y inclut une série de nouveaux poèmes dans les suites « Le Rivage bleu », « Ce qui est saint pour les chiens » et « Le couteau couronné ». L'univers imaginaire se concentre sur les grands thèmes et motifs du poème (le passage du temps, l'existence, l'amour), tous dominés de l'obsession de la mort. Le changement des choses, leur métamorphose ont des connotations négatives, qui présagent la fin. Le premier poème du premier cycle nous en avertit, peut-être comme prémonition, car le poète y fait allusion, en citant deux versets de l'Ancien Testament, à l'esprit de Samuel, apparu à Saül et à la sorcière d'Endor sous la forme de un vieil homme vêtu d'un long vêtement – esprit qui annonçait en réalité la mort de Saül :

L'automne vint des vagues de feuilles migraient/ certaines choses changeaient de nature/ nous étions assis sur une berge tranquille contempler/ la bien-aimée soupirait et a fermait les yeux « dis ce que tu vois »/ elle répondait « Je vois un très vieil homme se lever de la terre/ habillé d'un long manteau »/ ici la citation était close (Samuel XXVII 8-14)/ il ouvrait les yeux tirait la canne à pêche/ il pêchait un poisson en bois. (« Changement des choses »)

La vision sombre de l'imaginaire est donnée par le registre nocturne qui suggère le danger de la mort, la décomposition, la nuit, etc. Le discours poétique est apparemment quantifié, créé à l'aide d'un automatisme associatif et des alliances verbales, où sont articulés les éléments qui perturbent la logique ou les lois de la grammaire – *On est peut-être dans le quatrième quart du caaaarrrré / là « où il y a il n'y a ni douleur ni chagrin ni soupir » / mais seulement le reflet blanc des plumes des jambes* - et, à travers le verset cité de « Prière pour les défunts », il nous renvoie à nouveau vers la divinité, vers le salut, vers le lieu céleste peuplé d'anges qui est aussitôt pris en dérision, puisque le Créateur comme la foi aussi ont perdu leur sens. Le Cerbère de la mythologie grecque, le chien d'Hadès qui garde l'Enfer, où seules les âmes des morts entrent sans jamais en ressortir, acquièrent la valeur d'un symbole spirituel :

[...] n'importe un père-mère assez féroce/ fait son devoir et aboie après nous/ « Je n'ai plus de chien » dit-il « il a pourri depuis longtemps/il travaillait comme un héros dans le hangar/il n'est resté de lui qu'un œil des ailes aux coins/et ghya ghya ghya ». (« Grandes notes de l'année »).

L'état conflictuel et la conscience opprimée par l'imminence du destin prennent des formes confessionnelles et ne peuvent être ignorées, même si le burlesque, l'ironie et l'ambiguïté, plutôt théâtrale, poursuivent de représenter le moi poétique :

*J'avais autour du cou la Grande Médaille des Chevaliers
Fatigués / La Corde du chevalier d'honneur/ plus le Ruban et la
Jarretière des aveugles errant dans le Désert/ j'avais quelques Extraits
d'un ancien traité attachés à ma langue/ et étourdi par leur haute
signification. (« La Corde Du Chevalier d'Honneur »)*

Le volume au caractère évidemment élégiaque surprend le détachement des choses qui changent irréversiblement et l'effort d'accepter et de regarder sereinement la transition vers la mort :

*Un beau jour je passerai par des allées/ aux bâtiments sombres
sous une lumière jaunâtre/ je vais inévitablement passer le bras gauche
sur les yeux.../ à ce moment ce sera la seconde du passage à travers la
peau/ la grande seconde et donc réjouissez-vous-en. (« À travers la
peau »)*

La création poétique comprise entre les années 1989-1993 et composée de cycles de poèmes tels « Visage et surface », « Passagers de transit », « Les choses dans l'eau », « Le visage secret de la souffrance végétale », « Le rivage bleu » et « Le couteau couronné » a été incluse en 1994 dans le recueil *Face et surface*, suivi *Du Rivage bleu*. La forte connexion qui régit tout ce qui coexiste est définie dans la poésie comme état, comme instinct ou sensation, comme pressentiment ancré dans une surréalité déconcertante :

*Parlant une autre langue avec la même voix/ par-delà les
sombres frontières du front/ et fascinés par nos propres voix/ nous
soutenons la massive utopie / sur tout ce qui est toujours superflu// et
personne ne pourrait le qualifier en dehors/ de la terrible alchimie qui
garantit notre naissance – « La double connaissance de la pierre plate »¹.*

¹ Gellu Naum, *Fața si suprafața*, Editorial Litera, Bucarest, 1994, p. 19

Il y est des poèmes dont le texte exprime la dualité de l'art poétique - dispersé, fragmenté ou par expérience totale, en tout cas, libérés du formalisme du langage :

Sous les érables je me tenais figé/ comme la trace du visage dans un miroir brisé/ sans savoir si après cela je serai un nombre/ ou une paupière généreuse sur la vue des yeux ou sur/ l'ouïe des tempes ailées/ où les vivants et les morts trouvent encore quelque chose// puis l'absence des formes et quelqu'un/ enlevait le mors en argent – « Sous les érables »¹.



Parfois la rêverie est celle qui se manifeste pleinement, ou bien l'aveu s'identifie à l'imagination dans des hypostases où les règnes se trouvent dans une parfaite cohésion, dans un univers permissif :

*J'étais assis les yeux bandés, le visage appuyé contre un mur/ Je bruissais de tous mes articulations/ .../ un troupeau d'arbres rugissait aux alentours et les maisons volaient dans les airs/ mais quel dialecte oublié et stupide je parlais/.../ j'avais l'impression que des fleurs s'humiliaient. (« Planche *»)*

¹ *Ibidem*, p. 20

Ce volume ne manque pas de réflexions élegiaques sur le passage du temps, retranscrites avec gravité et détachement (*Où sont les îles vertes aux cyprès hauts et sombres pareils à une soif feuillue/ aux oranges qui nous enveloppaient dans leurs fruits et aux senteurs des forêts/ de jasmin la nuit quand nous urinions sur les roues de la moto sous la pleine lune – « Mémoire du pied »*), ou celles ironiques-diffamatoires à l'adresse de certains rituels standards des coutumes funéraires ([...] *rien que pour quelques sous tout citoyen du coin/ pourrait avoir la moitié du gâteau des morts/ et en plus la bande imprimée avec la voix tendre de la Récitatrice qui pourrissait / dans le rugissement de l'Océan. (« Au nom du gouffre »*).

L'imaginaire lugubre donne naissance à des héros bourbeux qui crient à travers l'obscurité dans des images apocalyptiques où l'atmosphère bizarre et surréaliste se confond avec l'onirique (*leurs foulards fumaient/la lune se cachait derrière les minarets/derrière le joyau qui est son feu/ils me regardaient d'un air fatigué me demandaient/comment vas-tu/je leur répondais avec une seule parole aou – « Ceux qui pâtissent»*).

Dans ce recueil apparaît, bien qu'écrit le 29 novembre 1992, le poème crypté, expérimental, sibyllin, hiéroglyphique... « Nigredo ». Le titre, symbole alchimique, est l'équivalent de la première opération alchimique qui désigne une substance en état total de décomposition, de l'œuvre en noir, *nigredo*, suivi de *albedo* (l'œuvre en blanc), puis de *citrinitas* (jaune) et de *rubendo* (rouge). Quatre vers et 45 signes proposent un alphabet naumien et nous invitent à le déchiffrer. Quel que soit le contenu, je pense que le message est le même :

Désolé madame, mais/ sanjo bakkara fungoro nokkoro/ chokkoro fungoro de/ mate tokkoro wakkara yukkuru/ wakkara yukkuru ta ga/ kasa wo wanga ranga ra su/ sora ga kunguru mo/ renga rengere bakkara fungoro (« L'avantage des vertèbres »)

Focul negru/Le Feu noir et *Sora fântână/La Soeur fontaine* sont deux anthologies de poésie parues en 1995, suivies par *Ascétique dans la baraque de tir*, de 2000, qui porte le titre d'un poème publié en 1975, du volume *Description de la tour*, et nous proposent une sélection de poèmes regroupés dans les cycles : « Le Rivage Bleu », « Les Choses à l'Eau », « Le Changement des Choses », « Description de la Tour », « La Mélancolie du Développement », « Les Saints des Chiens », « Le Couteau Couronné », le poème « Matins avec la Demoiselle Poisson », « Passagers en transit », « Le visage secret de la souffrance végétale », « Face et surface », « Discours aux pierres » et la poésie « Mon père fatigué ».

*Le livre n'est pas une simple anthologie mais un volume qui frappe par sa nouveauté, du fait que la sélection et la réorganisation des poèmes ne concernent que la chronologie intérieure du poète et n'ont rien en commun avec le passage du temps*¹.

Ion Pop affirme dans son ouvrage *Poezia contra literaturii*, à propos de ces vers que, parvenus aux dernières retouches, ils gardent leur énergie de « langage de perturbation » inaltérée par le temps et les âges, tonique parce qu'ils ne cèdent pas un instant à l'inertie de la Convention, maintenant la fraîcheur de leurs tensions de « beauté convulsive » et la force d'attraction vers les terres miraculeusement troublantes - comme le dit Naum dans un vers déterminant – qu'il repeuple selon sa science.

La Voie du Serpent, publiée à titre posthume en 2002, sous la direction et avec une étude de Simona Popescu, est l'édition d'un manuscrit inédit de 1948 et inclut des vers d'auto-initiation et des dessins de Lygia Naum. L'ouvrage renferme 19 textes, conseils et enseignements ainsi que leurs fac-similés adressés à un destinataire virtuel dans le but de

¹ Ioana Pârvulescu, postfață, *Ascet la baraca de tir*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 315.

restaurer ses liens imaginaires avec les choses (archéologie médiumnique, hasard objectif, magie, empathie, etc.). Ces énoncés, presque messianiques, comportent de nombreux éléments de son art poétique et rassemblent les thèmes essentiels de l'imaginaire de l'œuvre naumienne. On se souvient clairement de l'idée de la liberté du créateur, comme condition originelle, et de l'attrait qu'avait Gellu Naum pour l'expérience ésotérique. En voici quelques exemples :

Le miracle est à votre portée, peu importe par où vous commencez. Ne cherchez pas à comprendre l'histoire car cela vous mène à la conscience. Essayez d'être plus libre et/ grâce à cela vous comprendrez un jour tout ce qui se confondrait aujourd'hui avec vos explications¹. (p. 26)

Recherchez des pratiques comparées (magie, etc.) dans des lieux où il est géographiquement et historiquement impossible de communiquer et pour avoir quoi que ce soit à raconter...² (p. 28)

Souviens-toi, oh, souviens-toi que rien n'est le fruit du hasard. / Tu tournes comme un papillon aveugle dans la lumière d'un autre, ou le destin d'un autre est/ par toi-seul déterminé, papillon clairvoyant. / Jusqu'à ce que tu sois libre, au-dessus de tout cela flotte le rideau épais et lourd/ de tes propres yeux³.

Le livre, une vraie génétique de la poétique de Naum, renferme les thèmes essentiels propres à son œuvre, son système de pensée poétique et ses concepts (muse, « nemuse », favorables, cercles, silence, rigueur).

Bibliographie

¹ Gellu Naum, *Calea șerpelui*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2002, pp. 26

² *Ibidem*, p. 28

³ *Ibidem*, p. 44

- Ioana Părvulescu, postfață, *Ascet la baraca de tir*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p. 315
- Lefter, Ion Bogdan, „Marginalitatea unui poet”, în: *5 poeți: Naum, Dimov, Ivănescu, Mugur, Foarță*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2005
- Morar, Ovidiu, *Avatarurile surrealismului românesc*, Editorial Univers, București, 2003
- Naum, Gellu, *Calea șarpelui*, Editorial Paralela 45, Pitești, 2002
- Naum, Gellu, *Descrierea turnului*, Editorial Albatros, București, 1975
- Naum, Gellu, *Fața și suprafața*, Editorial Litera, București, 1994
- Pop, Ion, *Avangarda în literatura română*, Editura Cartier, 2017
- Pop, Ion, *Poezia contra literaturii*, Editorial Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001
- Raicu, Lucian, „Forțele imaginației”, în: *România literară*, nr. 9, 1976
- Regman, Cornel, „Pohemele lui Gellu Naum”, în: *Viața românească*, nr. 12, 1975