

P297

ACADÉMIE ROUMAINE

**INSTITUT D'HISTOIRE ET DE THÉORIE
LITTÉRAIRE «G. CĂLINESCU»**

**COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE**

SYNTHESIS

**HOMMAGE
AU PROFESSEUR ZOE
DUMITRESCU-BUȘULENGA**

XXII 1995

**EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE**

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur: ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

Rédacteur en chef: MIRCEA ANGHELESCU

Membres: AL. CĂLINESCU

A. CIORĂNESCU (Tenerife)

AL. DUȚU

MIHNEA GHEORGHIU

DAN GRIGORESCU

EVA KUSHNER (Toronto)

ADRIAN MARINO

V. NEMOLIANU (Washington D.C.)

MARIAN PAPAHAĞI

MONICA SPIRIDON

CORNELIA ȘTEFĂNESCU

I. ZAMFIRESCU

Secrétairé du comité: CĂTĂLINA VELCULESCU

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à Synthesis, Bucarest, 76117, Calea 13 Septembrie, nr. 13.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires. Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture. Toute commande de l'étranger (fascicules ou abonnement) sera adressée à ORION SRL, Splaiul Independenței 202A, București 6, România, P.O.Box 74-19 București, Tx 11 939, CBT XR (40) 13122425 et à RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.D. Box 33-57, București, România, AMCO PRESS SRL, Bd. Nicolae Grigorescu 29A, ap. 66, sector 3, Bucarest, C.P. 57-88, Fax 13124569.

EDITURA ACADEMIEI ROMĂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, 76117, București, România

P297

SYNTHESIS

BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE ET DE L'INSTITUT
D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE
«G. CĂLINESCU» DE L'ACADÉMIE ROUMAINE

XXII · 1995

Hommage au Professeur ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

SOMMAIRE

MIRCEA ANGHELESCU (Bucharest), Professor Zoe Dumitrescu-Bușulenga	3
GHEORGHE CARAGEANI (Napoli), Riflessioni sulle traduzioni e la ricezione della letteratura romena in Italia	7
HORST FASSEL (Tübingen), Südosteuropa im Werk von Benedikt Knittel (1650–1732)	19
GERALD E.P. GILLESPIE (Stanford), Mysterious and Terrifying Others Since Late Romanticism	37
SANDA GOLOPENTIA (Providence), Duras et les mains négatives	45
DAN GRIGORESCU (Bucharest), Is There a Postmodern Humanism? ...	55
EVA KUSHNER (Toronto), Orphée dans le théâtre du XX ^e siècle	61
ILEANA MIHĂILĂ (Bucarest), De la Renaissance au Baroque ou le Crépuscule des Titans	69
MICHEL WATTREMEZ (Paris-Budapest), <i>La Medeleni</i> comme roman du passage	77

2005



PROFESSOR ZOE DUMITRESCU-BUȘULENGA

MIRCEA ANGHELESCU

(Bucharest)

Within a cultural space that was marked, in the course of history, by the presence of women with brilliant intellect, Zoe Dumitrescu-Bușulenga continues, in her inimitable way, a famous line between the two world wars. Her predecessors were, among others, the aetherical and spiritualized Alice Voinescu – a fine analyst and excellent university lecturer – and the energetic and active Elena Vacarescu – a great diplomat. Coming from a family of intellectuals and having studied at one of the best schools in Bucharest, the Central Girl-School, Zoe Dumitrescu (married later to a distinguished economist of Aromanian origin – Apostol Bușulenga), perfected her education under the tutorship of and in close collaboration with the two great literature professors Bucharest University still had in the years immediately following World War II: Tudor Vianu and George Călinescu. To Tudor Vianu, her favorite professor, head of the Department for Comparative Literature, where she herself build up her career and became professor and eventually head of department, Zoe Dumitrescu-Bușulenga is akin in spirit by her permanent tendency to place any literary discussion within a philosophic perspective, by her superior pedagogic gift which requires from the speaker not only rigour and honesty in his demonstration but also a noble ethical dimension implicit and not ostentatious, present in any research of beauty and truth, by the lively interest for any manifestations of the spirit seen as facets of human personality. Zoe Dumitrescu-Bușulenga is akin in spirit to George Călinescu, with whom she worked at the Institute for Literary History and Theory of the Academy (whose director she will become after many years, continuing and developing the initiatives of her former professor), by the pleasure taken in intellectual performance, by a refined science of directing the confrontation of ideas, by the free movement within the world of books and images that gives brilliancy and a certain dramatic quality to the most academic discussion.

This double tutelage is implicit, to the same extent, in the first books of professor Dumitrescu-Bușulenga both in the interest for the typological study of the work from a stylistic perspective (Ion Creangă, for instance) and in the introduction of important intellectual determinants – readings, studies, cultural models – in the understanding of the life and work of Eminescu, a great writer and a fascinating character who occupies, from the beginning, a prominent place in her

research. Eminescu's biography, which had appeared initially in a collection for young people, prefigures her later preoccupations with Eminescu's work in a few nodal points; in the first place, in the attempt to identify a principle of order according to a coherent and integrating mythological vision (interpretation) which comprises, in the same perspective, with the same tools, his entire work: as a poet, prose-writer, journalist and philosopher of history; more deeply than in the strata of his readings or of the lectures the poet attended in Vienna or Berlin, these coordinates are found in the intimate and unchanging configuration of our cultural tradition, in "the convergence between the type of intelligence and culture of the artist and that of the people to which he belongs", as prof. Buşulenga writes. That is why the motifs chosen from the work and analysed with a rare dissociative capacity are predominantly those who attain symbolic meaning within an autochthonous mythology created by Eminescu from elements which seem to have always existed but whose real essence is disclosed to us only when they are part of his poetry; it is there that the myth of the forest, the motif of the sea, of the morning star, of melancholy, of the «dome» and others find their natural place and have become so "eminescean" ever since; all these correlate and determine each other reciprocally and definitely within the coherence of a system that is stronger and better articulated than we realize at first ("they all connect organically").

But an understanding of Eminescu also implies his examination within the universal context of world poetry, the comparison with and the delimitation from other great kindred spirits with whom he has profound affinities (Shakespeare, Hölderlin) or lyrical territories that he programmatically assumes – the frozen north, the exotic, the forest and the corpse etc.; these are, in fact, two natural hypostases of a single approach that emphasizes the irreducible originality and, at the same time, the universality of his poetry; in other words the unique formula of his genius which has mirrored – for the last hundred years since his poetry was written – a whole people and a whole literature. Starting with the volume from 1976 *Eminescu. Culture and Creation* [*Eminescu. Cultura și creație*], where the analysis of the obsessive motifs and the relation with the lyrical poetry of kindred spirits like Hölderlin already appears, this ground is systematically explored in the volume from 1986 *Eminescu and German Romanticism* [*Eminescu și romantismul german*], a book that rediscusses the whole dossier of the relation between the poet and the German cultural and artistic universe both from the factual and the methodological perspective. After a commentary of the previous studies in which they are validated and their results summed up, the author offers a series of new investigations, including authors who are already included within a system of relations: with Jean Paul (particularly the parallel between *Cezara* and *Hesperus*), with Eichendorff, Tieck, Novalis; this type of discourse widens the traditional concept of comparison through stylistic kinship (in all the senses of the word) between Eminescu's poetry and the poetry of German romantic poets and opens the way towards the understanding of consubstantial harmony since the poetic thinking of Eminescu also contains "as an element congeneric to poetry, musicality – in the sense of German romantic thought that yearned to recover the fraternity of

the two arts". All these essential ideas and the most substantial parts of previous research are taken up again and harmoniously structured in the volume *Eminescu. Life, Creation, Culture* [*Eminescu. Viață creație cultură*] that appeared in the autumn of 1989.

The book presents, within a coherent "mytho-poetical universe", the figure of the creator of genius whose biography is so assumed – in all its significances – that it becomes an annex of his literary work or rather his work and his biography become, eventually, one.

The humanist direction of professor Bușulenga preoccupations, which had already been present in her first studies, in the fifties, when they sounded strange in a context of a completely different type, materialized in the first place in the very study of the most representative age: rediscussing the exemplary history of the European Renaissance as a synthesis of the aspirations towards a restitution, towards the cosmic unity of man, as a conscious option of the artist in favour of the ancient Greek ideal of man as a completed whole, the author projects all the symbolic meanings of such a troubled age on posterity. Her approach suggests thus a model of militant humanity not by ignoring the historical dimensions of the current but by actively testing the principles that are constantly put in question and constantly enriched with contemporary meanings. Prof. Bușulenga's book *The Renaissance: Humanism and the Dialogue of Arts* (1971) [*Renașterea: umanismul și dialogul artelor*] becomes thus not only an exegesis of the past but also an attempt to decipher the future. Her essay on *Sophocles*, 1974, centres on the same in fact classical moralism, and on the attempt to explain the tragic philosophy of the Greek theatre by its ethical vocation.

From all these books, as well as from others that I haven't mentioned a profile emerges; it is the quite exceptional profile of a personality with great intellectual openness, with a petulant and witty expression, competent and scholarly, whose predilection for the age of the Renaissance and for its authors is very telling. An excellent professor, much loved by students and other institute and department members, professor Zoe Dumitrescu-Bușulenga is one of the great figures of our changing and agitated time.

RIFLESSIONI SULLE TRADUZIONI E LA RICEZIONE DELLA LETTERATURA ROMENA IN ITALIA

GHEORGHE CARAGEANI

(Napoli)

1.0. E' sorprendente che, a prescindere dalle varie formule adoperate (modernizzazione, sinerizzazione, integrazione della letteratura e - più in genere - della cultura romena in Europa) la stragrande maggioranza degli studiosi di un fenomeno talmente importante, si limiti ad analizzarlo solo dall'interno verso l'esterno, minimizzando o ignorando totalmente l'altra faccia della medaglia, ovvero la ricezione della letteratura (cultura) romena in Europa.

Le conseguenze di tali approcci non sono indifferenti perché determinano alcune alterazioni anche nella valutazione della dimensione europea e/o universale dei massimi valori letterari (o culturali - in senso lato) romeni. E' nostra convinzione che in Romania si sia talvolta abusato in proposito dell'aggettivo "universale", proprio in virtù di una tale prospettiva univoca, caldeggiata soprattutto nell'ultimo periodo della dittatura comunista., quello del cosiddetto nazional-comunismo, prospettiva che ha trovata massima espressione nell'ormai ben noto *protocronismo*.

Tra i significati che comprende l'aggettivo romeno *universal* c'è anche il seguente: "care se bucură de o mare faimă; vestit, ilustru, celebru"¹. La fama, la celebrità, l'universalità di un autore o di una sua opera non si deve limitare, però, al circuito interno, entro i confini del proprio Paese, ma deve implicare necessariamente anche la sua ricezione all'estero, innanzitutto nell'Europa occidentale.

1.1. Analizzando con acume e in questa prospettiva la posizione della letteratura (e, più in genere, della cultura) romena in Europa alla fine dell'Ottocento e ai primi del Novecento, Sorin Alexandrescu enunciava la sua affascinante teoria dei paradossi: dell'*appartenenza*, della *simultaneità* e della *continuità/discontinuità*².

¹ Academia R.S. România - Institutul de lingvistică din București, *Dicționarul explicativ al limbii române DEX*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1975, s.v. *universal* 2.

² Cfr. S. Alexandrescu, *Le paradoxes roumain*, in "International Journal of Rumanian Studies", Lisse, The Netherlands [Olanda], I (1976), 1-2, pp. 9-20. Per una presentazione della sua teoria, con alcune integrazioni, cfr. il nostro contributo *La specificità della letteratura romena nell'ambito delle letterature romanze: i paradossi della cultura (e letteratura) romena*, in Università degli Studi della Basilicata - Potenza, *Annuario. Anno accademico 1987/1988*, vol. II, Potenza 1989, pp. 44-61.

Il paradosso dell'*appartenenza*, attinente alla posizione del romeno e dei Romeni nello spazio culturale europeo consiste nel fatto che i Romeni appartenevano a tre diverse zone di influenza e di dominazione (turca nella Valacchia, russa e polacca nella Moldavia, austriaca e ungherese nella Transilvania), ma in realtà a... nessuna!³

Il paradosso della *simultaneità* riguarda l'integrazione dei Romeni, nel tempo, nella storia culturale europea ed è caratterizzato dal fatto che le grandi correnti si sono succedute nella cultura europea, mentre in quella romena sono state simultanee.

Nel terzo paradosso, la *continuità* è rappresentata dalla straordinaria unità dimostrata dalla lingua e dalla cultura romena, malgrado le sfere di cultura e gli influssi differenti e a volte opposti che hanno agito nelle tre province storiche romene. Le *discontinuità* invece sono due: quella *verticale* concerne l'esistenza, nello spazio romeno, di due culture: il folclore e la cultura delle persone colte, dotte. Forse sulla scia di E. Lovinescu, S. Alexandrescu non esita a considerare il folclore romeno e l'ideologia che lo sosteneva "le vrai classicisme roumain"⁴. La seconda discontinuità è *orizzontale* e consiste nella rottura, nell'Ottocento, in Romania "entre l'état et la culture, entre le politique et le culturel, entre la poussé vers un synchronisme à tout prix avec l'Occident et le poids d'un passé encore aimé et respecté, entre une fuite en avant et une fuite en arrière"⁵.

Senza parlare esplicitamente di eurocentrismo, S. Alexandrescu spiega la non penetrazione della cultura romena in Europa anche mediante questa nota teoria, rilevando che la Romania non era riuscita ad acquisire un peso politico autonomo alla fine dell'Ottocento e tra le due guerre mondiali. In più, aggiunge Alexandrescu, i valori culturali esportati dai Romeni in questo periodo erano o ritardatari o troppo sorprendenti⁶. Tutto ciò mentre "La carrière, la fortune, de tel ou tel écrivain a été donc dépendante non pas de sa valeur dans le système culturel émetteur, mais de la cote de ce système tout entier dans le système receveur"⁷. La conclusione di Alexandrescu è che la Romania "a raté sa chance"⁸ nell'Ottocento e nella prima metà del Novecento tra l'altro perché non ha fatto niente per 'esportare' i propri valori.

³ La spiegazione è la seguente: "Toute sorte d'échanges et d'influences se sont donc croisées sur le territoire roumain, parfois se mélangeant, parfois s'annulant réciproquement, et souvent étant absorbées dans la profondeur de la terre, mais nulle d'entre elles n'a réussi à s'imposer d'une manière tellement définitive que toute différence soit abolie et que la Roumanie soit intégrée dans une des zone environnantes" (S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 10).

⁴ S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 14.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ "Eminescu a été le dernier romantique en Europe. Rebreanu est arrivé trop tard, Bacovia aussi, en revanche Camil Petrescu et Urmuz sont arrivés trop tôt. La vague littéraire russophile et hispanophile n'a pas été suivie par une vague roumanophile, alors que les Roumains bénéficiaient de poètes comme Bacovia, Blaga, Arghezi et Barbu, et d'une douzaine d'essayistes et prosateurs brillants" (*op. cit.*, p. 17).

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 17. L'autore precisa, però, che la 'colpa' non sta solo nella situazione culturale europea, ma "L'échec est redevable aussi à la structure même de la culture roumaine [...] Elle a toujours été difficilement classable, trop différente par rapport à ce que l'on assimilait à l'époque. En même temps, ou de loin et un peu à la hâte, son paysage culturel paraissait trop mélangé, trop brusquement construit, trop désireux d'être à la page et à la fois trop obsédé par son propre passé" (*ibid.*).

1.2. Nel 1974, quando enunciava la sua teoria dei paradossi ad Amsterdam, al Primo Congresso Internazionale di Studi Romeni (relazione poi pubblicata in rivista nel 1976), S. Alexandrescu rilevava, in quel momento, un maggiore interesse per la cultura romena e lo spiegava sia mediante il crescente ruolo politico della Romania in quel periodo, sia tramite la decentralizzazione culturale nel mondo⁹.

Entrambe le spiegazioni sono essenzialmente pertinenti, ma richiedono una particolare discussione e vanno corrette, almeno in parte.

1.2.1. Già nei suoi ultimi tre anni di vita (1963-1965), l'allora primo segretario del P.C.R. nonché Presidente del Consiglio di Stato, Gheorghe Gheorghiu Dej, aveva cominciato a prendere le distanze, con la dovuta cautela, dall' U.R.S.S. Con la sua morte, comincia l'ascesa del nuovo dittatore, Nicolae Ceaușescu, il quale prosegue questo tipo di politica, i cui veri contenuti e consistenza reale non sono stati ancora del tutto chiariti. Si tratta, comunque, di un breve periodo di relativo disgelo, di una certa liberalizzazione, traducibile sul piano letterario in una diffusa sostituzione del famigerato realismo socialista coll'umanesimo socialista.

La liberalizzazione permette l'apertura verso la cultura e le letterature occidentali, ma favorisce indubbiamente anche l'aumento dell'interesse per la cultura e la letteratura romena in Europa e nel mondo. Solo che si è trattato di un periodo estremamente breve e dopo la conferenza degli scrittori del 1972 ricomincia gradualmente il "rigelo"¹⁰.

Analizzando in chiave quantitativa le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano, I. Guția osserva che in 69 anni, dal 1920 al 1989, i titoli tradotti ammontano a 196, con una media di 2,55 all'anno. Ma la cosa più interessante è che, in certi anni, è ben al di sopra di tale media. Due di questi veri *boom* (del terzo ci occuperemo più avanti) si registrano nel 1929-1930 (16 titoli, con una media di 8 all'anno) e tra il 1964 e il 1967 (circa 60 titoli, con una media di 15 all'anno)¹¹.

L'esplosione del 1929-1930 trova la spiegazione, per Guția, nello sviluppo senza precedenti della letteratura romena negli anni Venti, mentre quella del 1964-1967 è dovuta al fatto che, abbandonato il dogmatismo in Romania, si riprende il filo del discorso letterario con gli scrittori romeni del periodo

⁹ [...] "la décentralisation culturelle est un fait accompli. Il n'y a plus de centre en Europe et l'Europe même n'est plus le centre du monde. Les échanges mondiaux ont presque annulé les hiérarchies préétablies" (*ibid.*, p.19).

¹⁰ Per l'intera questione cfr. le acute osservazioni di I. Guția nel suo bel libro *Le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano 1900-1989*, con una bibliografia di I. Chiriță, Roma, Bulzoni Editore, 1990, spec. i capitoli IV-V-VI, pp. 61-119. Sul piano politico un'utile analisi si trova ora, in italiano, nel vol. di A. Biagini e F. Guida, *Mezzo secolo di socialismo reale. L'Europa centro-orientale dal secondo conflitto mondiale alla caduta dei regimi comunisti*, Torino, G. Giappichelli Editore, 1994, pp. 89-91, 120-124.

¹¹ Cfr. I. Guția, *op. cit.*, p. 153.

interbellico¹². Sarà pure vero, ma per gli anni 1964-1967 si deve tener conto anche dell'interesse politico che suscitava all'epoca ciò che gli storici A. Biagini e F. Guida indicano nel loro libro come "l'eresia romena (1963-1971)"¹³. Fu proprio una certa cauta apertura verso l'occidente che portò poi Ceaușescu, nei suoi primi anni di dittatura (a cominciare dal marzo 1965), a ripetuti scambi di visite, ad alto livello, con capi di Stato e ministri degli Esteri occidentali (tra i quali due presidenti statunitensi), e che lo portò, poi, nel 1968, all'esplicita condanna dell'invasione della Cecoslovacchia da parte delle truppe del Patto di Varsavia (in pratica, dell'Unione Sovietica). Tutto ciò creò nei Romeni l'illusione e la speranza che l'apertura potesse continuare ed aumentare, senza intuire subito che si potesse trattare, in fondo, soprattutto di un sottile e perfido disegno politico di Ceaușescu per consolidare la sua leadership, conquistando un certo consenso della popolazione e allontanando definitivamente i possibili controcandidati alla guida del Partito Comunista Romeno e dello Stato romeno.

Proprio sulla scia di questa speranza, S. Alexandrescu rilevava nel 1974 il maggior interesse per la cultura romena, anche se, sulla base dei dati offerti dalle traduzioni letterarie romene in Italia, risulta che la situazione mutò quasi subito, in peggio, dopo tre anni di vero *boom*: 33 titoli apparsi in volume, fra il 1964 e il 1966, e solo 16 titoli nei seguenti 14 anni (1967-80)¹⁴.

1.2.2. Per quanto riguarda la seconda spiegazione di S. Alexandrescu, connessa alla scomparsa di ciò che viene comunemente denominato *eurocentrismo*, siamo del parere che il tramonto della supremazia assoluta delle «grandi culture» occidentali europee è appena iniziato e che il loro peso, soprattutto per quanto riguarda la ricezione delle «piccole culture» è ancora notevole.

Significativa in tal senso è la persistenza del complesso di «superiorità/inferiorità», caratteristico delle piccole culture che non solo non è scomparso, ma si è addirittura amplificato nelle condizioni create dai regimi comunisti, eziandio nel loro ultimo periodo, quello del cosiddetto nazional-comunismo.

Nel suo eccellente libro sugli intellettuali dell'Europa dell'est, M. Botez definisce la «piccola cultura» come "cultura la cui lingua non è una lingua di circolazione universale" e che "si sviluppa tra confini «informativi» che possono essere superati solo con uno sforzo sconosciuto alle grandi culture, una cultura spesso collegata a certe frontiere nazionali e/o ideologiche, le quali possono agire come vere barriere sulla via della comunicazione e, certamente, anche con le

¹² *Ibid.*, p. 154. Relativamente agli anni 1964-1967 Guția aggiunge che "in buona parte questo primato è l'effetto del *boom* editoriale dei tascabili" (*op. cit.*, p. 153). Infatti, in un altro lavoro, questa volta esclusivamente bibliografico a strutturato diversamente, per anni (e non per autori raggruppati alfabeticamente, come fanno Guția e Chiriță), i dati statistici, quantunque diversi (solo 42 titoli tradotti dal romeno in italiano fra il 1964 e il 1967, dei quali 36 in volume) indicano comunque in soli tre anni (1964-1966) 26 opere letterarie romene apparse in volume presso le Edizioni Paoline di Pescara (Cfr. P. Buonincontro, *La presenza della Romania in Italia nel secolo XX. Contributo bibliografico 1900-1980*, Napoli, Da Simone Editore, 1988, pp. 153-165).

¹³ *Op. cit.*, p. 89.

¹⁴ Cfr. P. Buonincontro, *op. cit.*, pp. 153-194.

grandi culture”¹⁵. L'autore rileva che la tradizione culturale nazionale tipica delle «piccole culture» – la quale esalta la sua specificità intraducibile ed irriducibile – viene fagocitata dalla versione nazional-comunista della nuova società, assumendo sovente sfumature xenofobe/scioviniste, poiché si confonde la specificità con la «superiorità»/«inferiorità»¹⁶.

Gli esponenti delle «piccole culture» sentono sempre la responsabilità (per non dire il 'peso') di rappresentare dovunque nel mondo non solo se stessi (come accade, di solito, agli intellettuali delle «grandi culture»), ma anche le rispettive culture¹⁷.

La possibile spinta autonomistica tipica delle «piccole culture», specialmente durante il periodo nazional-comunista e l'enfasi della tradizione culturale nazionale hanno determinato la nascita, in Romania, della corrente di idee nota col nome di “protocronismo” e hanno alzato ulteriori barriere sulla via della ricezione della letteratura romena: nell'Europa orientale.

1.3. Nel 1969 G. Petronio affermava: “La letteratura romena, dunque, è stata, in Italia, una grande sconosciuta; dico la letteratura, perché ancora più sconosciuta è stata, ed è ancora, la cultura romena: se si eccettua un certo numero di libri di Nicola Jorga – tradotti soprattutto intorno al '30 e in modo parecchio episodico – credo che della cultura romena niente altro sia penetrato fra noi, a prescindere, si capisce, da scrittori o intellettuali, romeni di origine ma che hanno scritto all'estero e in lingue straniere: come può essere il caso di Mircea Eliade, o quello, assai più importante, di Ionescu”¹⁸.

In realtà, Petronio considerava la letteratura romena sconosciuta, o quasi, in Italia solo “fino a qualche decennio fa”, rispetto al 1969, e aggiungeva che “probabilmente la stessa constatazione farebbe chi riflettesse sulla traduzione da altre letterature «minori»”¹⁹.

All'attività pionieristica ed episodica degli anni '20 e '30 seguì, negli anni '50 e '60, l'attività di traduzione fatta da alcuni di coloro che avevano insegnato italiano nelle Università romene, questa volta “con capacità di scelta e uno scrupolo che la generazione precedente, in genere, non aveva avuti: Rosa Del Conte, Anna Colombo, Giuseppe Petronio”²⁰.

¹⁵ Cfr. M. Botez, *Intellectualii din Europa de est (Intellectualii est-europeni și statul național-comunist) – Un punct de vedere românesc*, București, Editura Fundației Culturale Române, 1993, p. 126, n. 29.

¹⁶ *Ibid.*, p. 127.

¹⁷ Che Botez abbia ragione ce lo dimostra il seguente episodio: invitato all'improvviso, la sera, a presentare, il giorno seguente, una relazione al Congresso Internazionale degli Scrittori, nell'ottobre 1987, a Belgrado, il maggiore comparatista romeno, vivente, Adrian Marino afferma: “Costretto [...] accetto, col sentimento di trovarmi in piena avventura. Questione nello stesso tempo di prestigio...*personale a nazionale* [il corsivo è nostro: C.G.]” (Cfr. A. Marino, *Evadări în lumea liberă*, Iași, Institutul European, 1993, p. 200).

¹⁸ Cfr. G. Petronio, *Traduzioni italiane dalla letteratura romena*, in “Il Veltro”, 1-2, XIII, febbraio-aprile 1969, p. 159.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 161.

Nel periodo interbellico, di massima importanza per i rapporti culturali italo-romeni furono soprattutto l'Istituto di cultura italiana (inaugurato a Bucarest nel 1924), L'Istituto per l'Europa Orientale (fondato a Roma nel 1920), Școala română din Roma (più nota come Accademia di Romania, creata a Roma da Vasile Pârvan nel 1922) e la Casa romena (comperata a Venezia, a Cannaregio, da Iorga, nel 1929, e inaugurata nel 1930). Alla fine della II guerra mondiale e con l'avvento del comunismo in Romania tutti questi Istituti cessarono la loro attività o cambiarono profilo e solo alla fine degli anni '50 e negli anni '60 furono create nuove istituzioni con scopo e intenti diversi: l'Associazione italiana per i rapporti culturali con la Romania, gestita praticamente dal Partito Comunista Italiano ed intenta a glorificare innanzitutto i «successi» del regime comunista romeno; la Societas Accademica Daco-Romana, fondata dagli esuli romeni su iniziativa di Monsignor Octavian Bârlea ed attiva fra il 1958 e il 1968 con intenti ovviamente opposti a quelli dell'Associazione indicata precedentemente; la Fondazione Europea Dragan. Fu parimenti riaperta l'Accademia di Romania in Roma, nel periodo di disgelo degli anni '60, particolarmente attiva all'inizio (però sempre come organo di propaganda del nuovo regime instaurato in Romania) e poi in evidente calo, ripresasi solo dopo gli eventi del dicembre '89 sotto la sapiente e qualificata guida della prof.ssa Zoe Dumitrescu Bușulenga²¹.

Sulla scia di un certo entusiasmo che accompagnò il periodo di relativo disgelo romeno (avvenuto fra il 1963 e il 1971), G. Petronio elogiava l'attività dell'Associazione per i rapporti culturali con la Romania²² e arrivava ad una conclusione abbastanza ottimista sulla diffusione della letteratura romena in Italia, nell'anno di grazia 1969²³. Si trattava, presumibilmente, di una presa di posizione almeno in parte congiunturale, condizionata dal relativo disgelo al quale accennavamo prima e rilevabile, d'altronde, anche confrontando le due edizioni della storia della letteratura romena pubblicate da Gino Lupi. Mentre nella prima, del 1955, Lupi divideva gli scrittori del dopoguerra in due gruppi ben distinti: quelli dell'Esilio e quelli della Repubblica Popolare Romena, nell'edizione

²¹ Per ulteriori notizie rimandiamo all'utilissimo ed informatissimo libro di I. Guția, precedentemente citato, specie alle pp. 29-35 e 63-64.

²² "Ed è doveroso avvertire che a promuovere e a coordinare questo lavoro è stata l'Associazione per i rapporti culturali con la Romania, la quale ha svegliato l'interesse di traduttori e editori, li ha messo in contatto con uomini ed enti culturali romeni, ne ha favorito in ogni modo l'attività" (*op. cit.*, p. 163). Senza negare certi meriti di tale associazione, è doveroso tuttavia ricordare l'abisso che essa ereava fra la cultura e la letteratura prodotta in Romania e quella realizzata oltre i suoi confini dall'esilio romeno. Un esempio concreto: la presenza di chi scrive questo contributo non era gradita alla sede dell'associazione (Roma, Via S. Nicola da Tolentino) in quanto egli aveva all'epoca lo status di "rifugiato politico" ed era, dunque "un dușman al Republicii Socialiste România".

²³ "Così, per la prima volta nella storia dei rapporti culturali fra i due paesi, è possibile oggi al lettore italiano più colto avere un'idea, abbastanza chiara, anche se lacunosa, della letteratura romena nell'età moderna e contemporanea" [...] (*op. cit.*, p. 164).

aggiornata del 1968 non menzionava più gli scrittori dell'esilio ed iscriva un nuovo capitolo (*Il secondo dopoguerra: dal 1944 ai nostri giorni*) in cui collocava scrittori della vecchia generazione però, per così dire, riciclati e disposti ad elogiare le realizzazioni del regime comunista (M. Beniuc, E. Jebeleanu, M. Banuş, M. Davidoglu, A. Baranga, H. Lovinescu, L. Demetrius, Nagy István, I. Calugăru) nonché, accanto a loro, giovani rappresentati del realismo socialista come V. Em. Galan, Marian Preda, T. Popovici, F. Munteanu, N. Labiş²⁴.

1.3.1. La verità è che, malgrado i due periodi di relativo *boom* editoriale già ricordati, malgrado un certo numero di traduzioni effettuate, comprese alcune antologie stampate negli anni '70 e '80, la letteratura romena rimane, a tutt'oggi, sconosciuta in Italia. Prendiamo come esempio la ricezione del maggiore poeta romeno di tutti i tempi, M. Eminescu. Versioni italiane, in volume, delle sue poesie sono apparse grazie a R. Ortiz (1927, ristampa nel 1950), U. Cianciolo (1941), M. Ruffini (1964) e R. Del Conte (1989)²⁵, mentre della sua prosa sono stati pubblicati in volume *Novelle e racconti* (F. Di Miceli Fanara, 1974), *Il bel principe nato da una lagrima* (L. Valmarin, 1981) e *Genio desolato* (S. Mattesini e M. Farnetti, 1989). Eminescu è presente, ovviamente, anche in varie antologie di poesia romena (a anche di prosa) apparse in Italia²⁶. Con tutto ciò, almeno per la sua ricezione a livello dei manuali scolastici e delle enciclopedie, in un'indagine del 1984, si arrivava alla seguente conclusione: "[...] anche quando l'opera di Eminescu non viene completamente ignorata, manca in ogni caso, nei testi che costituiscono in Italia la cultura di base, una trattazione realmente esauriente e significativa della figura e della produzione poetica, narrativa e pubblicistica dell'autore, in relazione alla quale, non venendo comunque mai tentato un approccio più strettamente critico-estetico, viene nei casi migliori tracciato un quadro di volta in volta più o meno superficiale della vita e dell'evoluzione dell'autore che si riduce quasi sempre ad una sterile serie di date e titoli"²⁷.

Un giudizio negativo sulla ricezione *tout court* di Eminescu in Italia viene espresso nel 1990 da Fulvio Del Fabbro in un'apposita ricerca: "Atteniamoci per il momento alle sole date di pubblicazione sia dei saggi sia delle traduzioni; non risulta molto confortante la tanto conclamata attenzione della critica italiana nei

²⁴ La differenza tra le due edizioni viene notata dall'attento I. Guşia (*op. cit.*, p. 62, n. 2).

²⁵ A queste si possono eventualmente aggiungere *Lucifero* (a c. di M. Mincu, traduzione di S. Albisani, 1989 - che comprende solo il più noto poema di Eminescu) e la brochure di ridotte dimensioni e scarso valore *Eminescu* (con traduzioni di M. Câmpeanu del 1982).

²⁶ Cfr. I. Guşia, *op. cit.*, pp. 209-241.

²⁷ Gruppo di ricerca del seminario di rumeno (Università di Roma), *Indagine sulla presenza dell'opera emineschiana in Italia: i sussidi scolastici ed enciclopedici, ne Il momento Eminescu. Aspetti e problemi della ricezione dell'opera letteraria - Aspecte și probleme în receptarea operei literare*. Atti dell'incontro di studio svoltosi a Roma, 3-5 dicembre 1984, raccolti e pubblicati a cura di L. Valmarin e V. Răpeanu, Bucureşti 1987, pp 175-176.

riguardi dell'opera emineschiana [...]”²⁸. Con questa sua asserzione l'autore lancia frecciate ai curatori e al prefatore di un volume apparso in Romania che raccoglieva i giudizi degli studiosi italiani attinenti a Eminescu²⁹; infatti, il quadro delincato da uno dei due curatori Radu Boureanu e dal prefatore Ștefan Cuciureanu era estremamente idilliaco per quanto concerne la diffusione dell'opera emineschiana in Italia, travisando la realtà.

La scarsa ricezione della letteratura romena si può spiegare, parzialmente, anche col fatto che la maggior parte della traduzioni letterarie sono apparse in Italia presso piccole (e raramente medie) case editrici, mentre la pubblicazione presso grandi editori è stata un'eccezione.

Va poi ricordato che la limitata ricezione della letteratura (e cultura) romena in Italia non rappresenta un evento inconsueto, ma è caratteristico, in genere, per la ricezione delle «piccole culture».

1.4. In questa panorama davvero deludente una posizione del tutto particolare assume la ricezione delle opere scritte dagli esuli romeni. Già nel suo articolo del 1969, G. Petronio evidenziava l'importanza degli “scrittori o intellettuali, romeni di origine ma che hanno scritto all'estero e in lingue straniere: come può essere il caso di Mircea Eliade, o quello assai più importante, di Eugen Ionescu”³⁰, riprendendo, in un certo senso, il suggerimento di Gino Lupi del 1955, al quale abbiamo già accennato (cfr. *sopra*, 1.3.).

A prescindere dalla falsa dicotomia (scrittori o intellettuali) e dal fatto che, come si sa, Eliade ha adoperato le “lingue straniere” solo nei suoi lavori scientifici, mentre per gli scritti a carattere letterario ha utilizzato sempre il romeno (anche nel suo lungo esilio), Petronio intuiva comunque il peso di autori come M. Eliade o E. Ionescu, per la diffusione della letteratura e cultura romena all'estero. Ai due

²⁸ F. Del Fabbro, *La ricezione di Eminescu in Italia*, nel libro *Eminescu e il romanticismo europeo*, a cura di M. Mincu e S. Albisani, Roma, Bulzoni Editore, 1990, p. 283. Trasferendo il concetto espresso da Blaga, ovvero «boicottaggio della storia» al concetto di inserimento culturale romeno, Del Fabbro crea, parafrasando, il concetto di «boicottaggio della cultura», il quale “meglio interpreta la nostra sensazione di letteratura destinata alla marginalità, non per volontà propria né per mancanza di valore, ma quasi per fatalità, per sfortunata perdita d'occasioni, per intempestivo inserimento di un autore nel circuito internazionale di valori omologati in un dato periodo” (*op. cit.*, p. 284). Tra le presumibili cause della mancata penetrazione in un contesto culturale italiano più vasto, Del Fabbro elenca: “l'inadeguata ma invalsa attribuzione di carattere «esotico» ed «areatico-rurale» alla letteratura romena” (*ibid.*), “la pubblicazione di saggi, anche importanti, in edizioni universitarie o di scarso prestigio, di scarsa diffusione e di difficile reperimento” (*ibid.*); il fatto che alcuni studiosi italiani pubblicano i loro saggi in Romania, alimentando in tal modo “i cosiddetti binari morti della circolazione culturale internazionale” (*ibid.*). D'altronde anche altrove, per esempio in Francia, la ricezione dell'opera di Eminescu è stata nulla, secondo attendibili testimonianze: “Commençons par dire qu'Eminescu n'est pas «reçu» en France. Qu'il s'agisse de traduction, qu'il s'agisse de critique, Eminescu demeure pour les Français un inconnu (G. Barthouil, *Comparatisme et réception: le cas d'Eminescu en France, ne Il momento Eminescu*, cit., p. 31).

²⁹ Si tratta di *Mihai Eminescu în critica italiană. Texte alese și traduse de Radu Boureanu și Titus Pârvulescu. Argument de Radu Boureanu. Prefață de Ștefan Cuciureanu*, Editura Junimea, Iași 1977.

³⁰ *Op. cit.*, p. 159.

famosi esuli romeni Guția aggiunge il terzo, E.M.Cioran, e spiega perché, in Italia, tutti e tre vengono collocati fra gli autori romeni, quantunque Ionescu e Cioran abbiano scritto solo in francese da quando si autoesiliarono a Parigi, più di 50 anni or sono ³¹.

L'importanza degli esuli romeni viene sottolineata da I. Guția il quale rivela che dopo la II guerra mondiale non si può più parlare di una letteratura romena *tout court*, ma di tre letterature: quella elaborata in Romania, poi la cosiddetta letteratura «moldava» (di fatto la letteratura creata negli ex territori romeni della Bessarabia e della Bucovina settentrionale nonché in Transnistria ³²) e infine la letteratura dell'esilio ³³. Ed è proprio a quest'ultima che appartiene il terzo boom delle traduzioni d'opere letterarie romene in italiano alla quale alludeva Guția (accanto a quelle, già ricordate prima, degli anni 1929-1930 e 1964-1967): si tratta delle traduzioni della narrativa di Mircea Eliade negli anni '80. Favorite della fama di Eliade quale storico delle religioni e anticipate da due traduzioni realizzate negli anni '70 ³⁴, esse si sono concretizzate in otto apparizioni tra il 1982 e il 1989, tutte presso la casa editrice Jaca Book di Milano: *Șarpele* (Il serpente, 1982), *Nuntă în cer* (Nozze in cielo, 1983), *Domnișoara Christina* (Signorina Christina, 1984), *Nopți la Serampore* (Notti a Serampore, 1985), *Noaptea de Sânziene* (La foresta proibita, 1986), *Nouăsprezece trandafiri* (Diciannove rose, 1987), *Secretul doctorului Honigberg* (Il segreto del dottor Honigberg, 1988) e *Maitreyi* (Maitreyi. Incontro bengalese, 1989).

La diffusione della narrativa di Eliade in Italia, collegata, come si è detto, alla sua fama di studioso della storia delle religioni ³⁵, trova, però, a monte, un'altra spiegazione: negli anni '80 si registra un indebolimento, su scala europea, della sinistra, che tanto aveva osteggiato Eliade, in nome del marxismo e del neopositivismo.

E' stato proprio Mircea Eliade (da noi conosciuto a Roma nella casa della pittrice Nina Batalli) a dichiararci che la sua intenzione era stata quella di stabilirsi definitivamente a Parigi, ma, fortemente avversato dalla 'sinistra' francese con a capo J.P. Sartre, accettò alla fine l'offerta dell'Università di Chicago e si trasferì negli U.S.A. L'atteggiamento della sinistra francese (e non solo francese) era

³¹ "Sta di fatto che in Italia, quando si parla di letterature dell'Est, non si guarda tanto alla lingua in cui si scrive quanto soprattutto al paese dove un esule o dissidente è nato e si è dapprima affermato come scrittore. Così, ad esempio, vengono considerati romeni sia Eugène Ionesco e E.M. Cioran che scrivono in francese sia Mircea Eliade che ha scritto letteratura esclusivamente nella madre lingua. Non solo, ma insieme agli scrittori di Romania, essi vengono collocati nella letteratura romena *tout court*. Scrittori come Eugène Ionesco e E.M. Cioran, pur servendosi di un'altra lingua, si ispirano di fatto alla spiritualità del paese natio. E appunto per ciò sono praticamente prestigiosi introduttori della cultura romena in Italia e in tutto l'Occident" (I. Guția, *op. cit.*, p. 155, n. 6).

³² Si potrebbe aggiungere qui la letteratura romena del Banato iugoslavo (serbo) e della Voivodina.

³³ I. Guția, *op. cit.*, pp. 61-62, 121-134.

³⁴ Ovvero da *Giornale* (Boringhieri, 1976) e *Il vecchio e il funzionario* (Jaca Book 1979). La prima traduzione in assoluto da un'opera letteraria di M. Eliade risale agli anni '40: *Passione a Calcutta* (La Caravella, 1945).

³⁵ Guția ci informa che fino al 1990 più di venti delle opere scientifiche di M. Eliade erano state tradotte in italiano (*op. cit.*, p. 156).

di chiara matrice politico-ideologica di fronte ad un autore con un passato considerato di 'destra' e che condannava il comunismo e l'Unione Sovietica³⁶.

Analizzando il peso dell'esilio romeno nei termini della teoria dei paradossi di S. Alexandrescu, abbiamo proposto, alcuni anni or sono, di integrare questa teoria con il *paradosso della notorietà*, "una specie di discontinuità orizzontale, seppur differente, ma tuttavia connessa alla discontinuità orizzontale determinata dalla rottura tra Stato e cultura coll'avvento del comunismo in Romania"³⁷. Si tratta del fatto che la cultura romena (e, nell'ambito della cultura, soprattutto la letteratura) non si è affermata nel mondo con i Romeni che hanno svolto la loro attività in Romania, ma oltre i suoi confini. Accanto ai già citati E. Ionescu, M. Eliade e E. Cioran, si sono affermati all'estero – ovviamente la maggior parte in misura assai minore – altri scrittori romeni sfuggiti al regime comunista: Vintilă Horia³⁸, H. Stamatu, C.V. Gheorghiu, V. Posteuca, G. Aszталos, I. Constantin, P. Dumitriu, P. Goma (considerato il Solăenicyн romeno), G. Melinescu, B. Nedelcovici, D. Tudoran, M. Vişniec, ecc.

Abbiamo avuto personalmente la conferma della validità di tale paradosso quando abbiamo presentato presso vari circoli culturali della Basilicata e della Puglia un volume bilingue che abbiamo pubblicato, traducendo in italiano una raccolta delle poesie di M. Sorescu. La platea (composta prevalentemente da studenti, professori, avvocati, ingegneri, impiegati, giornalisti) generalmente male informata per quanto riguarda la letteratura e la cultura romena, conosceva, tuttavia, i nomi dei più famosi esuli romeni e, a volte, anche la loro opera³⁹.

1.5. Chiuudiamo la carrellata sulla ricezione della letteratura romena in Italia occupandoci delle traduzioni d'opere letterarie romene effettuate negli ultimi tre anni per i quali disponiamo di dati attendibili (1989, 1990 e 1991)⁴⁰,

³⁶ Rivolgendosi, nel 1948, ai suoi commensali fuggiti dalla Romania ormai comunista e dopo aver definito la diaspora romena, che si era allora costituita, come "o variantă modernă a transhumanței pastorale" M.Eliade afferma: "momentul istoric actual [...] încurajează și, ceva mai mult, solicită chiar o experiență și o înțelegere globală a lumii și a existenței; experiență și înțelegere mai spornic înfăptuită în cadrul *diasporei*" [...] "Din sinul ei, din suferințele, r. alejdile și revelațiile ei, va trebui să se deslușească o viziune ecumenică a lumii și istoriei". (M. Eliade, *Două tradiții spirituale românești*, in "Lucașfărul" - Revista scriitorilor români în exil, Anul I, numărul I, Noemvrie 1948, Paris, p. 28).

³⁷ G. Carageani, *op. cit.*, pp. 53-56.

³⁸ A Vintilă Horia era stato assegnato il prestigioso premio Goncourt per il suo romanzo *Dieu est né en exil* (Fayard, Paris 1950), ma lo scrittore dovette rinunciare al premio in seguito alla campagna denigratoria scatenata nei suoi confronti dalla 'sinistra' che dominava all'epoca la cultura francese.

³⁹ Ecco una testimonianza nella stampa locale, dopo aver presentato presso il circolo culturale "La Scaletta" di Matera il volume di M. Sorescu, *Poesie d'amore*: "La Scaletta chiama e il poeta viene. Tocca a Marin Sorescu, esponente della letteratura rumena (o romena?) di una cultura le cui voci sembrano affiochirsi nelle nebbie cimmeriche, tranne quelle di Ionescu, Vintila Horia, Mircea Eliade e Cioran che dalla loro terra si sono staccati, almeno fisicamente" (B. Gavazzeni, *Romanticismo controcorrente come insegna Marin Sorescu*, in "Città domani", Matera, domenica 20 marzo 1988, p. 14).

⁴⁰ Per il 1989 cfr. Guția, *op. cit.*, pp. 145-149. Per il 1990 e il 1991 cfr. I. Guția, *Le traduzioni d'opere letterarie romene in italiano nel 1990 e nel 1991*, nei suoi *Studi di lingua e letteratura romena*, Roma, Bulzoni Editore, 1992, pp. 171-183.

cercando anche di identificare nel complesso e variegato universo dei libri che si pubblicano oggi in Romania i settori che possono presumibilmente meglio rispondere all'orizzonte d'attesa del fruitore italiano.

L'anno 1989 registra sei apparizioni: tre dell'opera di Eminescu – in occasione del centenario della sua morte – un'antologia della lirica di Blaga, un'altra di narrativa popolare e infine una nuova versione del romanzo di M. Eliade *Maitreyi*⁴¹.

Siccome i noti eventi del dicembre '89 hanno fatto parlare molto della Romania in Italia (come un po' dappertutto in Europa) c'era da aspettarsi per il '90 e il '91 un incremento dell'interesse editoriale per la Romania, ma così non è stato. Infatti, nel 1990 sono quattro le traduzioni d'opere letterarie romene: due di poesia (Eminescu e Ion Barbu) e due di prosa contemporanea (M. Eliade e Norman Manea)⁴², mentre nel 1991 le traduzioni sono state addirittura solo due, secondo Guția, ma si è trattato, in realtà, di un'unica traduzione, anche questa da M. Eliade⁴³.

Nella seppur scarsissima presenza di traduzioni letterarie romene in italiano, riemerge, dunque, costantemente, in ognuno di questi tre anni, il nome di Mircea Eliade, di un rappresentante dell'esilio. Questo dimostra da un lato che non esiste sempre un rapporto diretto tra l'interesse politico suscitato da un evento straordinario (d'altronde di breve durata: la "rivoluzione" romena del dicembre '89) e l'interesse editoriale nei riguardi della letteratura di una «piccola cultura»; dall'altro rispecchia la situazione complessa, per non dire caotica, esistente oggi in Romania nel settore editoriale.

⁴¹ Cfr. M. Eminescu, *Genio desolato*, trad. di S. Mattesini e M. Farnetti, introduzione di M. Mincu e postfazione di M. Farnetti, Bergamo, Pierluigi Lubriana Editore; M. Eminescu, *Poesie*, trad. di Rosa Del Conte, Modena, Mucchi Editore; M. Eminescu, *Lucifero*, a c. di M. Mincu, trad. di S. Albisani, Milano, V. Scheiwiller; L. Blaga, *I poemi della luce* a c. di M. Mincu e S. Albisani, trad. di S. Albisani, Milano, Garzanti; *Fiabe romene di magia*, introduzione di M. Mincu, trad. di F. Del Fabbro e C. Molinaro, Milano Tascabili Bompiani; M. Eliade, *Maitreyi. Incontro bengalese*, Milano, Jaca Book.

⁴² Nel suo articolo citato sopra alla nota 40, I. Guția indica sempre la cifra di quattro traduzioni, inserendo, però, qui, le 11 poesie tradotte da S. Albisani e comprese nel vol. *Eminescu e il romanticismo europeo*, a c. di M. Mincu e S. Albisani, Roma, Bulzoni Editore 1990, pp. 21-29, 73-86, 132-139 e 239-249. Non si tratta, dunque, di un libro di letteratura vera e propria. A Guția sfugge invece un importante volume: Ion Barbu, *Liriche*, introduzione, traduzione, note bio-bibliografiche e critiche di Aldo Cuneo, Agnano Pisano e Pisa, Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1990, pp. 313. Gli altri tre libri usciti nel 1990 sono: M. Eminescu, *Poesie*, a c. di E.M. Satti, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca; M. Eliade, *Dalle zingare*, prefazione e nota biografica di I. Guția, trad. di I. Chiriță, Firenze, Editoriale Sette; N. Manea, *Ottobre ore otto*, trad. di M. Cuneo, Milano, Serra e Riva Editori.

⁴³ Infatti, il primo volume citato da I. Guția (*I. Stăvăruș, Storie medievali su Vlad Tepeș - Dracula*, trad. di E. Bajaliu, Poggibonsi, Lalli Editore, 1991) comprende uno studio critico sul voivoda valacco e un'appendice in cui, fra i racconti in varie lingue su Vlad Tepeș, sono inseriti i racconti romeni che non superano le 15 pp. nella traduzione italiana.

Infatti, col passaggio verso l'economia di mercato si è aperta una crisi della cultura o almeno una crisi economica della cultura⁴⁴. Cercando di delinare un quadro anche se approssimativo dei libri che si pubblicano oggi in Romania, abbiamo identificato le seguenti categorie (escludendo i volumi a carattere esclusivamente scientifico): a) libri scritti dagli esuli romeni; b) memorialistica (che comprende anche i testi sull'universo concentrazionario); c) libri a carattere politico, storico-politico, filosofico, religioso o paranormale; d) ristampe di autori romeni; e) letteratura da cassetto ("literatura de sertar"); f) letteratura romena contemporanea; g) letteratura universale; h) libri "scandalistici" (appartenenti alla letteratura consumistica occidentale, raramente pure romena) con netta predilezione per quelli ad alto contenuto erotico e/o pornografico.

Delle otto categorie elencate possono forse interessare il lettore occidentale soprattutto i libri memorialistici, poi la cosiddetta letteratura da cassetto (in verità ridottissima quantitativamente) e infine (ma solo un gruppo ristretto di lettori) i libri a carattere storico-filosofico-politico, questi ultimi però non produzioni letterarie e dunque al di fuori della nostra ricerca.

E' stato giustamente rilevato da M. Botez che l'Occidente non solo ha valori culturali diversi rispetto alla Romania, valori consolidati lungo i secoli (nell'ambito dell'eurocentrismo), ma possiede pure sistemi diversi di valutazione, connessi al concetto di «grande cultura», con tutte le restrizioni che implica un tale concetto. Senza un'accurata indagine su questi sistemi di valutazione e, più in genere, sull'orizzonte di attesa del fruitore occidentale-indagine che spetta all'operatore culturale romeno (statale o privato che sia) – sarà difficile superare le barriere esistenti. In tale processo che deve avere le proprie strategie e tattiche, a breve e a lungo termine, un ruolo importante spetta (ancora) agli organi istituzionali e governativi romeni: ministeri competenti, direzioni nell'ambito dei vari ministeri, per es. nell'ambito del M.A.E., degli istituti di cultura romeni all'estero, ecc. I fondi allocati o gli organi istituzionali e governativi romeni preposti oggi in Romania alla cultura sono troppo esigui, le persone che gestiscono il settore culturale in Romania e all'estero non sono sempre le più rappresentative e non riescono sempre a sbarazzarsi della vecchia mentalità. Con uno sforzo queste difficoltà *devono e possono* essere superate, altrimenti la Romania rischia di rimanere un fanalino di coda in Europa e sarebbe davvero un peccato sia per i reali valori che possiede in campo culturale, sia per le sue enormi potenzialità.

⁴⁴ Nel 1993 la rivista "România literară" ha posto il seguente quesito a varie personalità: "Există astăzi, în România, o criză a culturii?". Una sintesi delle risposte si trova nell'articolo di G. Dobrescu, *Cosa nostra*, in "România literară", XXVI, 22, 9-15 iunie 1993, p. 5. Per pertinenti considerazioni cfr. anche Gelu Ionescu, *Reflecții asupra literaturii române de azi, de mâine*, in "Lucafăru", serie nouă, miercuri 29 ianuarie 1992, 2 (101), p. 7.

SÜDOSTEUROPA IM WERK VON BENEDIKT KNITTEL(1650-1732)

HORST FASSEL

(Tübingen)

Ein undatiertes lateinisches Gedicht beendet Benedikt Knittel mit einem deutschen Vers:

“Wie der Mann, so die Aich, keiner ist dem andern gleich”¹.

Dies ist in einem Jahrhundert mit traditioneller Zweisprachigkeit der Bildungselite keineswegs Zufall. Daß Knittel außerdem in französischer Sprache gedichtet hat, ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ebenfalls keine auffallende Besonderheit. Und daß sich auf dem Wege zu einer bürgerlichen Vernunftapologie epigrammatische und belehrend-sentenzhafte Ausdrucksformen entwickelt haben, ist seit langem bekannt.

Seit kurzem erst ist der Abt Benedikt Knittel regional bekannter geworden, was er vor allem Wynfried Stiefel und Friedrich Albrecht verdankt, die seine lateinischen Verse erforscht und ins Deutsche übertragen haben (Stiefel stellenweise sogar ins Schwäbische!). Albrecht hat sich außerdem darum bemüht, den Kunstmäzen und Bauherrn Knittel zu würdigen². Ob sich dieser tatsächlich, wie der zitierte Vers es andeutet, von seinen Zeitgenossen unterschieden hat, ob er als bemerkenswerte und zielstrebige Künstlerpersönlichkeit zu beachten ist, muß freilich erneut gefragt werden.

Von Anfang an fällt es dabei schwer, ein in sich geschlossenes Werk von Benedikt Knittel in der literatur- und kunstgeschichtlichen Exegese anzutreffen; auch erscheint es schwierig, eine überregionale Thematik in den verschiedenen Äußerungen Knittels auszumachen, die nicht ausschließlich zufallsbedingt ist.

Zeitgenossen und Exegeten haben uns das Bild eines Außenseiters vermittelt, der nur durch gewisse Kuriositäten in Erinnerung blieb. Es ist keineswegs Zufall, daß Georg Kleemann ihn in seiner Anthologie “Schwäbische(r) Curiosa” aufnahm, wo unter anderem Berthold Auerbach als Kriegsberichterstatter 1870-1871, wo

¹ Siehe in: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal als literarisches Denkmal. Bearbeitet von Friedrich Albrecht. Marbach 1989, S. 105 (Marbacher Magazin 50).

² Siehe auch Albrecht, Friedrich: Das ikonographische Programm der Klosterkirche Schöntal. In: Württembergisch Franken. Bd. 44, NF 34 (1960), S. 102-139.

der flugselige Schneider von Ulm und die sprichwörtliche Besessenheit der schwäbischen "Kehrwoche" präsentiert werden. Friedrich Weigends Beitrag über Benedikt Knittel in dieser Anthologie verwendet die symptomatisch reißerische Überschrift "Aufklärung mit dem Bauernknüttel"³.

Gehört Benedikt Knittel tatsächlich zu der unüberschaubaren Zahl schwäbische-schrulliger Eigenbrödler, zu den Sonderlingen, die einen Jean Paul zu wunderlichen Einfällen und Einzelporträts verholten hätten und die für die Literatur- oder Kunstgeschichte höchstens als Exoten eine regional verklarte Bedeutung besitzen? Wir sind der Ansicht, daß Benedikt Knittel sehr wohl eine Beachtung verdient, die über jede regionale Selbstgefälligkeit hinausreicht. Wenn seine Leistungen bisher in ungenügendem Maße beachtet und herausgestellt wurden, so hängt dies mit den methodischen Schwierigkeiten zusammen, die auftreten, wenn man einen vielseitigen und obsessiv-kreativen Künstler adäquat beurteilen und einordnen will. Benedikt Knittel war weder ausschließlich Dichter noch exklusiv Architekt, Raumplaner oder Kirchenfürst. Er war dies alles in einem und war außerdem stets darum bemüht, die jeweiligen Einzelleistungen miteinander in Einklang zu bringen, was er im Bewußtsein der Einheit der göttlichen Seinsordnung zu bewältigen hoffte. Dabei ist es im Zeitalter barocker Maßlosigkeit bemerkenswert, wie Knittel zielstrebig zu planen versuchte, wie er - trotz politischer, sozialer, kircheninterner Unwägbarkeiten - seine Kräfte einsetzte und die Verwirklichung seiner Vorhaben vorantrieb. Es ist keineswegs ungewöhnlich, daß es ihm nicht gegeben war, die Vollendung und den Abschluß seiner Vorehaben: des Kirchen- und Konventsbaus, der raumplanenden Maßnahmen im Bereich des Klosterterritoriums und - damit im Zusammenhang - seine dichtenden Erläuterungen der Zusammenhänge zwischen Gott und Welt in seiner umfriedeten Klosterenklave endgültig und nach Wunsch abzuschließen. Auch an den Fragmenten, die heute durch die inzwischen vergangenen knapp drei Jahrhunderte zusätzlich in Mitleidenschaft gezogen oder gar beseitigt wurden, ist die Gestaltungsabsicht feststellbar, die als Maßstab für die Konzeption des Abtes und deren tatsächlicher Realisierung gelten kann.

Wir werden uns in der Folge mit dem Künstler Benedikt Knittel beschäftigen. Unter seinen Bemühungen nimmt die Auseinandersetzung mit Südosteuropa verständlicherweise einen quantitativ bescheidenen, dafür aber durchaus typischen Platz ein; auch damit werden wir uns zu befassen haben.

I. Der Künstler Benedikt Knittel

1. In der Literaturgeschichte fand Benedikt Knittel nur aufgrund eines Mißverständnisses Beachtung. Die sogenannten Knittelverse wurden ihm zugeschrieben, oder aber: man stellte klar, daß diese Verse nicht auf den Abt von Schöntal, Benedikt Knittel, zurückzuführen sind. So konnte man bereits dem

³ Siehe: Schwäbische Curiosa gesammelt von Georg Kleemann. Tübingen 1974, S. 303-319.

Meyerschen Konversationslexikon des Jahres 1851 entnehmen usw. dem Stichwort “Knittelverse”: “Schon Hamelmann in seiner “Oldenburgischen Chronik” (1599) erwähnt der K., wodurch Gräters Vermuthung widerlegt wird, daß die Benennung K. von Bened. Knüttel herrühre, der von 1683-1732 Abt des ehemaligen Cistercienserklosters Schöenthal war und alle Wände, Eingänge und Denkmale seiner Abtei mit holprigen und geistlosen Versen beschrieb”⁴. Als Persönlichkeit wird der Verfasser von “holprigen und geistlosen Versen” in Meyers Lexikon folgerichtig nicht registriert.

Bis heute fehlt Benedikt Knittel in allen Überblicksdarstellungen der deutschen Literatur, sogar in denjenigen, welche sich mit regionalem Schrifttum beschäftigen. Wo Einzeluntersuchungen seine dichterische Tätigkeit zu charakterisieren bestrebt sind, werden die Feststellungen aus Meyers Lexikon, mit geringfügigen Abwandlungen, wiederholt. Es ist dabei sowohl von der Belanglosigkeit der Verse als auch von der Reimewut Knittels die Rede. “In die Literatur sind seine Verse allerdings nicht eingegangen”, stellte man noch im Jahre 1980 fest, als das 825. Jubiläum des Klosters Schöenthal vorbereitet wurde⁵. Und man mutmaßte gleichzeitig: “Fast möchte man meinen, daß er keine leere Wand hat sehen können, ohne an ihr eine Inschrift anzubringen. Wird eine Scheune gebaut, eine Sonnenuhr angebracht, eine Kelter errichtet, ein Kreuz aufgestellt, ein Bau eingeweiht, ein Lagerbuch neu begonnen: immer muß er sich /d.i. Knittel!/ mit einem Vers verewigen”⁶.

Ähnlich formulierte es schon 1974 Wegend: “Am Ende der düsteren und wirren Zeiten des Dreißigjährigen Krieges und den diesem nachfolgenden Jahren der französischen Einfälle in Baden und Württemberg tritt die Figur auf, die Schöenthal das bis heute verbliebene Signum gegeben hat: der Abt Benedikt Knittel (nach älterer Schreibweise Knüttel). Seine Handschrift findet sich buchstäblich allerorten: vom Eingangstor der unter seiner Stabführung 1736 vollendeten neuen Kirche bis zum Sinnspruch auf dem “verschwiegenen Örtchen”, vom Lobspruch auf die Heiligen bis zum Lehrsprüchlein auf den Weinfässern der Mönche.

Ein groß Paar Hirsch sambt einem Hund
Nebst ihrem Herrn frisch und gesund
Auf diesem Platz vor Zeiten stund.
Mit Wahrheitsgrund
sei dies kund.

So steht es bis auf den heutigen Tag an der Nordseite des Turms der Kirche auf einem Gesimsvorsprung zu lesen. Äbtliche Gnaden haben da in

⁴ Siehe in: Meyer, J.: Das große Conversations-Lexicon für die gebildeten Stände. Hildburghausen (Bibliographisches Institut) 1851, Bd. 18, S. 199.

⁵ In: 825 Jahre Kloster Schöenthal. 1157-1982. Zisterzienserabtei. Evangelisch-theologisches Seminar. Bildungshaus der Diözese Rottenburg-Stuttgart. Kloster Schöenthal (Bildungshaus) 1980, S. 98.

⁶ Ebenda, S. 97.

verständlichem Deutsch und gleich danach in feierlichem Latein den denkwürdigen Augenblick verewigt, an dem sie Höchstselbst samt Hirschen aus dem klösterlichen Tierpark mit Jagdhund und Wohlgefallen das Wachsen des Kirchengebäudes konstatiert haben, das immerhin fast dreißig Jahre in Anspruch nahm⁷. Weiter heißt es bei Wegend: "Mit dem Lehren hat er es ja zeitlebens gehabt, dieser fränkische Erzieher Benediktus Knittel. Kaum eine Gelegenheit, die er sich entgehen ließ, eine gereimte Nutzenanwendung zu verfassen, einen Raum, ein Ding, einen Vorgang lebensnützlich zu deuten - für die ihm fünfzig Jahre lang anbefohlene Schar der Mönche wie auch für die gesamte, damals noch viel zum Marienheiligum Schönthal wallfahrende Christenheit"⁸.

Auch in der Sondernummer des "Marbacher Magazins"⁹ wird in erster Linie der "Mönch, Priester und geistliche Vater", der "Abt und Landesherr", der Bauherr und erst zuletzt der Dichter beachtet. Wir erfahren bei dieser Gelegenheit: "Der Dichter Benedikt Knittel war immer recht umstritten. Manche seiner Verse sind populär geworden, obwohl sie vorwiegend lateinisch geschrieben und damit für viele Leser verschlossen sind. Vor allem seine Verse über den Wein haben dazu beigetragen, daß Weingärtnergenossenschaften mit seinem Namen zur Belebung ihres Umsatzes beizutragen versuchen; aber andererseits hat gerade sein Bemühen, seine Verse überall publik zu machen, ihm manch abschätziges Urteil eingetragen"¹⁰. Zu solchen Urteilen gehört auch das eigens zitierte von Gerhard Nebel, der Knittel als "karpfenhaft laichenden Versifex" bezeichnete, der "keine leere Fläche sehen konnte, ohne sie zugleich vollzudichten in einer unüberbietbaren Artistik, bei geringstem poetischen Gehalt"¹¹. Es gibt allerdings - selten genug - auch andere Meinungen. Zwar war das Gerücht unbegründet, Kaiser Karl VI. hätte Knittel zum Dichter gekrönt, und der Lokalpatriotismus eines Schöntaler Mönchs, der den dichtenden Abt lobte, ist unüberhörbar: "Omnia haec aedificia pulcherrimis versibus et carminibus illustravit. Erat enim insignis poeta et laboriosus carminifex"¹². Aber im Jahre 1877 nannte ihn Joseph Kröll einen "Meister des Wortes"¹³, und auch Friedrich Albrecht gesteht ihm zu, "daß er die lateinische Sprache exzellent beherrschte"¹⁴ und daß "seine Verse streng nach den Regeln der antiken Verslehre verfaßt" sind¹⁵. Außerdem wurden Knittel immer wieder Teilerfolge, zum Beispiel bei der Ausgestaltung des Themas Wein, des Motivs des "carpe diem" zugestanden.

⁷ Siehe in: Schwäbische Curiosa, a.a.O., S. 306-307.

⁸ Ebenda, S. 310.

⁹ Siehe Anmerkung I.

¹⁰ In: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schönthal als literarisches Denkmal, wie Anm. I, S. 34.

¹¹ Ebenda, S. 34.

¹² Siehe in: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schönthal (...), wie Anm. I, S. 35 (Übersetzung: "Alle diese Bauten schmückte er mit überaus schönen Versen und Gedichten. Er war nämlich ein vortrefflicher Dichter und ein unermüdlicher Verseschmied". In: Ebenda, S. 35).

¹³ Siehe Kröll, Joseph: Die Zisterzienser-Abtei Schönthal in Württemberg. Waldsee (C. Liebel) 1877, S. 97.

¹⁴ In: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schönthal (. . .), wie Anm. I, S. 36.

¹⁵ Ebenda, S. 42.

Alle diese Stellungnahmen, pro oder contra Knittel, beziehen sich nur auf die Qualität der einzelnen Verse oder Strophen und behalten keineswegs Wesentliches im Auge. Es ist durchaus bezeichnend, daß man Knittel fast nie einer literarischen Tradition zuordnete; einzig und allein Friedrich Wiegend stellte ihn - allerdings zweifelnd und zögernd - dem Schwaben Abraham a Santa Clara (Ulrich Meggerle) zur Seite. Daß Formen der visuellen Poesie (Chronogramme, Bildgedichte) im 17. Jahrhundert eine eigene Entwicklungslinie verkörpern, daß Epigramme und Sinnsprüche ebenfalls damals die Abkehr von einer neuhöfischen Spielart der Poesie bezeichneten, daß schließlich eine soziale Zuordnung von Literaturformen im 17. Jahrhundert nicht nur den Schelmenroman von den pseudohistorischen Ritterromanen unterschied, die Schäferpoesie von der didaktischen und der gelehrten (oft latinisierenden) Dichtung, müßte auf jeden Fall berücksichtigt werden, wenn man sich dem Schaffen eines Benedikt Knittel anzunähern versucht.

2. Etwas eindeutiger erscheint die Bestimmung der Verdienste des Bauherrn Knittel. Johannes Brucker, der über die "Bauten der Dientzenhofer in der Oberpfalz, in Franken und Hessen" schrieb, konnte über das Kloster Schöntal im Jagsttal berichten: "Im Bauernkrieg wurde Schöntal 1525 geplündert, im Dreißigjährigen Krieg 1632-34 aufgehoben. 1694 begann der umfassende Neubau des Klosters unter Abt Benedikt Knittel und unter der Leitung von Leonhard Dientzenhofer mit einem Turmbau für das Klosterarchiv der Kirche gegenüber. Zuerst lieferte Leonhard den Plan für den Bau einer zweistöckigen Abtei und eines dreistöckigen Konventbaus. 1698 wurde der Plan geändert. Obwohl nun auch die Abtei dreistöckig ausgebaut werden sollte, verringerten sich die Maße der Gesamtanlage und auch die veranschlagten Kosten. Statt knapp 44.000 Gulden sollte die Anlage - ohne Klosterkirche - nur noch etwa 31.000 Gulden kosten. Da man die bestehende gotische Klosteranlage nicht auf einmal abbrechen konnte, wurde der Neubau in vier Bauabschnitten geplant. Leonhard erlebte den Bau seiner Kirche nicht mehr. Jakob Ströhlein und Bernhard Schießler errichteten und vollendeten den Bau, der erst 1736 eingeweiht wurde"¹⁶. Es steht einwandfrei fest, daß Abt Knittel den Neubau des Klosters Schöntal und der Kirche veranlaßt hat, daß auch weitere Bauten auf den Beständen des Klosters auf seine Initiative zurückgehen¹⁷. Obwohl im einzelnen nicht mehr genau nachgewiesen werden kann, welcher Anteil bei der Konzeption der Bauten und ihrem Einbezug in die Gesamtanlage auf Knittels Konto steht, wird immer wieder vermutet, daß er die Bauphasen und das Erscheinungsbild der jeweiligen Architekturteile entscheidend mitbeeinflusste. "Wer heute Schöntal besucht, der spürt, daß dieser Anlage ein einheitlicher, künstlerisch hochstehender Entwurf zugrundeliegt, zu dem auch der Bauherr

¹⁶ In: Die Dientzenhofer. Barocke Baukunst in Bayern und Böhmen. Eine Ausstellung der Stadt Rosenheim in Zusammenarbeit mit der Nationalgalerie Prag. 8. März bis 26. Mai 1991. Rosenheim 1991, S. 169.

¹⁷ 1700 entstand der sogenannte Offiziantenbau, 1701 die Waschküche, 1703-1704 eine Wasseranlage für das Kloster, 1705 der Tiergarten. 1706 kam es zur Erweiterung der Kapelle in Neusaß, 1712-1713 wurde eine Kelter eingeweiht, 1722-1723 und 1727 erbaute man die Kirche in Bieringen usw. Dazu: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal (...), wie Anm. 1, S. 27-33.

wesentliches beigetragen hat” und die Kirche und ihr Innenraum sind mit ihrer Farbigkeit, dem lebhaften Stuck und dem reichen ikonographischen Programm ein beachtenswertes künstlerisches Dokument der Entstehungszeit, das nicht nur das Genie des Baumeisters, sondern auch den Geist des Bauherren atmet” erfahren wir von Friedrich Albrecht¹⁸. Und schon Joseph Kröll wußte, wenn er über die Schöntaler Kirche schrieb: “Diese Gemälde sind nach den geistreichen Ideen des Abtes Knüttel angelegt. Sie gehen von der Darstellung der Allgegenwart Gottes aus und zu dem geistlichen Begreifen Gottes als Vater und Erhalter über”¹⁹. Für das 825. Klosterjubiläum wurde ebenfalls festgehalten daß Benedikt Knittel “der den barocken Neubau der gesamten Anlage plante und in weiten Teilen auch vollendete”, “in durchaus zeitgenössischer Manier nicht nur als Auftraggeber der Bauten hervortrat, sondern den Baumeistern und Künstlern gegenüber mit ganz detaillierten Vorstellungen aufwartete, die dann auch verwirklicht wurden. Mit einigem Recht darf man deswegen sagen, die barocke Anlage des Klosters sei auch sein Werk”²⁰.

Die Anerkennung der Leistung von Benedikt Knittel für das Zustandekommen der barocken Klosteranlage in Schöntal kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß eine Präzisierung seiner Leistungen im einzelnen nicht möglich war (oder vielleicht ist). Ob dies damit zusammenhängt, daß man nur der Tätigkeit der gestaltenden Künstler, der Architekten, Bildhauer, Steinmetzen und Maler gedachte, deren individuelle Handschrift an Bauten und Kunstwerken ablesbar ist, oder ob das Fehlen von Quellen für die Planung und die Gesamtkonzeption, die immer bloß vermutet werden kann, ein schier unüberwindliches Hindernis aufbaut, kann vorläufig nicht entschieden werden. Die Hypothese, daß einem planenden Abt Knittel ein ähnlicher Ehrenplatz gebührt wie dem genialen Architekten Leonhard Dientzenhofer, ist bisher durch keine konkreten Beweise bestätigt worden.

Gleichwohl wurde zumindest dem Bauherrn Benedikt Knittel Weitblick und Kunstsinn zugestanden. So lange es keine Geschichte der Institution Bauplanung und Raumgestaltung gibt, wird ein differenzierteres Bild nicht entworfen werden können.

3. Ebenso ungelöst ist die Frage, wie man die periodisch wiederkehrenden Tendenzen einer Kunstsymbiose zu beschreiben und zu kennzeichnen vermag. Das Zeitalter des Barock gehört zu den Abschnitten der Kunstentwicklung, in denen die Verschmelzung von Einzelkunstformen in ein Ganzes auch den Willen zu einer übergreifenden Weltgestaltung ausdrücken sollte. Wenn die zunehmende Bedeutung der Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ein Miteinander von Wort und Musik widerspiegelte- allerdings war die Rollenverteilung zwischen Librettisten und Komponisten fast die Regel -, war eine Symbiose der Künste in den barocken Schaustellungen der verschiedensten Feste (Versdichtungen,

¹⁸ In: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal (...), wie Anm. 1, S. 34.

¹⁹ In: Kröll, Joseph: Die Zisterzienser-Abtei Schöntal in Württemberg, a.a.O., S. 161.

²⁰ In: 825 Jahre Kloster Schöntal, a.a.O., S. 91.

Kostümkunst, Architektur, Musik, Tanz) längst zur geselligen Gepflogenheit geworden. Und die Mode der Embleme, die Text und Bild miteinander verbanden, hat nicht nur in den beliebten Emblemsammlungen in der Nachfolge von Alciatus, sondern ebenso in der Prosa der Zeit und im Drama immer neue Assoziationen ermöglicht.

Eine Geschichte der historischen und typologischen Äußerungen einer Kunstsymbiose ist bislang noch nicht geschrieben worden, und so ist es nicht verwunderlich, daß der Stellenwert der Versuche von Abt Benedikt Knittel vorläufig nicht bestimmt werden kann. Zwar fiel es niemandem schwer, festzustellen, daß die Verse des Klosterregenten meist nicht in Buchform vorgelegt wurden²¹, sondern im gesamten Klostergebiet an Bauten, Wegkreuzen, an Keltern und auf Fässern angebracht waren, doch wurde gewöhnlich keine Verbindung zu zeitgleichen Kunstäußerungen hergestellt. Man dachte weder an die Darbietungsform der sogenannten Armenbibel, die in Zeiten eines weitverbreiteten Analphabetismus durch Gemälde Bibelkenntnisse vermittelte, wie dies von Italien bis nach Rumänien (Voroneţ, Suceviţa, Moldoviţa) eindrucksvoll unterstrichen wird, noch bezog man sich auf die Emblemkunst, wo die Inscriptio und die Subscriptio erläutern wollten, wie der Bildinhalt zu deuten sei.

Daß die Verse Knittels an den unterschiedlichsten Wänden einen Bezug zu den dort angebrachten Bildern besitzen, ist bisher nicht untersucht worden. Ebenso wenig hat man bedacht, daß die Exegese eine zumindest zweischichtige Interpretation zuläßt: für die Schreibunkundigen eine, die sich auf den nicht explizit erläuterten - Inhalt der gemalten Bilder bezieht; den Gebildeten, denen Lesen und Schreiben beigebracht worden war, sollte der poetische Text zusätzliche Sinndeutungen ermöglichen. Weil häufig auch die Quelle der Versperiphrasen mitgeteilt wird, war es für eine Eliteschicht durchaus denkbar, daß sie die Perspektive dieser Quellen mitassoziierte und damit weitere Bedeutungszusammenhänge zu erschließen trachtete. Auch diese potentiellen Bedeutungsschichten, diese vom einfachen Bildverständnis ausgehenden und bis zur dogmatischen Exegese fortschreitenden, schließlich in symbolischer Mehrdeutigkeit mündenden Weltdeutungen sind für das 17. Jahrhundert kennzeichnend. Hier noch von bloßem Zufall zu sprechen, die Einzelverse aufgrund thematischer Kriterien zu selektieren und zu beurteilen, widerspricht dem Ordnung suchenden und eine eigene Ordnung stiftenden Prinzip der Lebens- und Kunstgestaltung des zielsicheren Abtes Benedikt Knittel. Wenn man dann noch wie Wegend urteilt, daß Knittels literarische Tätigkeit "kaum je losgelöst war von seinem diesseitigen Planen und Bauen. Sie fügt sich zwar als krönendes Ornament,

²¹ Allerdings sind auch die handschriftlichen Fassungen der Verse, ebenso Chroniken und ein Lehrgedicht von Knittel überliefert. Siehe die Bibliographie seiner Schriften in: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal (...), wie Anm. 1, S. 50-51. Es war dennoch kein Zufall, daß diese Manuskripte einem größeren Publikum nicht bekannt waren, während die Verse in oder an den verschiedenen Gebäuden keinem Betrachter verborgen blieben.

viel öfter aber als grotesk-eigenwilliger Schnörkel in die von ihm entworfene und durch Baumeister vom Rang des älteren Dienzenhofer verwirklichte Architektur²² übersieht man Funktion und Gesamtplanung dieser Symbiose von Wort, Bild und Architektur.

Was die Absicht Knittels war, hat Albrecht längst erkannt. Er hat dies festgehalten als er im Jahre 1960 über "Das ikonographische Programm der Klosterkirche Schöntal" schrieb²³, und er hat es im Jahre 1989 noch einmal wiederholt. Wir erfahren: "Die vielen kleinformatigen Bilder im Langhaus mit lateinischen, vielfach chronographischen Inschriften versehen, bilden eine Art Bibel für die Laien. Über der Vorhalle ist der dreieinige Gott dargestellt, besonders ausführlich die Menschwerdung des Sohnes:

GLorla In eXCeLsIs Deo seMplterno!
et In terra paX hoMInIbVs reCtIs CorDe luc.2.
Caro faCtVs proDIt e Marla VIrGIne.

Ehre sei Gott in der Höhe, dem Ewigen,
und Friede auf Erden den Menschen, die rechten Herzens sind.
Er ist Fleisch geworden und geboren aus der Jungfrau Maria.

Man sieht, offizielle Glaubenssätze werden um des Chronogrammes willen geringfügig verändert oder erweitert²⁴.

Was aber Albrecht als Kennzeichen der "kleinformatigen Bilder im Langhaus" betrachtet, trifft auf die übrigen Versversuche Knittels ebenfalls zu. Allerdings gibt es zwei Modalitäten des Bezuges zwischen Architektur und Wort:

a. Bilddarstellungen an verschiedenen Bauteilen, die durch das ikonographische Programm einen jeweils besonderen Stellenwert besitzen, werden durch eine Subscriptio gedeutet.

b. Texte an verschiedenen Bauten (z.B. am Archivturm) erläutern das gesamte Bauwerk oder Einzelteile, ohne daß dabei ein Bild kommentiert wird. Die Rolle der Bilder wird von den Bauten oder von größeren Bauteilen übernommen, deren Deutung der Text erleichtern soll.

c. Die Texte sind auf Gebrauchsgegenständen oder an Objekten des Kultes angebracht. Auch in diesem Fall gilt der jeweilige Gegenstand als Gesamtbild, das auf eine Bedeutung befragt und dessen Sinn durch Verse erschlossen werden soll.

Ob immer, wie dies die Exegese behauptet, entweder didaktische Ziele oder die Freude am Wort- oder Verseinfall die Anwesenheit der Einzelverse zu motivieren vermag, ist zumindest fraglich. In diesem Falle müßte man den Begriff Erziehung und Bildung sehr weit fassen. Dies bedeutet allerdings ebenso, daß man dann außer den Versen auch die übrigen Kunst-Mittel einbeziehen müßte, deren Wirkung auf den Betrachter sehr vielfältig zu sein vermag.

²² In: Schwäbische Curiosa, a.a.0., S. 308.

²³ In: Württembergisch Franken, a.a.0., S. 102 ff.

²⁴ In: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal (...), wie Anm. 1, S. 31.

Wir müssen uns auf einige Belege beschränken. Bei Personendarstellungen kann die Subscriptio, ein typisches Element emblematischen Insistierens (durch Bild und Wort), sich darauf verlegen, eine einzige Verhaltensweise zu bekräftigen. Auf dem ersten Beichtstuhl an der Südwand der Kirche wird als Exempel der reuige Petrus dargestellt; der Dichter kommentiert dies mit einem Chronogramm für das Jahr 1718:

“perfidiaE CVLpas egressVs fleVIt aMare

Er ging hinaus und beweinte bitterlich die Schuld seines Verrats”²⁵.

Es ist auch möglich, daß barocke Leitmotive den einzelnen Personenbildern untergeschoben werden. Verständlicherweise finden wir auf der Grabplatte des Bautz von Odheim unter dessen Halbreliet die gemischtsprachigen Verse mit dem Vanitas-Motiv:

“Der grimmig Todt, sit quis, quae, quod,
Kein pracht, noch macht, kein Menschen acht”²⁶.

In anderen Situationen soll die Subscriptio den Betrachter zum Handeln auffordern. Dies ist der Fall am Nordeingang der Kirche, wo die Jakobsleiter abgebildet ist. Knittel stellt darunter ein Chronogramm für 1718 bereit:

“terribILIs LoCVs est praesens tV nVMen aDora
Hier ist ein schrecklicher Ort; bete du Gott an!”²⁷

Es ist ebenso möglich, daß ein Text eine Reihe von Bildern kommentiert und gleichsam den tieferen Sinn, die Glaubensgrundlage, offenlegt. In der Kapelle zum heiligen Grab, die sich auf dem Kreuzberg befindet, ist der auferstandene Christus auf acht verschiedenen Bildern zu sehen. Dazu dichtet Knittel, der sich auf das Johannesevangelium beruft, folgende Verse:

“o! thoMa: noLI Verbls InCreDVLVs esse
CreDere, sl qVa VIDes, est tVa Cassa fIDes.
o Thomas, sei nicht ungläubig gegenüber Worten!
Nur zu glauben, was man sieht, das ist eitler Glaube”²⁸.

Eine exhaustive Klassifizierung der gewählten Modalitäten für die Relation Bild/Architektur - Text (Subscriptio) ist hier nicht möglich. Was angedeutet werden konnte, läßt vermuten, daß die Vielfalt der Assoziationen bemerkenswert

²⁵ Ebenda, S. 31.

²⁶ Ebenda, S. 44.

²⁷ Ebenda, S. 56.

²⁸ Ebenda, S. 56.

ist und daß eine solche Variationsbreite nicht bloß auf gestalterische Willkür zurückgeht. Welches die Konstanten sind, was Knittel tatsächlich erreichen wollte, kann nur angedeutet werden.

4. Benedikt Knittel wurde am 16. Dezember 1650 in Lauda als dritter Sohn des Ratsherren Johannes Knittel geboren. Bis zum 11. Oktober 1671, als er nach Ablegung der Klostersgelübde den Klosternamen Benedikt erhielt, hieß er Johannes Knittel. Es wird vermutet, daß er in Würzburg seine theologischen Studien absolviert hat. Bis zu seinem Eintritt ins Kloster ist über sein Leben so gut wie nichts bekannt. Das kann - wie so vieles in seinem Leben und Schaffen - symbolträchtig sein: der Lebensmittelpunkt von Benedikt Knittel war und blieb das Kloster Schöntal und dessen Besitzungen. Er mehrte diese, indem er 1698 das Dorf Ebersberg bei Backnang durch Kauf erwarb, 1699 den oberen Buchhof bei Sindringen von Württemberg kaufte und 1710 Schloß Filsegg bei Uhingen ²⁹.

Knittel, der 1675 zum Priester geweiht worden war, 1677 Subprior wurde und den man am 6. Juli 1683 zum Abt wählte, hat sein Klosterterritorium scheinbar nie verlassen. Daß er den Klosterstaat gegen die Machtansprüche des Erzbischofs von Mainz zu verteidigen hatte, daß es ihm gelang, die Reichsunmittelbarkeit des Klosters zu bewahren, rechnete er sich selbst als Verdienst an. So war der Dreh- und Angelpunkt seiner Welt sein Kloster, und in diesem selbst war die Kirche das geistliche Zentrum, um das sich alles zu bewegen hatte. Es war deshalb verständlich, daß Knittel 1694 zunächst den Kirchenbau plante, kleinere Bauten - wohl aus finanziellen Gründen - zwischendurch ausführen ließ und von 1701 bis 1707 die Abtei und das Konventsgebäude aufführte. Die Kirche selbst wurde 1727 fertiggebaut, ihre Einweihung fand allerdings erst nach Knittels Ableben usw. im Jahre 1736 statt.

Im Mittelpunkt stand in jeder Klosteranlage das Gotteshaus. Dies war in Schöntal nicht anders. Der Konvent, wo sich die Mönche aufhielten, die Abtei als Sitz der Verwaltung und als Repräsentationszentrum der geistlich-weltlichen Macht, waren Fixpunkte im Klosterstaat. Um diese waren die Besitzungen angeordnet, die für das Wohlergehen der Klostergemeinschaft sorgten. Daß dabei nicht nur die Küche, die Apotheke, die Ländereien und Wälder eine Rolle spielten, sondern wieder religiöse Orte der Besinnung - Kirchen, Kapellen, Wegkreuze, Friedhöfe - verstärkte die Dominanz der Zeichen, die auf die Glaubensausübung verwiesen. Dies war auch in Schöntal so wie andernorts. Durch die Territorialordnung, durch die große Zahl der Staaten oder staatsähnlichen weltlichen und geistlichen Besitzungen im 17. Jahrhundert war die regionale Aufsplitterung beträchtlich; gleichzeitig erfolgte die Festlegung der jeweiligen Mittelpunkte, um die sich alles zu bewegen hatte, aus der Sicht unterschiedlicher geographischer und sozio-politischer Wertebestimmungen.

²⁹ Dazu: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schöntal (...), wie Anm. 1, S. 26 ff.

Für Knittel war Schöntal ein Daseinszentrum. Das geistige Spannungsfeld besaß im Kloster seinen Schwerpunkt. Die Klosteranlage, die geistliche Ansprüche mit weltlichen Bedürfnissen verknüpfte, war ein erster Kreis, der sich um das geistige Zentrum schloß. Etwas weiter entfernt begann - in unregelmäßiger Ausdehnung, der Raum der überwiegend weltlichen Existenz, die Natürliches und Gesellschaftliches miteinander verknüpfte. In der literarischen Ausprägung, die mit Mitteln der bildenden Kunst vertieft und deren Wirkung solchheart intensiviert wurde, erkennt man die drei Abstufungen ebenfalls:

A. In der Klosterkirche wird das ikonographische Programm durch Verse und Texte akzentuiert, die ausschließlich in lateinischer Sprache und damit in der großen Traditionslinie der leoninischen Hexameter stand.

B. Im Kloster selbst, wo die frühen Äbte und Kirchenväter als Lebens- und Verhaltensmodelle galten, wo die Buß- und Betübungen ein Streben nach dem reinen Glauben (wie im Kircheninneren) sich abzeichnen lassen, gibt es - durch zweisprachige Verse - die Andeutung der Interferenzen zwischen der physischen und geistigen Existenz, der geistlichen Daseinsform und der irdischunvermeidlichen Bindungen. Das gelehrte Latein in Verbindung mit einem kontrastierend-derben Neuhochdeutsch läßt die Spannungen gut erkennen, die zwischen Anspruch und Wirklichkeit herrschen.

C. In der Welt außerhalb des Klosters sind die Zeichen des Göttlichen - versinnbildlicht durch die lateinische Verstradition - weiterhin vorhanden. Auf den Gebrauchsgegenständen, in jeder Form von Gelegenheitsdichtung in deutscher Sprache ist die Tradition der dramatischundifferenzierten Lebensfreude leicht nachzuvollziehen. Ein Übergewicht der nichtlateinischen Sprachfügungen kann festgestellt werden. Die Laiisierung, wie sie am Ende des 17. Jahrhunderts auch den Universitätsbetrieb erreichte und später-durch die volkserzieherische Aufklärungsphilosophie eines Wolff - auch das allgemeine Zeitbewußtsein prägte, spielt auch für Knittel eine Rolle.

Die Polarisierung von "höherer" und "niederer" Literatur war eine Konstante des 17. Jahrhunderts. i. der Exegese kennzeichnet oft das Alternativpaar gelehrt/volkstümlich diese Gegensätze, obwohl gerade am Beispiel des Romanciers Grimmelshausen die Fragwürdigkeit einer solchen Klassifikation nachgewiesen werden konnte. Unverkennbar durchzieht die Spannung: ewig/vergänglich, geistig-geistlich/körperlich-irdisch auch die Dichtung eines Benedikt Knittel. Und ebenso unumstritten betont die Symbiose Bild-Wort diese Antithetik noch stärker.

A. Wenn wir uns nun der Klosterkirche zuwenden, so kann erneut auf die vorzügliche Arbeit von Friedrich Albrecht "Das ikonographische Programm der Klosterkirche Schöntal" hingewiesen werden³⁰. In der Vorhalle und in der Vierungskuppel beherrscht das Bild von Gott Vater alle anderen Darstellungen.

³⁰ A.a.O., S. 102 ff.

Im Mittelschiff wird das Leben von Jesus Christus nachgestaltet. Seine Lehre wird präsentiert. An den Pfeilern und Pilastern werden die großen Nachfolger Christi und die Vorbilder der Gläubigen, die Bekenner und Märtyrer versammelt. Das Querschiff erinnert an die entscheidenden Ereignisse der Heilsgeschichte, an Kreuzigung, Auferstehung, Himmelfahrt und Pfingsten. Der Marienkult der Zisterzienser wird in der Vorhalle erkennbar, im Altarraum und in der Marienkapelle: dort ist überall die Mariendarstellung eine Dominante. Daß sich schon im Hauptschiff, vor allem jedoch im Mönchschor, die Bilder, die von Schöntal und seiner Geschichte, von den Leistungen der Zisterzienser berichten, mehren, gehört mit zum regionalen Bezug und zur Identitätsbestimmung.

Die erläuternden lateinischen Texte sind - verständlicherweise-biblischen Vorbildern entlehnt, geht es doch in erster Linie darum, die christliche Heilslehre einzuprägen und deren Verfechter und Helden herauszustellen. Durch Chronogramme werden einerseits die historischen Entstehungsdaten festgehalten, andererseits wird die Verbindung von ewigen Wahrheiten mit vergänglichem Zeitabschnitten hergestellt.

Unter dem Bild des Kindermordes (Nr. 4), den Herodes veranlaßt hat, ist zu lesen:

“a bIMatV pVeros oCCIDIt et Infra” (er ließ die zwei Jahre alten und noch jüngere Knaben töten)³¹.

Das Chronogramm hält - wie alle Texte des inneren Kirchenraumes - die Jahreszahl 1714 fest. Bei Bild 10 (der zehnjährige Jesus im Tempel) verweist ein weiteres Chronogramm auf die gleiche Entstehungszeit 1714 (“Inter DoCtores In templo IesVLV's haesIt - der Jesusknabe blieb im Tempel unter den gelehrten”³²). Auch im Gewölbefeld, wo die Taufe Jesu dargestellt wird, halten die Chronogramme die Entstehungszeit fest. Mehr als eine erläuternde Subscriptio sind die hier angebrachten lateinischen Inschriften nicht. Es gibt auch, wie bei Bild 3 (der Sinn der Weihnacht) die Möglichkeit, daß Texte ohne Bilder und in anderen Fällen Bilder ohne Texte erscheinen. Die Tendenz ist jedoch, die Weisheiten der Heiligen Schrift in Wort und Bild festzuhalten. Als Leitmotiv gilt in der Geschichte Jesu die Antithese zwischen göttlicher Weisheit und irdischer Torheit. Die Motive der Vergänglichkeit, der Nichtigkeit alles Irdischen werden kontinuierlich wiederholt.

B. Die Diskrepanz wird noch größer, wo sich die Sprachen und die Erlebensebenen überschneiden. Zum Beispiel im Konventsgebäude. Meist bleiben die Hinweise auf die konkrete Historizität-konkretisiert in Chronogrammen - auf lateinische Exempel begrenzt. Bei exklusiv weltlichen Versen fehlt dieser Hinweis ebenso oft wie die artistische Raffinesse: es gibt nur wiederholbare Klischees, die auf die Stereotypie des Alltäglichen hinweisen. Zum Beispiel im

³¹ Siehe bei Albrecht, Friedrich: Das ikonographische Programm (...), a.a.O., S. 104.

³² Ebenda, S. 105.

Falle der Inschrift über dem Abort : “Nunc stas ante Lares Culiani, comprime nares. / Si natura tamen Monet, ipsi fertio levamen”³³. Oder an der Hostienbäckerei:

“Leide/ Meide: Creutz/ Betriegerey.
Streit/ Arbeite; Christus steht dir bey.
Faste/ wache/ Deinen Leib castey/
Bett/ Und mache dich von Sünden frey.
G'horsam/ Demuth ohne Gleißnerey/
Keuschheit/ Armuth dir befohlen sey”³⁴.

Obwohl immer wieder auf göttliche Weisheiten Wert gelegt wird, gibt es im Konventsgebäude nur einen thematischen Schwerpunkt: den der großen Vorbilder. Die Benediktiner, die Zisterzienser, die Heiligen - sie stiften eine Verbindung zum Reich Gottes, dessen Grundstrukturen in der Klosterkirche in Bild und Wort dargestellt waren. Die Realitätsmomente (Küche, Krankenstube, Klosterzellen) sind disparat und betonen den Zufallscharakter des täglichen Daseins. Der Gegensatz zur Existenz Gottes wird dadurch nur noch krasser. Die Nichtigkeit dieses Erdendaseins wird auch dadurch betont, daß auf historische Daten weitgehend verzichtet wird.

C. In den Klosterbesitzungen stellt sich der Hinweis auf- die konkrete Zeit wieder ein. Hier sind jetzt auch Chronogramme in deutscher Sprache eingebaut. Auch nehmen die versifizierte Kommentare auf Gebrauchsgegenständen und Gebäuden zu. Im Gegensatz zu dem Vanitas-Motiv wird hier das Deklarationsschema eines “carpe diem” sichtbar. Die Daseinsfurcht artikuliert sich dort, wo über die Grenzen des kleinen Klosterstaates hinweg die politische Wirklichkeit der Zeit erscheint. Daß dann französische Verse und Hinweise auf die Türkenkriege sich einstellen, ist für die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhundert symptomatisch.

Die Inschriften auf Fässern haben das Interesse der Übersetzer und Exegeten angezogen. Dabei ist bisher nicht auf die Tradition dieser Trinklieder - in Deutschland seit der Vagantenpoesie bestens eingeführt - eingegangen worden. Sonst hätte man die Derbheit und die Unmittelbarkeit nicht ausschließlich auf die Persönlichkeit des Abtes Knittel bezogen. Zu erwähnen ist auch, daß die Exponate einer irdischen Unbekümmertheit ausschließlich durch ihre Nützlichkeit definiert werden. Eine Bild-Wort-Bezug symbolischer Art wie er in der Klosteranlage und in der Klosterkirche vorhanden war, fehlt hier vollkommen.

Bei der Kelter in Niedernhall wird der Zeitbezug besonders deutlich; ebenso die Rückkehr zum Vanitas-Motiv:

“Vor Krieg und Pest
Von Nord und West,
Von Süd und Ost,

³³ Siehe: Knittelverse. Inschriften aus dem Kloster Schöntal. Ausgewählt und übersetzt von Wynfried Stiefel. Metzingen (Hauser) 1966, S. 10.

³⁴ Ebenda, S. 5.

Und was fatal
 In Feld und Stall
 Der Nahrungskost
 O daß einmal
 Der Fried erschall
 Zu unserm Trost!"³⁵

So ist erkennbar, wie sich vom Zentrum her (der Klosterkirche), wo sich der Mittelpunkt einer christlich determinierten Welt befindet, eine Abwendung von der Symbiose Bild-Wort abzeichnet. Im Klosterbau, wo geistliche Übung und weltliches Dasein ineinander verschmelzen, sind die Anzeichen einer Un-Ordnung schon spürbar, werden jedoch durch die Lebensmodelle der Heiligen, Äbte und Mönche noch in einer Balance gehalten, die sich in der fast ausschließlich weltlichen Umgebung, wo der unmittelbare Nutzen vorherrscht, destabilisiert. Zwar wird - vor dem Hintergrund der allgemeinen Furcht und Bedrohung - noch der Stimmungsaufschwung, die Lebensfreude betont, aber die Sinnentleerung, der Übergang ins Monoton-Klischeehafte ist nicht mehr zu übersehen. Das führt auch dazu, daß die Bildzeichen und die Worte oft nur noch einen sehr vagen Bezug zueinander aufweisen. Statt der existentiellen Sinnvielfalt wird die Eingleisigkeit des Pragmatischen übersteigert.

II. Südosteuropa im Werk von Benedikt Knittel

Was man heute nicht mehr feststellen kann, ist, ob Gesamtplanung Knittels kontinuierlich war und ebenso umgesetzt wurde³⁶. Daß sich Zeitereignisse für den Entwurf der kleinen Welt des Klosterstaates bestimmend ausgewirkt haben, ist auch den Bild-Wort-Symbiosen zu entnehmen. Dabei sind die Bedrohungen durch französische Interventionen in der Nachbarschaft des Klosters Schöntal weniger auffällig. Die entfernteren Türkenkriege wirken sich stärker aus. Daß Benedikt Knittel im Jahr der Belagerung von Wien (1683) zum Abt erwählt wurde, mag einen gewissen Symbolwert besitzen. Eine größere Bedeutung hat es, daß man noch bei seinen Nachfolgern Hinweise auf die Türken findet: einerseits in dem Tafelzimmer aus dem Jahre 1742 im Klosterbau, wo der Sieg des Christentums über den Islam in einer Halbreliiefarbeit an der Decke dargestellt wird, andererseits an dem Mohrenbrunnen, der vor dem Klostereingang im Jahre 1787 im Auftrag des letzten Schöntaler Abtes Maurus Schreiner errichtet worden war.

Zur Zeit Knittels gab es die belastende Türkensteuer für den kleinen Klosterstaat. In der Kirche selbst gab es dann zwar unter den Heiligen auf der Orgelempore auch den griechischen, Einsiedler und Märtyrer Didymus, der "ohne

³⁵ Ebenda, S. 25.

³⁶ Schon der Umstand, daß Bild-Wort-Bezüge schon in der Klosterkirche nicht immer konsequent ausgestaltet sind, läßt daran denken, daß der Zufall oft eine mehr oder weniger große Rolle gespielt hat.

Schaden zu nehmen, über Schlangen, Skorpione und anderes giftiges Gewürm schreitet“³⁷. Auch wird der Pater Maurus Herding in der Kirche mit “Tartar-Wein” in Verbindung gebracht³⁸. Auch auf die allgemeinen Zeitumstände wird eingegangen:

“Der guten Ding sind Drei,
Gesundheit, Fried dabei,
Ein Herz von Sünden frei,
Die schreiben sich von Gottes Gnaden,...
Der bösen Ding sind Drei:
Krieg, Hunger, Pest dabei.
Was mehr? so sag es her.
Sünd, Hoffart, Kezerei:
Aus diesen kommet alle Schaden”³⁹.

Wenn im Kircheninneren die Verallgemeinerungen vorherrschen, wenn dort Typisches diagnostiziert wird, daß keinen unmittelbaren Zusammenhang mit historischen Einzelereignissen aufweist, so ändert sich dies, je weiter man sich vom Mittelpunkt des Geistigen und Geistlichen entfernt.

Das Interesse an den Türkenkriegen der Habsburger ist auffallend. 1716 wird zunächst eine Familientragödie Karl VI. mit Versen bedacht, der Tod seines Sohnes Leopold am 4. November 1716:

Orto fLorebat LeopoLDVs prIMULa Vere,
ast qVa DeCoCta est, qVarta noVeMbrIs erat.
fLos IbI serVanDo serVarI nesCIIt oLIM:
qVare? prIMIItIas aCCIpt Ipse DeVs.
Is pro fLore aLlBI DabIt Inter seMIna frVCtVs,
hos Metet aVstrIaCVs ter reCreanDVs ager.
praesens aVctorIs VotVM DeVs, oro, seCVnDet!
pLebs aeqVe pLeno gVttVre DICat: aMen!”⁴⁰

Das ist ein typisches panegyrisches Gedicht, dessen gestalterische Schwächen durch die in jedem Vers wiederkehrenden Chronogramme mit der Jahresangabe 1716 überdeckt werden sollen.

³⁷ In: Albrecht, Friedrich: Das ikonographische Programm (...), a.a.o., S. 133.

³⁸ In: Kröll, Joseph: Die Zisterzienser-Abtei Schönthal in Württemberg, a.a.o., S. 133 (bei seinem Bild stehen Knittels Verse: “Dem Circul nach bin ich ein Oval,/ Von Holz ist meine Eierschaal/ Mein Dotter, der goldgelbe Wein,/ das Weiß vom Ei mein Tartar-Wein”).

³⁹ Ebenda, S. 151-152. Die Verse gelten F. Fridericus Kilber.

⁴⁰ Siehe: Abt Benedikt Knittel und das Kloster Schönthal (...), a.a.o., S. 69 (deutsche Übersetzung: Nach Beginn des Frühlings erblühte die Blume Leopold; doch sie schwand wieder hin am vierten Tag des November. Nicht mehr konnte man da sie bewahren, am Leben erhalten. Warum? Als Erstlingsopfer rief sie Gott selber zu sich. Er wird an anderem Ort dem Samen neue Frucht schenken, sie wird Österreich dasn empfangen, dem Land zum Gewinn. Möge der Wunsch des Verfassers, das bitte ich Gott, sich erfüllen: alles Volk sage dazu aus voller Kehle Amen!).

Im gleichen Jahr 1716 jubelt Knittel, indem er ein Zitat aus dem Magnifikat, Lukas 1,51 einfügt:

“feClt potentIaM In braChIo sVo, DIspersIt sVperbos
Er hat Gewalt mit seinem Arm und zerstreuet die Hoffärtigen”⁴¹.

Es geht um den Sieg des Prinzen Eugen von Savoyen über die Türken bei Peterwardein, der die Reihe türkischer Niederlagen einleitete, die 1716 durch die Eroberung Temeswars und 1717 durch die Einnahme von Belgrad einen Höhepunkt der kaiserlichösterreichischen Machtentfaltung bedeuteten. Wenn zeitgleich mit Knittel Valentin Pietsch in Königsberg den Professorentitel für ein Loblied auf den Prinzen Eugen nach dessen Siegen bei Temeswar und Belgrad erhielt⁴², so geht Knittel - nach dem Freudenausruf über die Schlacht von Peterwardein - auf Karls VI. Erfolg bei Belgrad ein:

“CaroLo beLgraDVM restItVItVr
Kaiser Karl gewinnt Belgrad zurück”⁴³.

Ein nähere Darstellung der Kriegereignisse ist von Benedikt Knittel nicht zu erwarten gewesen. Daß er sich in höflichen Willkommensgrüßen vor den Großen seiner Zeit übte, läßt erkennen, wie sehr ihm die Geringfügigkeit seiner Klosterwelt bewußt war. 1711 hatte er Kaiser Karl VI. Wahl zum Kaiser begrüßt, 1719 schickte er dem Bischof von Würzburg eine französische Grußadresse, als dieser zum Bischof gewählt worden war⁴⁴. Erwähnungen von Ereignissen und eine *captatio benevolentiae* für Stärkere sind Zeichen eines Einbezugs der großen Welt in den Spiegel des Klosters Schöntal.

Wenn unter den seltenen Erwähnungen von Zeitereignissen die südosteuropäischen Türkenkriege einen Spitzenplatz einnehmen, so ist die Bedeutung dieses europäischen Randgebietes noch eindrucksvoller durch ein umfunktioniertes Ovid-Zitat an zentraler Stelle wahrnehmbar. In der Vorhalle der Klosterkirche, wo Gott Vater jeden Anfang überwölbt und beherrscht, findet sich ein 1714 datiertes Zitat aus Ovids “*epistulae ex Ponto*”:

“nIL ILLVM toto qVoD fIt In orbe Latet.
Nichts bleibt ihm verborgen, was auf der ganzen Welt geschieht”⁴⁵.

Das ist zwar eine Erläuterung zu dem im Bild dargestellten Auge Gottes, gleichzeitig jedoch ein Hinweis auf die Exil-Situation des Dichters Ovid und ein mittelbarer Kommentar zur Lage des Menschen, der im irdischen Jammertal als

⁴¹ Ebenda, S. 26.

⁴² Siehe: Fassel, Horst: Eine Lehrkanzel für ein Gedicht. In: Beiträge zur deutschen Kultur, III (1986), H. 3, S. 49-50.

⁴³ Ebenda.

⁴⁴ Ebenda, siehe S. 26-27.

⁴⁵ Ebenda, S. 56.

Ausgestoßener sein Dasein hinbringen muß. Biographischer Aspekt (Ovid), politische und theologische Exegese eröffnen einen Einblick in das Kircheninnere, in die Tiefe der Daseinsproblematik und der Glaubensfragen. Das wird mit der Paraphrase des Ovid-Zitats erreicht. Weil sie an so exponierter Stelle, hoch über dem Betrachter, als Wort der Wahrheit im Angesicht Gottes dargestellt ist, wird dieses Exil-Bild Hinweis auf das Unverlorensein des Individuums in der Gotteswelt, auch wenn es am Rande der römischen Kulturwelt gesprochen worden ist.

III. Schlußfolgerungen

Bildende Kunst, Architektur und ein Dichterwort, das in den Raum gestellt neue Facetten und Sinngebungen ermöglicht: sie gehen bei dem Künstler Benedikt Knittel eine Symbiose ein, die hier nur andeutend vermittelt werden konnte, weil das Instrumentarium einer die Einzelkünste übergreifenden Darstellung noch nicht entwickelt worden ist.

Die Konsequenz des Gestaltenden und die Strukturierung des künstlerischen Gesamtentwurfs, der sich als Lebenswerk des nimmermüden Abtes Knittel ausweist, konnte ebenfalls nur durch einige Schwerpunkte erhellt und in ihren Umrissen erahnt werden. Hier müssen theologische und literarhistorische Einzelstudien manches ergänzen, was die Leistung des vielseitigen Abtes adäquater sich abzeichnen läßt.

Südosteuropa ist ein kleiner Randbezirk für den Welt, Zeit und Gott beschwörenden Künstler. Wenn bei hunderten von Versentwürfen ein Dutzend dem politischen Geschehen in Südosteuropa Aufmerksamkeit schenken, so ist dies deshalb von Bedeutung, weil ähnliche Zeitkommentare in Knittels Werk selten sind und weil diesem Teil des europäischen Kontinents eine politische Relevanz zugebilligt wird, die es vor anderen Territorien auszeichnet. Gleichzeitig wird anhand von Belegen aus Südosteuropa Symbolik tragfähig usw. an sinnträchtiger Stelle im Gesamtentwurf eines Benedikt Knittel. Nicht die quantitative Akzentuierung, sondern die qualitative Betonung der Türkenkriege und der Exilsituation trägt zu dieser Sinnhaftigkeit Südosteuropas bei.

Für spätere Untersuchungen ist es ratsam, auch die Randlage und die schwer zu definierende Relation zum Zentrum – hier zum Klostermittelpunkt Schöntal – zu berücksichtigen und nicht zu erwarten, daß aus dieser Peripherie wann immer entscheidende Denk- und Lösungsvorschläge ausstrahlen. Daß Südosteuropa beim Aufbau einer künstlerischen Exegese neben, nach oder vor anderen Provinzen und Stand-Punkten seinen Platz behaupten kann, ist an sich schon einer Beachtung wert.

MYSTERIOUS AND TERRIFYING OTHERS SINCE LATE ROMANTICISM *

GERALD E. P. GILLESPIE

(Stanford)

Daemonic threats in the paintings of Goya and Füssli, the lyrics of Coleridge, or the stories of Hoffmann instance a familiar component of our larger Romantic heritage. In his *Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), Burke connects “a mode of terror, or of pain” to the sublime, holding that “Terror is a passion which always produces delight when it does not press too close”¹. The rapture of a turning inward toward mysterious encounters is foreshadowed in such insights as Usher’s, a dozen years later, that, “as the sensible ideas recede from the mind, and leave us in a solitary intellectual state of mind, we find an awful and obscure presence surround us, that bestows on the soul an elevation and enthusiasm that does not attend to external ideas”². The here intimated association of the sublime with subjective qualities, grows apace in the Romantic age. It is unmistakable in Percy Bysshe Shelley’s poem *Mont Blanc* (1816), whose opening words state that “The everlasting universe of things/ Flows through the mind.” Shelley sees that “the power is there” in the terrifying majesty of the heights, but it is also “The secret Strength of things/ which governs thought” and the poet himself. Two years later in *Frankenstein* (1818), Mary Shelley guides us into awesome icy wastes, both on the mountain, and in the endless Arctic, in pursuit of a strange monster which the creative mind has brooded forth³. The numinosity of the sublime now appears, separated from older objective norms of beauty, in some terrifying otherness which springs from the depths of the psyche. Novalis’ *Hymnen an die Nacht* and novel *Heinrich von Ofterdingen* mark by 1800 the triumphalist penetration into the mysteries of the psyche, undeterred even by

*I am grateful to the Editors-in-Chief of the Proceedings of the Thirteenth Congress of the International Comparative Literature Association, held in Tokyo in August 1991, on the master theme “The Force of Vision,” for permission to dedicate this paper separately here in honor of our esteemed colleague Professor Zoe Dumitrescu-Busulenga.

¹ Edmund Burke, *Philosophical Inquiry*, ed. James T. Boulton (South Bend: Notre Dame University Press, 1968), pp. 136, 46.

² James Usher, *Clio: or A Discourse on Taste*, 2nd ed. (London, 1769), p. 113.

³ I have treated psychological “discovery” at more length in my essay “The Romantic Discourse of Detection in Nineteenth-Century Fiction,” in *Fiction, narratologie, texte, genre: Actes du Symposium de l’AILC, XI^e congrès international (Paris, août 1985)*, ed. Jean Bessière (New York, Berne, Francfort, Paris: Lang, 1985), pp. 203-213.

archaic Oedipal horror ⁴. But many Romantics such as Jean Paul sense on the threshold of the new century that discovery of this internal realm of secrets involves more than Kantian idealism; it is also related to their need for newer categories such as humor and the grotesque ⁵.

The waning of Romanticism did not bring about the artistic abandonment of incubi, doubles, and mysterious presences or end the fascination for abnormal psychic states, underground forces, and praeternatural events. The sensible and realistic nineteenth century, in the longer run, succumbed to their insinuating charm. Often the attraction crystallized around the Romantic motifs of a fatality or power inherent in nature, or in sexual identity projected as the *homme* or *femme fatal(e)*. One illustration is the persistent metaphor of the feminine as a haunting otherness that attracts but enslaves or crushes its victims. By probing into the mystery of the mind's operations, the Romantics confront its archaic basis; and the attraction toward the inexorable will that underlies all nature, which Schopenhauer also calls the unconscious, provokes a tormented ambivalence. The wishdream of an earthly paradise is challenged because the Romantics reopen an older hell. The ambiguity of their own desire for reintegration with nature appears in the title of Brentano's novel about Romantic yearning and anguish, *Godwi, oder das steinerne Bild der Mutter*, (1801). In Eichendorff's tale *Das Marmorbild* (1812), the seductive statue is Venus herself, who rises out of her grave to lure the Christian hero, a medieval poet, back into the infantile depths of the psyche, thus into cultural and spiritual regression. In Mérimée's tale *La Vénus d'Ille* (1837), the goddess returns as an unearthed Greek-Phœnician copper statue with stony white eyes, and exuding disdain, irony, and cruelty, to teach a lesson to contemporary men careless about her significance. On an eerie bridal night, she crushes to death a modern bridegroom who dares take back a wedding ring jokingly placed on her finger. The principle manifested in the goddess revenges itself both as irrepressible pagan memory, and as modern metaphysical anguish in the face of the nature's cruel spell. After many centuries of Christianity, the seductive "she" gloats sphinxlike in the first quatrain of Baudelaire's sonnet *La Beauté* (1857):

Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

But, in *Hymne à la Beauté* (1860), although the poet knows beauty springs as much from the abyss as from heaven, he must acknowledge that her ambiguous provocations "m'ouvrent la porte/ D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu"

⁴ Novalis is included in my essay "Romantic Oedipus," in *Goethezeit: Studien zur Erkenntnis Goethes und seiner Zeitgenossen: Festschrift für Stuart Atkins*, ed. by Gerhart Hoffmeister (Bern: Franke, 1981), pp. 331-345.

⁵ For a wider discussion, see my essay "Romantic Irony and the Grotesque," in *Romantic Irony*, ed. Frederick Garber (Budapest: Akadémiai Kiadó; New York: Humanities Press, 1988), pp. 322-342.

(line 23 f.). This theme of creative breakthrough may also be stated in a homoerotic key. The martyrdom of beauty's beholder, which Platen treats in his untitled poem of the 1820s, beginning "Nur wer die Schönheit angeschaut mit Augen", still informs the fate of Aschenbach in Mann's story *Der Tod in Venedig* in 1911.

In European prose fiction from the 1840s onward, we find a contest between the need to acknowledge or celebrate the cruelty of life and the drive to domesticate its seductive powers⁶. Mérimée's story *Carmen* (1845) presents amoral vitality as an absolute in its own right. Bizet's opera version (1875) about the haughty gypsy Venus guarantees a modernist currency to the Romantic theme. In contrast, Stifter's Biedermeier masterpiece, *Der Nachsommer* (1857), very carefully contains its characters' reverence for the beauty and glory of life revealed by ancient classical sculpture and, in recent history, by the destructive raging of Romanticism. The protagonist Heinrich also discovers a gracious neoclassical work associated with his fiancée-to-be, Natalie. By linking suffusion of this white statue by sunlight to the roseate glow of dawn and dusk in the high snowy mountains, the novelist suggests that the passions are meaningfully contained in a beneficent order. An analogous moment of reconciliation occurs near the end of Hawthorne's artist novel, *The Marble Faun* (1860), when the sculptor Kenyon, searching for his beloved Hilda, unearths an exquisite ancient Venus in the Roman campagna, whose beauty is sweeter than that of any hitherto know – betokening a modern recovery of "Womanhood [...] without prejudice to its divinity" (ch. 46).

The same sort of interplay between fleshly reality and artistic embodiment governs the entire structure of Sacher-Masoch's *Venus im Pelz* (1862). The novel opens with a dream fantasy in which the voluptuous, domineering ancient goddess, shivering from the Northern cold, rebukes modern men for being incapable of genuine paganism. It shifts into the account of Severin who meets red-haired, green-eyed Wanda, a living incarnation and worshipper of Venus. He marries her, but under a compact whereby part of the time, as Gregor, he is her abject slave. His ultimate humiliation is to be whipped without mercy by a ruthless Greek who captivates his tormentress, steals her from him, and soon abandons her. Galdós' *La Sombra* (1870) elaborates, in essence, the Grecian variation on the Don Juan theme that flares up at the end of Sacher-Masoch's work and is clearly reciprocal to the Venus-Carmen thematics so favored throughout the nineteenth century. In the Spanish tale, a recluse, Anselmo, reveals to a detective narrator how, one day, the figure Paris stepped down from a painting on the wall to steal his wife. The therapeutic talks provoke Paris to reappear, years after the wife's mysterious death, to hound the husband with disturbing insights into the laws of passion and the sexual forces in his own society. Troublesome Paris exits back into art only after Anselmo finally can recollect killing his wife out of jealousy.

⁶ Cf. the general thesis regarding post-Romantic archetypal experience advanced by Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (London, New Haven: Yale University Press, 1990).

What Galdós' Anselmo long resists admitting is the timeless truth of sexual drive that intrudes as an aggressive, disruptive force or manifests itself as personal enslavement. Right from the start, Sacher-Masoch's Severin bitterly accepts that a picture he owns of Samson at Delilah's feet, about to be blinded by the Philistines, is a timeless image of love as passion and lust. In the comic vein of the novel *Ulysses* (1922), Joyce casts Bloom as an amiable masochist who gazes at goddesses in the museum in Dublin, fantasizes sexually all day long, and goes through every imaginable abasement as a forgiving cuckold, married to Molly, Ireland's own Carmen⁷. Throughout the nineteenth and twentieth centuries, by allusion to actual artworks, or fictive ones that could be, in the cultural repertory, authors routinely nudge us to engage in complicated acts of interpretation. Braddon's popular novel *Lady Audley's Secret* (1862) demonstrates the frequent close linkage of fiction with contemporary currents in the fine arts. When early on, in chapter eight, Robert explores his aunt's luxurious quarters at Audley Court and studies her portrait among valuable paintings there, this act of voyeurism stirs deep anxiety. The fact that she has posed attired in the pre-Raphaelite fashion is implicitly connected with her as yet unknown "secret":

No one but a pre-Raphaelite would have painted, hair by hair, those feathery masses of ringlets, with every glimmer of gold and every shadow of pale brown. No one but a pre-Raphaelite would have so exaggerated every attribute of that delicate face as to give a lurid brightness to the blonde complexion, and a strange sinister light to the deep blue eyes. No one but a pre-Raphaelite could have given to that pretty pouting mouth the hard and almost wicked look it had in the portrait. [...] it seemed as if the painter had copied mediaeval monstrosities until his brain had grown bewildered, for my lady, in his portrait of her, had the aspect of a beautiful fiend.

Eventually we learn she is indeed a bewitching murderess, a Keatsian *belle dame sans merci* who embodies the rapaciousness of the Victorian age. Braddon's references to art constitute a double commentary not atypical for her times. On the one hand, out of created works, she reads traits into persons who therewith associate and stylize themselves. On the other hand, she implies that the shifting habits and tastes of art do in fact reveal and speak to the secret soul of her world. That artworks express inner traits of a cultural moment and residual of latent factors in the worlds of cultural inheritors was an idea common to innumerable artists and theoreticians of the nineteenth century—writers such as Taine, Ruskin, and Meyer instantly spring to mind.

⁷ On the widespread "Venus-in-fur" thematics in the modernist novel, see my essay "Epiphany: Notes toward the Applicability of a Modernist Term", in *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature (Festschrift für Henry Remak)*, ed. by Peter Boerner, Janós Riesz, and Bernhard Scholz (Tübingen: Günther Narr Verlag, 1986), p. 255-266.

The nineteenth century also witnessed the greatest surge of syncretism after the Renaissance. The most influential monument of this new capacity is Goethe's completed *Faust*, Parts I (1808) and II (1832), which interrelates primary mythologemes in the Western evolutionary pathway over some three millennia⁸. The poet Nerval, who among other things translated *Faust* into French, furnishes one of the most poignant cases of a poetic vision that oscillates between the pursuit of cultural anthropology and deep personal experience of archetypes. His restless travels in Europe and the Middle East are mirrored in his ceaseless study of religious, mythological, and esoteric lore, and in his poetic dream journeys. As Nerval's genius struggles to control his recurrent madness, the boundaries between realms dissolve and the perceived archetypes emerge in co-presence as aspects of an immediate truth. Nerval's range of anthropological knowledge is as sweeping as Melville's; despite the challenging breadth of references, his visionary syntheses of motifs from diverse realms of history, literature, and art in the gradually accrued poem cycle *Les Chimères* attain an intensity reminiscent of Hölderlin's more narrowly focussed quest to grasp the essence of ancient Greek spiritual evolution as a source for world transformation. Even Nerval's essayistic travelogues and memoir-like novellas gathered as *Les filles du Feu* (1854), most bearing the names of major women in the poet's life, suggest the fusion of mythology, memory, and biography. For example, in the piece titled *Isis*, beneath his learned discussion of evolving primary patterns in various paganisms and Christianity, we detect Nerval's self-identification with masculine sacrificial aspects of the divine, and his yearning for an ultimate symbiosis with feminine aspects⁹:

Une femme divinisée, mère, épouse ou amante, baigne de ces larmes ce corps saignant et défiguré, victime d'un principe hostile qui triomphe par sa mort, mais qui sera vaincu un jour. (N 660).

Exploration of the spirit realm and of the interior of his own psyche blend into a single dream vision in Nerval's narrative *Aurélia* (1855). The poet simultaneously harrows hell and recaptures states known in his own madness. He is haunted by a proliferation of *Doppelgänger* and by an elusive celestial splendor manifested mainly through the goddess' incarnations. Nerval's realization that he contends with a mysterious Other plunges him into the terrifying suspicion that his secret self may have usurped his place with the idealized feminine, the beloved Aurélia, and grievously damaged her.

⁸ For a wider discussion, see the chapter "Classic Vision in the Romantic Age: Goethe's Reconstitution of European Drama in *Faust II*," in *Romantic Drama*, ed. by Gerald Gillespie (Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins, 1994), pp. 379-397.

⁹ References, shown in parentheses by page number after the abbreviation N, are drawn from vol. I of Gérard de Nerval, *Œuvres*, ed. Henri Lemaître (Paris: Garnier, 1958).

Nerval's own quest leads to a paradoxical anguish already well-known to Hölderlin, the guilt of the poet as a magus who is stricken for daring to approach the divine:

Qu'avais-je fait? J'avais troublé l'harmonie de l'univers magique où mon âme puisait la certitude d'une existence immortelle. J'étais maudit peut-être pour avoir voulu percer un mystère redoutable en offensant la loi divine; je ne devais plus attendre que la colère et le mépris! (N 787)

As in many other Romantic work, with the recognition of the magician's or poet's guilt the fall of the mother of nature ensues, experienced in the death of the beloved. The poet feels the desolation of his crime: "Je me dis: *Il est trop tard! Des vois me répondirent: Elle est perdue!*" (N 795). The echo here of the original ending of *Faust I* restates one polarity of the poet's identity, that of "le ténébreux, – le veuf, – l'inconsolé" whose "luth constellé / Port le soleil noir de la *Mélancholie*" in Nerval's famous poem *El Desdichado* (N 693). His Cain-like outcast state at the opening of the sonnet gives way, however, in the sonnet to the Orphic identity of the poet who dares to penetrate into the realm of death to reclaim the beloved. In *Aurélia*, as in Novalis' *Hymnen an die Nacht* (1799) and *Heinrich von Ofterdingen* (1800), the necessity of guilty loss as a part of the salvational mystery appears in the reciprocal dependence of the tormented bridegroom, a new kind of Christ, on the beloved feminine:

Elle est perdue! m'écriai-je, et pourquoi?... Je comprends, – elle a fait un dernier effort pour me sauver; j'ai manqué le moment suprême où le pardon était possible encore. Du haut du ciel, elle pouvait prier pour moi l'Époux divin ... Et qu'importe mon salut même? L'abîme a reçu sa proie ! Elle est perdue pour moi et pour tous!... (N 795)

These brief reminders of Nerval's borrowing of diverse cultural references and his acceptance of them as archetypal elements in his own psyche must suffice to make a general point about post-Romantic literature. It is not mere formalism to recognize the broad analogy between the Nerval's personal esoterics in *Les Chimères* and Eliot's manner of linking of materials from diverse realms in *The Waste Land* (1922), *Ash Wednesday* (1930), and *Four Quartets*.

The pathway from Baudelaire's probing of lustrous evil in *Les Fleurs du Mal* (1857) to Huysmans' nightmares in *A Rebours* (1884) is well-marked. In the lurid dream sequence of chapter 8 of *A Rebours*, the aesthete Des Esseintes is beset by a monstrous syphilitic whore, who metamorphoses into tangles of mindless vegetation that almost suck him into the bloody vagina of nature. Huysmans conceals nothing of the trauma caused by the primordial struggle of the male to separate himself, in Schopenhauerian terms, from captivity to the will. Moreau's paintings of Salomé and Saint John the Baptist articulate the same felt contest between nature's archaic power and the spirit's striving for transcendence.

Likewise, the Romantic double, still a threat to any rational male identity, returns in 1880 within the family of Dostoevsky's novel *The Brothers Karamazov* and, around 1900, in stories such as Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, and

Conrad's *The Secret Sharer*. Just as the feminine Other often is experienced through internal artworks, so too the masculine Other may appear objectified. One of the most celebrated examples is Wilde's novel *The Picture of Dorian Gray* (1890-91). The title figure first maintains his youthful androgynic beauty by projecting his natural and moral decay onto his portrait, but eventually the righting of the balance between art and life occurs. The painting, restored to its original lustre, remains as witness to the perverse narcissism that once animated the shriveled corpse. Whereas Wilde examines the powerful late-nineteenth-century current of homoerotic aestheticism, Maupassant examines another facet of the age's ruthless paganism in tracing the depredations of a social-climbing, lower-class male in his novel *Bel-Ami* (1885). In Part II, chapter 6, the successful and increasingly vicious exploiter, Du Roy, is pleased by his own image in the mirror on a palace stairway, not yet conscious that he, too, is a fleeting ghost like the aristocrats he would displace. But in the following chapter, his resemblance to the figure of Christ in a contemporary painting strikes a yet more ominous chord in the reader's mind. We gaze through the framing devices of the painting into a fantastic, hitherto hidden realm. The Son of God approaches through darkness mysteriously, as if in answer to the unnerving atmosphere of electric lights, luxury, and lust, the conspicuous consumption and corruption at the heart of modern Paris. Our dread at the spiritual price to be exacted springs from our suspicion that the dominant male in history, Du Roy, is a deformed Doppelgänger of the highest King.

Ghosts enter the twentieth century as unavoidable players in the psychodrama first extensively elaborated by the Romantics. A striking example is our voyeuristic experience of the threat posed to the children, brother and sister, by the demonic couple Quint and Jessel in James' *The Turn of the Screw* (1898). They may be emanations of real threats or may be projections conjured by the fantasy of the witch-like lesbian governess. The children may represent an imperilled wholeness and human biological future, as the elements of the androgyne, but they may hint at perverse deformation, incestuous self-interest. We hover at the transparent boundary between waking reality and dream life. Inaugurating latter-day modernity, the Symbolists are obsessed both by familiar every-day psychic phantoms and by age-old mythological figures who refuse to fade away, although (at least to the scientific-historical mind) outlived and thought through. The Symbolists perceive themselves as pursued by the dead forms of their own heritage. Beyond Mallarmé, Joyce is one of the major exponents of the notion that the modern artist is caught in a living death, that through his visions we co-witness our evanescent parts in the endless family romance as a "ghost-story"¹⁰. Expressionism, Surrealism, Freudian sexual psychology, Jungian archetypal analysis, and other currents in modern art and the human sciences confirm the "haunted" condition of the artistic mind in the early twentieth century.

¹⁰ On the pedigree of the ghost theme, see my article "Afterthoughts of Hamlet: Goethe's Wilhelm, Joyce's Stephen," in *Comparative Literary History as Discourse: In Honor of Anna Balakian*, ed. by Mario Valdés, Daniel Javitch, and A. Owen Aldridge (New York, Berne: Peter Lang, 1992), pp. 286-304.

DURAS ET LES MAINS NÉGATIVES

SANDA GOLOPENTIA

(Brown University)

Les mains négatives est un mythe personnel par le biais duquel Marguerite Duras rend compte symbiotiquement du désir, de lu'amour et de l'écriture. Ce mythe est porté à la fois par un texte et par un film. Le texte a été écrit à partir de quelques-uns ¹ des plans non utilisés pour un film ² tourné en juillet 1978 et intitulé *Le navire Night*. Lu à haute voix par son auteure, il a ensuite servi de fond sonore à ces plans dans un court-métrage intitulé *Les mains négatives*, qui a été fait pendant la même année 1978. Le texte «Les mains négatives» sera publié en 1979, dans un volume intitulé *Le navire Night – Césarée – Les mains négatives – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner – Aurélia Steiner*. Ce volume permet de perpétuer et de rendre visible le lien génétique aussi bien que thématique entre les textes et les films qui leur correspondent. C'est un volume centré sur l'appel – amoureux, auctorial, les deux à la fois – dans le titre et dans la composition duquel *Les mains négatives* occupent la position centrale. *Le navire Night* fait surgir de la marée des appels téléphoniques anonymes une histoire d'amour sans rencontre, porté par la voix des amants dans le gouffre des nuits parisiennes. Dans *Césarée*, c'est le nom même du titre qui nourrit l'appel, de par sa structure phonique, en écho avec la mer « au bout de sa course» et le fracas non-apaisé des vagues. Le texte va puiser dans ces trois syllabes qui font diapason de quoi avancer lentement vers ce qui ne saurait répondre: la douleur qui bat de la reine de Samarie, emmenée en exil à Rome, et par la suite répudiée «pour raison d' Etat»:

Césarée

Cesarea.

Capturée.

Enlevée.

Emmenée en exil sur le vaisseau romain,

la reine des Juifs,

la femme reine de la Samarie.

Par lui.

¹ Les autres plans ont engendré le texte *Césarée* et, combinés avec celui-ci, le film *Césarée*.

² Le film *Le navire Night* avait été tourné à partir d'un texte portant le même titre que Duras avait publié six mois auparavant, en février 1978. Le tournage avait apporté des modifications au texte initial.

Lui.

Le criminel.

Celui qui avait détruit le temple de Jérusalem.

Et puis répudiée.

L'endroit s'appelle encore

Césarée

Cesarea.

La fin de la mer

La mer qui cogne contre les déserts (Duras 1979, 97-98).

Texte de l'appel auctorial sans réponse autre que le monologue à jamais reconduit de l'être royal qui ne saurait comprendre sa suppression, *Césarée* équilibre ainsi l'excès de réponse à l'appel, les dialogues s'étendant sur des nuits entières des deux amants du *Navire Night*. De l'autre côté des *Mains négatives*, trois textes aux titres identiques sont l'image même de l'appel, dans sa scansion répétitive et obstinée. Le cri mélodique porté par les trois voyelles é-a-é (ou, dans la forme latinisée, par les quatre voyelles é-a-é-a), qui résume à lui seul *Césarée*, est ici remplacé par la reprise inlassable et vivace des Aurélia Steiner ayant survécu au massacre à Paris, Vancouver, Melbourne. Duras écrit:

Le texte qui a pour titre Aurélia Steiner est suivi d'un autre texte du même titre, Aurélia Steiner. Un troisième texte suit qui porte également ce titre. Deux films ont été faits à partir des deux premiers textes, ils portent eux aussi ce titre-là, Aurélia Steiner. On peut, pour plus de facilité, les désigner, dans l'ordre de l'édition, par les titres. Aurélia Melbourne, Aurélia Vancouver, Aurélia Paris (Duras 1979, 17).

De l'appel amoureux auquel on répond excessivement (en vivant un amour invivable) à l'appel qu'on renie (et qui précipitera celle qui y avait répondu dans une mort vive et la voix auctoriale dans l'impuissance de l'écolalie), le premier volet du volume cadre est celui de l'appel de (ou vers) l'aimé, voire le mal-aimé, mal-aimant. C'est de ne plus pouvoir l'adresser sans pour autant pouvoir y renoncer que mourra sans mourir la reine de Samarie. Ces appels, portés par l'histoire anonyme et un tant soit peu mélodramatique de la riche héritière leucémique et du jeune homme des Gobelins ou par celle, illustre autant qu'atroce, de Titus et Bérénice, sont des relais à partir desquels la voix auctoriale s'élance en écho, dont elle prend la relève. Dans la théorie des cinq Aurélia (trois textes plus deux films), l'être qui aime et la voix auctoriale se fondent et se démultiplient en tant que destinataires d'un appel avide, qui saura attirer dans son orbe tous ceux qui sont capables de l'entendre. Reste à élucider l'appel que propose, en tant que centre fuyant de cette pulsion appelante, *Les mains négatives*.

Duras n'est pas sans avoir donné des informations précieuses quant à la structure d'ensemble du volume cadre et de la grappe de films dont celui-ci émerge et qui le nourrissent (car les textes et les films ont été créés plus ou moins ensemble

et s'entre-expriment plutôt que de se laisser disposer en une séquence génétique à direction unique). C'est surtout dans les volumes *Les yeux verts* (1987) et *Ecrire* (1993) que se trouvent les remarques que je mentionnerai rapidement dans ce qui suit. Dans «L'image écrite», un interlocuteur anonyme (réel ou imaginaire³) insiste sur l'*enchaînement* essentiel des textes, sur leur avancée quasi-démonstrative:

Dans le livre Aurélia Steiner on voit la progression de chaque texte Amenant l'autre. L'appel dans la nuit du N. Night. Ensuite l'appel à travers la géographie [de Césarée]. Puis dans les cavernes [Les mains négatives] et puis dans le temps [les Aurélia] (Duras 1987, 177).

La connexion entre les films «Les mains négatives» et «Le Navire Nighb» fait l'objet d'un commentaire illuminateur dans «Les petites annonces» (si nous acceptons, comme il me semble que Duras la présuppose, la continuité entre petites annonces et appels téléphoniques anonymes dans la nuit):

Les gens des petites annonces dans les journaux, ce sont les gens des *Mains négatives* mais sans réponse jamais. Et eux ne savent pas appeler. L'homme qui a posé ses mains sur les parois de granit de la grotte de El Castillo, de même que l'homme du Bronx qui écrit son nom et son adresse sur les murs et les métros, ne savent pas crier, appeler. Je suis là pour ça, pour le savoir, moi. C'est encore cette fonction que je m'accorde. Le trajet du travelling traverse ce monde d'appels jamais vu. On ne s'attendait pas à tomber sur un monde de poubelles, de voirie, de noirs, de noirs. Ça me fait penser à Harlem. Oui, c'est ça, comme à une «coupe» de Harlem, à l'aube, lorsqu' il n'y a pas d'enfants, ils dorment, presque plus de femmes (Duras 1987, 21-22).

Plus voilé, un passage que j'extrais de «Vous, l'autre, celui de notre séparation» semble se relier à l'atmosphère de «Césarée» (avec son appel inassouvi et implacable vers le désert de Rome):

Moi non plus je n'entends plus votre silence enfermé comme celui de nos gouverneurs. Je vous ai abandonné. Depuis longtemps déjà, très longtemps je tiens le désespoir par vous provoqué dans la négligence. [...] Mais, voyez-vous, je vous appelle cependant, je vous écris cependant, comme à dix-huit ans je l'aurais fait. De même je vous appellerais, vous écrirais si vous étiez frappé de disparition ou de mort, on ne sait jamais, au cours de l'histoire de votre classe. La distance qui nous sépare est justement celle de la mort. C'est une seule et même distance pour vous et pour moi. De la même façon que vous, vous voulez la garder pure entre nous, de la même façon, moi, je la recouvre de mes cris et de mes appels. Comme vous, je sais que cette distance est infranchissable, impossible à couvrir. La différence entre vous et moi c'est que pour moi cette impossibilité est un inconvénient négligeable.

³ Le fragment que je cite figure en italiques dans l'entretien à partenaire non-nommé d'où je l'extrais.

Alors voyez, nous sommes pareils, nous nous tenons tous les deux pareillement dans nos cases respectives, dans nos territoires brûlés incalculablement narcissiques, mais moi je crie vers les déserts, de préférence dans la direction des déserts (Duras 1987, 42-43).

Enfin, si nous tenons compte du fait que Lascaux (qui contient également des mains négatives et auquel Duras a fait plus d'une fois allusion à propos d'art et d'humanité préhistoriques) fut découvert durant la deuxième guerre mondiale⁴ un lien, même si ténu, relie le texte dont nous nous occupons aux trois Aurélia Steiner qui lui font suite.

Le texte des *Mains négatives* est divisé en deux parties: un paragraphe introductif (un peu dans le genre des explications qui accompagnent les tableaux dans un musée ou de celles qui commentent une photo dans un album) et un texte poème dont, comme pour le reste du volume, Duras a indiqué, par la mise en page aérée, la «mise en respiration» à la lecture. Le paragraphe introductif fait page à part. Il est imprimé en lettres normales, alors que le texte qui va suivre est imprimé en italiques. Le texte-poème est découpé en unités récitatives ne recoupant que par hasard les phrases, alors que le prologue explicatif se définit comme texte écrit, non-délié pour le «dire à voir». Le paragraphe initial est consacré aux mains négatives magdaléniennes:

On appelle mains négatives les peintures de mains trouvées dans les grottes magdaléniennes de l'Europe Sud-Atlantique. Le contour de ces mains – posées grandes ouvertes sur la pierre – était enduit en couleur. Le plus souvent de bleu, de noir. Parfois de rouge. Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique (Duras 1979, 105).

Ce passage sévère n'est pas sans contraster avec le discours, autrement exubérant, des anthropologues⁵. Dans *Primitive Mythology. The Masks of God*, Joseph Campbell raconte:

On the walls of a number of the caves claw marks of the cave bear have been found, and it has been observed that engravings and paintings usually appear near these spots. Thus we may say that the Master Bear was the first teacher of this animal art and where he touched was a proper place for animal magic. The stenciled or colored imprints of human hands likewise appear on the

⁴ Plus exactement, en septembre 1940.

⁵ Les excès et la stridence de l'interprétation anthropologique n'ont pas échappé à Leroi-Gourhan (1965). Il note, dans un passage qui ne sera pas sans soulager lectrices et lecteurs: «Ici encore [il s'agit de certaines mains négatives de Gargas, dont les anthropologues affirment qu'elles auraient eu des doigts coupés ou des phalanges tordues, S.G.], l'examen conduit à penser que, la main appliquée dos à la paroi, le sujet repliait un ou plusieurs doigts pour des raisons dont le sens échappe, mais qui n'ont pas eu la mutilation pour cause. Sur certaines figures, même, on voit que les doigts, initialement allongés, ont été retouchés ensuite pour les raccourcir. On rencontre également, à Gargas et à Pech-Merle, des files de pouces ou de doigts repliés en crochets, au voisinage des mains» (p. 109).

walls, many with mutilated fingers. Thus finger-joint offerings are indicated, like those of the North American buffalo plains. The hand imprints were perhaps placed on the walls in imitation of the imprints of the bear (375).

Par rapport à la narration hypothétique et foisonnante de l'anthropologue, le texte que Duras a mis en exergue est clairement à ranger dans les cadres sobres du discours scientifique. Duras, comme Leroi-Gourhan (1965) n'avance pas d'explication quant au sens des mains négatives ou à la ritualité sous-jacente dont elles auraient pu émerger. Elle évoque l'espace privilégié, franco-cantabrique⁶, où les préhistoriens ont rencontré l'énigme des mains positives (enduites de peinture et posées sur la paroi) ou négatives (posées sur la paroi et entourées de peinture, ou bien à l'aide de l'autre main et d'un morceau de fourrure faisant pinceau, ou bien à l'aide d'un os percé par lequel on soufflait l'enduit tout autour des doigts largement écartés). Elle précise les couleurs, la position ouverte des mains, le moment de la préhistoire – celui du magdalénien. Introduit comme élément d'un syntagme censé se référer à une aire géographique partiellement définie, l'Atlantique aura son importance dans le récitatif qui va suivre.

Ce prologue épuré représente la *thématisation durasienne post factu* des plans filmés à Paris en vue du «Navire Nighb» et restés sans emploi à la fin du tournage. Il est basé sur une série d'équivalences paradoxales que nous avons appris à reconnaître sous la plume de l'écrivaine. Celle, par exemple, entre le présent occidental et la préhistoire se rencontre déjà dans des textes datant de Mai 1968 – «Nous sommes la préhistoire de l'avenir» écrivait Duras dans «20 mai 1968 [...]» (Duras 1987, 81). Plus concrètement, lorsqu'elle parle des plans «étymon», Duras insiste sur leur caractère «imprécis», techniquement primitif, sur le raté des images, sur l'insolite de l'aube estivale parisienne, sur la solitude silencieuse d'un Paris secrètement colonial (plutôt qu'ultraoccidental), entre six et huit heures du matin:

Les Mains négatives et *Césarée*, sont des plans abandonnés du *Navire Night*. Les statues de la Concorde et les Maillol [reprises dans *Césarée*, S.G.] étaient beaucoup trop somptueuses pour l'espèce de désert que représente *Le navire Night*. Elles étaient encore trop figuratives. De plus, les plans des *Mains négatives*, de ce travelling qui va de la Bastille aux Champs-Élysées, n'étaient pas bons, je ne sais pas pour quelles raisons techniques. Les feux rouges sont complètement écrasés, comme des taches de sang, l'image est floue. On a refait les plans mais je ne me suis pas servie des nouveaux plans – sauf ce passage au carrefour Magenta, quand on est dans les grottes des restaurants vides – j'ai presque tout gardé des plans ratés. Nous avons tourné à la mi-août, Paris n'étant relativement vide qu'une semaine par an. Pendant les quarante-cinq minutes du travelling entre six heures un quart et huit heures moins le quart du matin, à part une prostituée boulevard Magenta, on n'a

⁶Qui est aussi, si l'on y ajoute l'Italie, l'espace privilégié de plusieurs textes durasiens, tels *Les petits chevaux de Tarquinia*, *Dix heures et demi du soir en été*, et *L'après-midi de Monsieur Andesmas*.

rencontré que des noirs, quelques femmes de ménage portugaises du côté de l'Opéra, celles qui nettoient les banques, quelques loubards aussi, quelques sans-abri. Paris à cette heure-là n'est pas à nous. Et ces gens-là, ceux qui nettoient les banques, les rues, les magasins, disparaissent complètement à huit heures, c'est alors nous qui occupons la place. Depuis l'Indochine, depuis ma jeunesse, je n'avais jamais vu une telle population coloniale réunie dans un seul endroit. L'amour, c'est à eux qu'il s'adresse. Il y a des vieillards aussi, un clochard place de l'Opéra. Des Porto-Ricains, des mulâtres, avant d'arriver place du Palais-Royal. Après, il n'y a plus rien, que des poubelles et des autos (Duras 1987, 153-154).

Paris vu par Duras devient asiatique (et donc secret, lointain, inconnu, paléolithique) à souhait: «ces grandes avenues coloniales des *Mains négatives*, ces souks de Ménilmontant, ce Mékong, vers l'Est, du côté de Bercy. L'Asie à s'y méprendre, je sais où elle est à Paris, avant Renault, après les peupliers de l'Île Saint-Germain, les amoncellements de lianes, vers cette jungle qui borde le Siam, avant le phare et la lanterne des morts» (Duras 1987, 138-139). Comment s'effectua, cependant, le passage qui l'unit péremptoirement aux contours paléolithiques de mains gauchement auréolés de couleurs?

La bande sonore (texte mis à part) et la bande image du film *Les mains négatives* nous permettent de répondre d'une manière plus précise à cette question. En les examinant, on remarque que la lecture du Prologue correspond à une bande image laissant voir, à peine, des voitures qui passent à toute allure dans la nuit et à une bande son qui fait entendre, au loin, la sirène, comme impatiente, d'un navire. Sous l'ascèse de la voix «scientifique», la violence de la sirène installe ainsi d'emblée l'appel. Le travelling, qui ne sera interrompu par aucun plan fixe, marque, quant à lui, la remontée vertigineuse dans le temps, vers un paléolithique que la littérature et le film n'avaient jamais auparavant occupé si nettement.

Dans l'avancée du poème filmé, d'autres équivalences se précisent. L'une des plus insistantes sera celle entre les mains négatives énoncées par la voix qui lit le texte et les lignes blanches qui zébrant les rues parisiennes signalant des passages piétonniers (c'est le cas du moment «Toutes les mains ont la même taille», p. 108) ou qui séparent les couloirs des routes (c'est le cas des fragments «Ces mains/ du bleu de l'eau...», p. 109; et «Sur ces mains-là, noires...», p. 110). Ce qui a pu en alimenter l'équivalence pour le regard – dépaycé et dépayasant – de Duras c'est, peut-être, le fait que, dans l'espace cantabrique, les mains négatives apparaissent en cortège.

Une autre équivalence importante est celle entre le cri multiplié (des vagues, du vent, de l'être humain qui pose ses mains à jamais sur la paroi) dans l'aube paléolithique de l'humanité et le jour naissant sur le parcours des grands boulevards parisiens, avec les phares des voitures, leur mouvement et arrêt aux stops. Nous le rencontrons dans les passages filmés correspondant à la lecture de «L'homme seul dans sa grotte...» (p. 107); «Je suis celui qui appelle/ Je suis celui qui appelait qui criait il y a trente mille ans» (p. 109). La fin du texte («Je suis celui qui criait qu' il t'aimait») se dit sur fond d'une voiture qui s'éloigne.

Soulignons enfin les équivalences (ou les compositions) entre la «terre vide» dans le texte («Sur la terre vide resteront ces mains sur la paroi de granit», p. 110)

et l'image d'un Paris envahi par les ordures; entre «les forêts d'Europe» ou les «couloirs/ des voies de pierre» (p. 110) et les édifices parisiens à l'intérieur desquels s'ouvrent des grottes modernes que le film accumule; entre le rose d'aube embrasée et «l'amour indéfini» (dans le passage «Toi qui es nommée toi qui es douée d'identité je t'aime d'un amour indéfini», p. 112).

Par rapport à la narration (hypothétique, quoique non reconnue comme telle) de l'anthropologue et du préhistorien, Duras a amplifié la scène. Il ne s'agit plus des cavernes souterraines isolées que dénombrent patiemment les savants, même si, par moments, et vers le milieu du texte, l'espace décrit correspond de près à la topographie de la grotte du Castillo ⁷:

Au-dessus de lui les forêts d'Europe,
sans fin

Il se tient au centre de la pierre
des couloirs
des voies de pierre
de toutes parts (112)

D' emblée, le paysage est «cosmicisé», incluant l'océan, le vent et la nuit avec lesquels les couleurs des mains sont présentées en accord secret:

Devant l'océan
sous la falaise
sur la paroi de granit
ces mains
ouvertes
Bleues
Et noires
Du bleu de l'eau
Du noir de la nuit 107-108).

C'est un cadre dynamique et bruyant, où le combat acharné entre le vent et l'eau prend la forme de l'affirmation patiemment et inlassablement alternée de chacun d'entre eux et où la peur humaine, vaincue pour un instant, peut être assimilée à la victoire passagère de la vague ainsi enfantée:

Il fallait descendre la falaise
vaincre la peur
Le vent souffle du continent il repousse
l'océan

⁷ Leroi-Gourhan (1965) écrit: «Au Castillo, la situation est particulièrement confuse; la forme de la grotte, divisée en plusieurs salles débouchait sur un carrefour proche de l'entrée, portait à la multiplication des sanctuaires distincts» (141)

Les vagues luttent contre le vent
Elles avancent
ralenties par sa force
et patiemment parviennent
à la paroi

Tout s'écrase (112-113).

Dans ce paysage élargi à la vastitude du monde et traversé par le souffle vivace d'un dialogue immémorial et contagieux, la lumière blanche, indirecte, hivernale anime la paroi et fait revivre en illusion de geste (dans la mémoire de la Récitante) les empreintes de mains. C'est par son truchement que s'effectue dans le texte le double passage de la voix descriptive, contemporaine de l'écriture, vers la voix intérieure de l'auteure visitant El Castillo et, à partir de celle-ci, la remontée vers la voix magdalénienne inconnue, qui insiste dans le fracas des vagues, de la lumière et du vent, et dont Duras transpose, traduit et actualise le message imaginaire:

La réfraction de la lumière sur la mer fait
frémir la paroi de pierre

Je suis quelqu'un je suis celui qui appelait qui criait dans cette lumière
blanche (111).

Duras a ainsi ouvert l'histoire non seulement du point de vue spatial, mais aussi au niveau temporel – lui donnant un avenir. Elle en a modifié la donnée fondamentale en remplaçant la chasse et le sacrifice dont parle Campbell (ou bien le laborieux alignement statistique des signes masculins et féminins qu'y décèle à un niveau cognitif Leroi-Gourhan) par l'appel et le désir.

Les mains négatives magdaléniennes ne sont pas encore associées à l'écriture⁸. Le rituel qui en a déterminé la présence subsistant sur la paroi rocheuse ne saurait s'y référer. Elles ne sauraient par conséquent être interprétées en tant que signature. L'être humain qui a apposé ses mains (ou sa main, car beaucoup de descriptions archéologiques insistent sur le fait qu'il s'agit d'une seule et même main) reste indéterminé pour Duras. Le problème du nom, de l'identité, des concepts, des mots ou des actes de langage ne se posent pas encore. Les spécialistes, eux, parlent tantôt de mains de femme, tantôt de mains d'enfant⁹. Pour des besoins d'ordre littéraire, Duras, dont l'oeuvre a surtout thématiqué le dialogue inlassable du couple, va par instant parler de femme à homme avec l'auteur(e) inconnu(e) des mains négatives. Mais l'éventail des possibles reste ouvert.

Selon la lecture qu'en propose Duras, et que la vague, la lumière et le vent semblent simultanément suggérer et confirmer, les mains négatives ont fixé un

⁸ Comme le seront, par exemple, au XVII^e siècle, les mains découpées (et partant, sculpturales) de Saint-Cyran pour les solitaires de Port-Royal. Rappelons à ce sujet le récit du «pieux dépeçage» (l'expression est de Montherlant) tel que narré par Lancelot.

⁹ Nous trouvons, ainsi, chez Leroi-Gourhan (1965): «Dans la plupart des cas, les mains sont trop petites pour avoir appartenu à des hommes : la plupart semblent féminines et il en est qui ont manifestement appartenu à des enfants» (p. 109).

geste d'ouverture et d'appel vers l'inconnu à venir. Pressenti, ressenti dans un élan et un manque, un Autre vague y fût, à l'aube de l'humanité, interpellé. Herméneute superlatif, l'auteure se tend vers cet imperceptible legs. Elle isole, on pourrait dire, un tropisme du paléolithique.

Dans *Tropismes* et, par la suite, dans *L'usage de la parole* et dans *Pour un oui et pour un non*, Nathalie Sarraute a évoqué les mouvements imperceptibles d'acceptation ou de rejet que nous adressons, par nos paroles, ou, plus précisément au-dessous d'elles, à ceux avec lesquels nous sommes en face-à-face dialogué. Un vieil homme se promène par la ville avec son neveu et répète, chaque fois qu'il s'agit de traverser la rue, que le passage est dangereux et que les voitures risquent d'écraser les piétons. Sous ses mots, par leur intermédiaire, la peur s'infiltré dans la vie du petit. Deux femmes parlent, comme deux oiseaux sautillant sur la branche, sous les yeux indifférents d'un homme. Plus il les ignore, plus elles s'efforcent. Le pli est pris, la relation dialogique fixée et ce tropisme des conversations hypnotisées en représente à la fois le centre et l'aboutissement.

On pourrait dire que, pour Duras, les mains négatives conservent et la lumière, le vent, la vague animent le plus ancien tropisme de l'appel interhumain. Cet appel ne pouvait être conscient. Il fut peut-être muet (le souffle du vent et le fracas des vagues devançant le ou tenant lieu de «cri intérieur»). De celle ou de celui dont les mains sont détournées sur la paroi, nous ne saurions imaginer la pensée, le langage, d'autres gestes. Nous ne pouvons savoir si l'imposition des mains fut, dans ce cas isolé, première (l'homme, stimulé par les bruits vivants qui l'entourent, essayant d'y «répondre») ou apprise, habituelle ou rituelle.

Il y a eu, donc, entre les mains sur la paroi et leur mise en texte (et en film) relais plus composition et ensuite relève. *Relais*, car c'est sur la paroi rocheuse et sur la marque qu'elle porte que buttent l'attention et, en fait, l'existence de l'auteure¹⁰. *Composition* naturelle (donnée à la visiteuse) car c'est grâce à la lumière (qui fait trembler l'image en évoquant le geste immémorial), aux vent et aux vagues (qui en répètent, pour qui veut l'entendre, l'accompagnement depuis longtemps advenu) que le geste révolu mais non aboli des mains négatives est redirigé (et interpelle) la voix descriptive initiale.

Notons que la composition intervient également dans l'analyse archéologique de Leroi-Gourhan. Ce que le spécialiste a cependant choisi d'associer aux mains négatives c'est, dans une composition normalisée, subjective et scientifique qui lui appartient en propre et qui s'éloigne de la perception commune, l'ensemble des peintures, gravures et graffiti de l'art pariétal franco-cantabrique, *abstraction faite du cadre naturel*. Cet ensemble, sémiologiquement homogénéisé, a permis à l'archéologue d'émettre l'hypothèse, étayée par une interrogation statistique des données, que, telles les peintures de bisons, de bœufs ou de mammoths, les mains négatives appartiennent au groupe des signes féminins et s'opposent,

¹⁰ Comme butèrent l'attention et la pensée de Leroi-Gourhan. Leroi-Gourhan (1965) s'arrête cependant, scientifiquement impuissant, devant le mystère des mains ainsi tracées. Non sans avoir spécifié auparavant, qu'il s'agit, selon toute probabilité, de mains de femmes (voir la note précédente).

comme telles, aux signes masculins (peintures de chevaux, cerfs, bouquetins ainsi que signes gravés divers).

Relève enfin, car la voix de la Récitante s'essaie à mettre en mots le cri hypothétique et lointain. Ce faisant, l'émoi des relations inter-humaines à venir (depuis le paléolithique, depuis le moment de la visite, depuis le moment de l'écriture du texte) s'engouffre dans le poème. Les mains négatives sont devenues ainsi un index infini appelant toujours et à jamais au-delà de celle qui les perçut. Désormais, elles peuvent composer avec l'image différée et mystérieuse des signes piétonniers dans la nuit parisienne et, au-delà, avec d'autres images/textes encore à venir, disant à chaque fois ce qui ne sut se dire, initiant qui les rencontre à la tâche ardue de l'intersubjectivité déployée.

Ouvrages cités

Campbell, Joseph. *The Masks of God: Primitive Mythology*. New York. Penguin Books, 1987.

Duras, Marguerite. *Le Navire Night* (Films du Losange, 1978).

Idem. Le Navire Night - Césarée - Les mains négatives - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner - Aurélia Steiner. Paris : Gallimard 1979

Idem. Césarée (Films du Losange, 1979).

Idem. Les mains négatives (Films du Losange, 1979).

Idem. Aurélia Steiner dit Aurélia Melbourne (Films, Paris-Audiovisuels, 1979).

Idem. Aurélia Steiner, dit Aurélia Vancouver (Films du Losange, 1979).

Idem. Les yeux verts (Cahiers du cinéma, 1980, 1987).

Idem. Outside. Paris: Albin Michel, 1981, rééd. Paris: P.O.L., 1984.

Idem. Ecrire. Paris: Gallimard, 1993.

Leroi-Gourhan, André. *Préhistoire de l'art occidental*. Paris: Editions d'art Lucien Mazenod, 1965.

IS THERE A POSTMODERN HUMANISM?

DAN GRIGORESCU

(Bucharest)

In the 1962-63 academic year when I was asked to hold a few seminars at what was then known as the "World Literature" Department, it had been under fire for some time, albeit indirectly, as opponents did not dare openly to challenge Professor Vianu whose high prestige naturally extended to the whole discipline. But World Literature was well served by a brilliant team that Tudor Vianu had assembled; it comprised personalities in their own right who had produced works of high scientific standing as well as young assistants who graduated top of their class from the then Faculty of Philology.

The head of the Department had to attend to a multitude of duties outside the University – at the UNESCO National Commission and the Academy Library. He did it, though never at the expense of teaching since The Professor not only observed his course schedule as scrupulously as I could remember from my years as a student, but also presided over the monthly meetings that amounted to lessons of scientific rigour which opened up the horizons of world culture and made not only the younger people in the audience – of which I was one – feel like undergraduates again: while every teacher was free to give one's course as best one could think of, the head of the Department insisted – rightly – on a measure of teaching coherence within the Department.

Beyond that he hardly had any time to involve himself in the management of the Department with its cumbersome bureaucracy or in the myriad intricacies the academics had been dragged into by administrative and political leaders. A kind of lieutenantcy including three of the Department's four associate professors viz. Zoe Dumitrescu-Buşulenga, Vera Călin and Romul Munteanu (the fourth, Ovidiu Drimba, did not serve as a full-time teaching staff of the Department) had assumed to take care of routine matters.

I came to know Doamna Zoe as an undergraduate when she was a member of the Modern Romanian Literature Department, not the World Literature one. Like many of my fellow students in the English Department, I used to attend her courses, especially those on Eminescu and Creangă which were highly thought of in our Faculty. The years passed and Doamna Zoe became the head of our Department. One of the most sensible I have ever known. Those were hard times – all the more so for us and our colleagues in the foreign language departments as the theory that

our objects were the channels for the dissemination of “alien idcas” was increasingly gaining ground. We largely owe the survival of the discipline – whose name was eventually changed to *Comparative Literature* to our head of Department who masterfully balanced diplomacy and attacking policy.

In Professor Vianu’s good tradition, Doamna Zoe regarded comparativism as leading the way to the history of culture. It is this basic idea that permeates her academic lectures as well as her writing which bears the Mark of genuine humanism that some of us have also been true to. These pages admit to the substance of some of the opinions as being rooted in Doamna Zoe’s hints or suggestions. Their author was not her student but gratefully acknowledges her support in his effort to alter the traditional view shared by some of the Department’s comparativists who would rather take the easy way in their approach to great writers and conveniently provide sketchy profiles and reference lists. If the comparativist vision at the Faculty of Letters is broader today, the fact is also due to the support we received from our former head of Department.

The story of imagination needs to be told. Like all species under threat of extinction, the imagination requires to be recorded in terms of its genealogy: its conceptual genesis and mutations. Many contemporary commentators, as noted, speaking of the demise of imagination as we have known it. Some bemoan this cultural phenomenon. Others take a certain delight in its apocalyptic implications. While others again consider it an ineluctable phase of the historical dialectic. But however varied such responses may be, there is a growing belief in certain arches that the very notion of imaginative creativity may soon be a thing of the past. We appear to have entered a postmodern civilization where the image has become less and less the expression of an individual subject and more and more the commodity of an anonymous consumerist technology. Or so a pervasive current of opinion has it. Our task in this work is to assess the reasons for such a persuasion, to trace the historical genesis of the Western concepts of imagination, and to ask, finally, if it is possible for imagination to secure a new lease of life in our rapidly expanding postmodern culture.

The paradigm shifts in the European understanding of the image are graphically exemplified in the mutations which have occurred in the representation of human face. Three examples from the history of painting could illustrate this – a medieval Icon of Christ as an instance of the premodern imagination, a Van Gogh self-portrait as an instance of the modern, and Martin Sharp’s Pop Poster of the Van Gogh portrait as an instance of the postmodern.

The medieval icon *Christ the Pantocrator* is anonymous. The icon-maker who painted it was not encouraged to invest his personality in it. And, by extension, the beholder was not inclined to ask “who painted it?” or to exclaim “what superb artistry! what beautiful facial features! what originality of expression and technique!”. On the contrary, this typical Christian icon effaces the individual character of the artist (or group of artist-monks) in order to underscore the primary of divine authority, to profile the sacramental nature of the face depicted – that of

the Son of God. This explains, moreover, why such icons were generally *unsigned*, at most being indirectly attributed to one of the great schools of Byzantine iconography. And it also accounts for the fact that strict rules and canons were prescribed for the composition of such icons: the aim being to prevent interferences from the human personality of the iconographer out of deference to the infinite nature of the Divine Creator Himself. Here the use of standardized goldleaf backgrounds and stylized features is aimed to focus the attention of the faithful on the sacred mystery represented rather than on the representation itself. Indeed the common practice of portraying the eyes of Christ as expressionless was an apt symbol of the icon's primary function: to invite the onlooker to travel through the vacant regard of the image towards the suprasensible transcendence of God rather than linger at the surface level of purely human expression and sensations (e.g. the beguiling, luminous eyes of a mortal face). In other words, the *theocentric* quality of the icon was evident in the fact that every effort was made to eschew worshipping the image itself so as to worship God *through* the image¹. The makers and beholders of icons were not to follow their own fancies but to harness their imagination to the sacred visual types laid down by age-old tradition. By requiring the iconographer to observe the ancient Byzantine formulae of representation, the Church authorities effectively discouraged experimentations with more realist of life-like modes of painting.

The modern practice of self-portraiture, by contrast, lays primary stress on the image as a medium of *human* expression. In this it exemplifies the *anthropo-centric* trend of modernity. Van Gogh auto-portraits are powerful instances of this aesthetic of subjectivity. There is a basic humanism evident in these paintings; and not only in the vibrant originality of the artist's style and colours, but also in his undaunted will to self-expression – even when there is nothing left to express but his own despair. Here Christ as divine martyr has been replaced by the artist as human martyr. The sacramental prayer has turned into an existential cry. What is most striking about the modern genre of portraiture – from Velasquez' *Las Meninas* and Rembrandt's sombre self-explorations to Van Gogh's self-portraits before his suicide – is a common resolve to dispense with the traditional modes of painting *resemblance* (i.e. as *mimesis* of nature or God) and treat it instead as an autonomous expression of man.

The great painters of the Italian Renaissance were already painting in this humanist direction. While such a movement was largely sponsored, at the outset at any rate, by ecclesiastical and royal patronage, its increasing tendency to subvert traditional pieties frequently earned it official censure. Thus, for example, Caravaggio's painting of *St. Matthew* as an all too human mortal with wrinkles and rags, caused a scandal when first displayed. And, earlier still, El Greco's innovative version of *St. Maurice sent King Philip into a fit of rage* and won this painted rebuke from the Inquisitor of Toledo: "I like neither the angels you paint

¹ E.H. Gombrich, *The Story of Art*, Phaidon, 1972, p.119 ff.

nor the saints. Instead of making people pray, they make them admire. Beauty inserts itself as an obstacle between our souls and God". El Greco's defiance of the reproaches made to him by both Church and State prompted Nikos Kazantzakis, one of the most impassioned advocates of the humanist aesthetic in our own century, to write this tribute in his *Report to Greco*:

"It was a great moment. A pure righteous conscience stood on one tray of the balance, an empire on the other, and it was you, man's conscience, that tipped the scales. The conscience will be able to stand before the Lord at the Last Judgement and not to be judged. It will be not judged, because human dignity, purity and valour are not sins ... Art is not submission and rules, but a being or a spirit which smashes the moulds ... Greco's inner archangel's breast had thrust him on savage freedom's single hope, this world's most excellent garret"².

It is not such a giant step from El Greco's mutiny in the sixteenth century to Van Gogh's insanity in the late nineteenth. The tormented modern artist stands as an indictment of established society. "Through the mediation of madness", as Michel Foucault declared in *Madness and Civilization*, "it is the world that becomes culpable in relation to the work of art". Convict in his prison or patient in his asylum, the modern artist stares out from his own canvas and back at himself, head shaven, features a blaze of chaotic eyes – so unlike those calm bottomless pools of the medieval Icon of Christ – a turmoil of inconsolable anguish with nothing left to express but itself.

Thirdly, as an example of postmodern visual representation, we take Martin Sharp's Pop Poster of Van Gogh. Here the *theocentric* paradigm of iconography and the *anthropocentric* paradigm of self-portraiture are replaced by the *ex-centric* paradigm of parody. The term of "ex-centricity" is employed here in the sense of Jacques Lacan and his disciples when they speak of the unconscious subject as one that is ex-centric to itself, that does not function as a controlling origin of self-expression. This heterogeneous nature of the subject in postmodern theory and art marks a radical rupture with the humanist notion of autonomous selfhood. Sharp, a former illustrator of the popular magazine *Oz*, and a prominent representative of the Underground Art movement, exhibits a typically postmodern eclecticism in his recent collages called "artoons". These are made up of juxtaposed images chipped from reproductions of celebrated museum paintings³. In his pop poster of Van Gogh, the contained madness of the original self-portrait has exploded in psychedelic orgy of multiple reproductions, reversed, superimposed and distorted. From one of the many cut-out reproductions (which features Van Gogh painting his own portrait) extends a yellow comic-strip balloon with these words: "I have a terrible lucidity at moments, when nature is so glorious in those days I am hardly conscious of myself and the picture comes to me like a dream". Hagiographic devotion or hallucinogenic fun? Subversion of consumer culture by invoking the

² Nikos Kazantzakis, *Report to Greco*, Faber, 1973, pp.500-5.

³ J. Walker, *Art Since Pop*, Thames and Hudson, 1975, p.41.

great modern martyr Van Gogh? Or burlesque of the whole aesthetic of modern humanism by assimilating Van Gogh to the commodity images of Pop Art? Sharp's work is charged with such ambiguities. Moreover, the repulsive photo-realist eye, which breaks through the centre of the poster like a dehiscent flower disfiguring the axial auto-portrait of Van Gogh, itself symptomatic of the *undecidable* status of the postmodern image. Does this eye refer to the *original* eye of Van Gogh himself, to that inner eye of his mind which has various self portraits ought to express? Or does it represent rather a mere "trick" of hyperrealist technique, betraying the fact that there is nothing *behind* the gansh mirror-play of visual "quotations" featured in the poster?

Our inability to definitely place Sharp's poster parody on the ride of "art" or "pseudo-art" is itself an indication of its postmodern character. And if the Pop Poster somewhat resembles the medieval icon as a mode of impersonal mimetism and formalism, it differs fundamentally in that it does not seek to direct the onlooker's attention toward some transcendent being but mischievously exults in its role as a playful of popular consumption.

As a final amplification of the paradigm shifts in European concepts of imaging, one might rehearse some of the decisive changes which have occurred in the conception of the *artist*. The premodern cultures of Jerusalem and Athens tended to construe the artist primarily as a *craftsman* who, at best, models his activity on the *original* activity of a Divine Creator – the biblical *Yahveh* or the Platonic *demiourgos*. This theocentric view of the craftsman also prevailed in the Middle Ages when the work of the icon-maker, painter, scribe or Cathedral designer was generally evaluated in terms of its capacity to obediently serve and imitate the transcendent plan for Creation.

The modern movement of Renaissance, Romantic and Existentialist humanism replaced the theocentric paradigm of the mimetic craftsman with the anthropocentric paradigm of the *original inventor*. Whether drawing from the scientific idiom of experimenter, the colonial idiom of explorer or the technological idiom of industrial engineer, the modern aesthetic promotes the idea of the artist as one who not only emulates but actually replaces God. Thus, we find that the legendary sinners of traditional morality – Prometheus, Adam, Lucifer – become the heroes of modern culture. Blake, for example, speaks of Milton writing in fetters when he speaks of God the Father and at liberty when he speaks of Satan. Goethe celebrates Faust's diabolic ambition. Shelley and Melville champion the rebelliousness of Prometheus. Mozart and Kierkegaard are fascinated, despite themselves, by the insatiable energies of Don Juan. And Nietzsche, de Sade, Céline, Lautréamont, Sartre and Genet cultivate the existential virtues of deviants and delinquents. In short, the modern portrait of the artist, as a young person or old, is habitually that of a proud demonic overreacher who negated the given world and resolves to produce a new one out of his or her own imagination.

But this anthropocentric paradigm is itself overturned in postmodern culture. Now the model of the productive inventor is replaced by that of the *bricoleur*:

someone who plays around with fragments of meaning which he himself has not created. Here the dominant analogies are frequently borrowed from the post-industrial technology of the computer and communication industry. The artist becomes a "player" in a game of signs, an "operator" in an electronic media network. He experiences himself afloat in an anonymous interplay of images which he can, at best, parody, simulate or reproduce. Like a character in a Pynchon novel or Wenders film, the postmodern artist wanders about in a labyrinth of commodified light and noise, endeavouring to piece together bits of dispersed narrative.

The postmodern threat to abolish the humanist imagination coincides with growing talk of the "demise of man" as a subject of identity. Disseminated into the absolute immanence of sign-play, the imagination ceases to function as a creative centre of meaning. It becomes instead a floating signifier without reference or reason – or to borrow Derrida's idiom, a mass-produced postcard addressed "to whom it may concern" and wandering "aimlessly through a communications network, devoid of destiny" or "destination". In a recent work, entitled *The Postcard* (1980) Derrida playfully explores our mass-communications culture, quoting at one point a passage from Joyce's *Finnegans Wake* which suggests that the (modern) *penman*, Shaun, has become inseparable from his brother, the (postmodern) *postman*, Shem. And this contemporary "confusion" of Shem and Shaun – which Derrida identifies as the legacy of Babel, as a decree of "dichemination" – implies that all modes of expression are now irreparably contaminated by the general erosion of "original meaning". This confusion coincides with the expansion of the communications media. A message is now no longer a unique expression sent from an author to a reader. It is invariably bound up in a play of mass-circulation and reduplication. Meaning has become a matter of "whatever you like ...". Derrida's quotations from Joyce are aptly chosen. Beginning his commentary with the enigmatic phrase, "no my love that's my wake", he punctuates his reading with the telling conundrum. "Advantages of the Penny Post, when is a Pun not a Pun". Meanings multiply themselves indefinitely. There is no identifiable origin or end to the Postal network of communications: "In the beginning was the Post"⁴.

The "post" of postmodernity would thus seem to suggest that the human imagination has now become a post-man disseminating multiple images and signs which he himself has not created and over which he has no real control Is this humanism? Might it be called human imagination? Difficult answer ...

⁴ J. Derrida, *la Carte postale*, Flammarion, 1980, pp.154-5.

ORPHÉE DANS LE THÉÂTRE DU XX^e SIÈCLE

EVA KUSHNER

(Toronto)

Les mythes sont des survivants. Longtemps on s'est contenté de décrire les mythes, de comparer leurs ressemblances et différences, d'analyser leurs enracinements culturels et, s'ils réapparaissaient dans des œuvres littéraires, d'étudier les multiples variations qu'ils pouvaient subir selon les pays, les langues, les genres, les mentalités, les époques, les mouvements littéraires, les auteurs individuels surtout. Plus récemment, une certaine concertation s'est manifestée parmi les sciences humaines (mythocritique, anthropologie structurelle, sémiotique, psychanalyse littéraire, psychanalyse tout court, histoire des religions...) tentant de dévoiler quelques caractéristiques universelles et permanentes des mythes, susceptibles de rendre compte de leur constant appel pour l'imaginaire humain.

Tel est à coup sûr le cas du mythe d'Orphée. Essayer de dire pourquoi nous amènerait à évoquer, tout d'abord, ses racines religieuses et par conséquent la parenté sous-jacente du religieux, du mythique, du littéraire. Car Orphée fut d'abord en Grèce ancienne le prêtre d'une religion dont l'histoire s'étend sur plus de mille ans, laissant suffisamment de vestiges pour alimenter et inspirer des œuvres artistiques et littéraires qui, elles, ont survécu. La tradition antique lègue aux siècles prémodernes, essentiellement, deux *personae* orphiques distinctes mais complémentaires: le héros civilisateur et l'amant d'Eurydice. La première est celle du fondateur mythique de la musique et de la poésie, fils d'Apollon et de la Muse Calliope; figure lumineuse, souvent porteuse de résonances pythagoriciennes et néo-platoniciennes, dans la mesure où musique et poésie traduisent en «nombres» l'harmonie universelle.

L'autre *persona* est celle de l'époux malheureux d'Eurydice descendant aux Enfers pour arracher celle-ci aux divinités infernales; le héros transgresse l'interdiction de regarder en arrière pour s'assurer que sa bien-aimée le suit, il la perd définitivement et devient alors, par l'effet de sa douleur, le chantre de Thrace que toute la nature écoute, mais aussi, selon une tradition au moins, l'initiateur des amours homosexuelles, et finalement la victime des Bacchantes ivres de jalousie à son égard. De toute évidence, «l'enchanteur de Thrace» se prête grâce à ses qualités morales et spirituelles à une multiplicité de traitements soit philosophiques (chez Pic de la Mirandole par exemple) soit allégoriques (dans l'*Ovide moralisé* du XIV^e siècle entre autres). Mais ce sont, bien entendu, des segments narratifs tels

que l'expédition argonautique aux côtés de Jason, la poursuite d'Eurydice par le berger Aristée, la mort de celle-ci, la douleur d'Orphée, la transgression rituelle, la haine des Bacchantes, la vision de la tête tranchée d'Orphée flottant sur le fleuve Hèbre et continuant à chanter, qui ont fixé notre mythe dans l'imaginaire européen. Car si tant est que, comme le pense Gilbert Durand, le mythe sert à exprimer la lutte de forces opposées, ces épisodes ont créé le mythe comme tel en le dotant d'une indispensable diégèse.

Ce sont également ces vicissitudes personnelles du héros qui graduellement ont ouvert à Orphée les portes de la théâtralité moderne. Quel fut son cheminement préalable? Comme Walter Strauss dans *Descent and Return: the Orphic Theme in Modern Literature*, nous voyons en gros trois phases dans l'histoire d'Orphée: la première, qui remonte aussi loin que le VI^e siècle avant Jésus-Christ, est liée à l'histoire de l'orphisme comme religion; le héros y est surtout le prêtre de Thrace; tout y réfère à l'harmonie universelle dont il connaît et révèle les mystères. Il n'y a alors ni conflit, ni vicissitudes. Ce sont les versions de Virgile et d'Ovide, précédées dans ce sens par certaines représentations picturales sur des vases grecs, qui introduisent l'histoire des amours d'Orphée, et la descente aux Enfers. Néanmoins, la spiritualité orphique continue à dominer car, ainsi que l'a montré Marie Delcourt dans son *Incantation virgilienne*, dans le cas de Virgile, les paroles du poème n'en finissent pas de suggérer, alors même que le poète raconte la séparation des amants et toutes ses séquelles, la vision du monde qui fut celle du prêtre de Dionysos. La deuxième phase serait celle de la Renaissance, époque où cette vocation duelle du mythe continue à se manifester mais où graduellement l'utilisation allégorique du mythe cède le pas à son sens esthétique et au primat de la forme: en poésie d'abord chez d'innombrables auteurs de bien des pays, mais aussi dans l'opéra qui vient s'ajouter aux formes d'art symbolisées par Orphée: ainsi, l'*Euridice* de Peri (1600), première œuvre du genre opératique! l'*Orfeo* de Monteverdi (1607), l'*Orfeo ed Euridice* de Glück (1762). Au théâtre même, comme d'ailleurs en poésie et surtout en philosophie, Orphée, dans son rôle d'interprète des secrets divins, assumant des significations à la fois païennes et chrétiennes, en vient tout particulièrement à incarner la «théologie poétique» qui confère à la création humaine, donc à l'art sous toutes ses formes, une dignité sans précédent. Cette humanisation finira par couper entièrement le mythe de ses racines religieuses, même si celles-ci persistent ici et là, fragmentairement, à titre symbolique. (Mais n'oublions pas que tout fragment mythique conservera, jusque dans la modernité et la postmodernité, ses liens avec les structures de l'imaginaire, donc le pouvoir d'évoquer le mythe entier y compris ses résonances occultes).

L'*Auto sacramental del divino Orfeo* est une pièce de Calderón longtemps restée inédite; serait-ce à cause de sa faible théâtralité? Les principaux attributs mythiques d'Orphée: génie musical, séduction d'autrui par la musique, harmonie de sa voix et de sa lyre, y prennent des valeurs allégoriques pour représenter l'harmonie de la création du monde par Dieu, le péché par le serpent, la démarche rédemptrice du Christ par la descente d'Orphée aux enfers. Le mythe y est donc utilisé à des fins religieuses. En revanche, l'*Orfeo* d'Ange Politien qui pourtant

avait précédé l'auto sacramental de Calderón, était déjà allé très loin dans l'esthétisation du mythe, le séparant radicalement de sa vocation religieuse. Par exemple, Mercure y joue un rôle d'annonciateur que traditionnellement le théâtre religieux réservait aux anges; l'enfer n'y est plus l'enfer chrétien, lieu d'expiation, mais un agréable séjour élyséen; un Orphée bruyamment misogyne y est victime d'une violente Bacchanale. Mentionnons enfin, pour faire état de la théâtralité ascendante de notre mythe au cours de son histoire, l'*Orphée en machine* de Lagrange-Chancel, pièce inspirée d'un *Orfeo* d'Aurelio Aureli (Venise, 1672), sous-tendue par une double intrigue d'une redoutable complexité et enrichie d'artifices grandioses. Ce fut un des grands spectacles offerts à Louis XV. L'histoire d'Orphée y est adaptée au goût de l'époque et de la cour. Multipliés, les personnages s'entrecroisent dans de nombreux épisodes additionnels, faisant souvent allusion à l'actualité. Et la banalisation continue... Un *Orfeo* de l'abbé Andrea Minelli met en scène un adolescent imberbe qu'une flèche de Cupidon rend amoureux d'Eurydice, laquelle devient l'enjeu d'une rivalité sans rime ni raison entre le berger Aristée et le naïf Orphée... Au XIX^e siècle, les adaptations du mythe vont jusqu'à la frivolité. L'*Orphée aux Enfers* d'Hector Crémieux, dont la musique bien connue fut composée par Jacques Offenbach, tout comme le *Sisifo* d'Ectore Romagnoli, présentent Orphée comme un personnage ridicule et ennuyeux. Chez Crémieux-Offenbach Eurydice cherche des distractions hors du foyer conjugal. Chez Romagnoli, Sisyphe abandonne Perséphone devenue sa maîtresse pour tenter de retenir Eurydice aux Enfers. Quant à Orphée, il n'insiste guère pour garder Eurydice, mais elle lui est toujours restituée...

Ce qui pourtant prédomine dans la phase moderne de l'évolution du mythe d'Orphée, c'est une transformation nouvelle de son antique idéal esthétique et moral. L'importance que celui-ci acquiert, en particulier, chez des poètes allemands tels que Novalis et Hölderlin n'intéresse pas directement notre propos mais se trouve affirmée et confirmée par toutes les pièces de théâtre dont il sera question ici. Non que l'Orphée théâtral du XX^e siècle soit toujours représenté comme le fondateur de la musique et de la poésie, ou même simplement comme poète. Ce qui toutefois le caractérisera dans toutes les pièces en question, ce sera la profondeur et l'universalité de sa vision du monde. Dans ce sens, on peut dire qu'Orphée en tant que personnage théâtral au vingtième siècle continue à porter en lui toutes les résonances orphiques dont la poésie du dix-neuvième siècle l'avait si richement doté.

Pourtant, la plupart des pièces de théâtre mettant en scène Orphée et Eurydice s'approprient le mythe sans le moindre respect pour les conventions antiques de ses origines. Ses transformations constituent un excellent exemple de ce que décrit Northrop Frye dans sa théorie des modes: au cours d'une évolution littéraire qui semble orientée dans le sens de la descente, les dieux et demi-dieux deviennent héros, les héros des hommes extraordinairement vertueux, puis des hommes ordinaires, c'est-à-dire moyennement admirables, et finalement des êtres faibles, absurdes ou même criminels. Il va sans dire que les autres personnages, ainsi que l'ensemble des rapports humains et du discours théâtral, aussi bien que

de la scène elle-même, évoluent dans le même sens. Cela n'a rien d'étonnant: le devenir des mythes ne fait qu'illustrer, à cet égard, quelques-unes des tendances majeures de l'esthétique littéraire. Nous sommes ici au cœur de la question. Qui dit mythe dit ensemble de constantes narratives. Ce que le mythe n'est pas, c'est un contenant vide dont on pourrait à volonté changer le contenu: ses structures signifiantes continuent à véhiculer un message qui, s'il n'est pas le message du prêtre de Dionysos ou d'Apollon, comporte vis-à-vis de la culture du vingtième siècle une fonction parallèle à celle du message de l'Orphée d'autrefois. Qu'est cette fonction? On a pu dire que contrairement au mythe de Prométhée qui privilégie l'action et défie les limitations humaines et le destin, celui d'Orphée met en relief les luttes intérieures, en première instance celle de l'esprit et de ses armes créatrices contre la matérialité, à l'échelle de l'individu mais aussi de la société et du cosmos.

Dans toutes nos pièces de théâtre Orphée assume ce rôle à même la vie contemporaine. Une seule fait exception à cette règle parce que son Orphée n'est en rien moderne. Il y incarne un idéal totalement musical: c'est l'*Orphée-Roi* de Victor Segalen, drame lyrique dont Debussy avait promis au poète de composer la musique, sans jamais remplir cette promesse. La scène est «à l'antique» et fort stylisée. Orphée rappelle bien les héros des temps fabuleux: doué de pouvoirs extraordinaires, il a toutes les qualités d'un meneur de foules, mais il refuse d'employer ses dons à des fins politiques. Sa seule préoccupation est d'écouter en lui-même la voix de la musique. Un prêtre, un guerrier, un vieillard-citharède tentent de l'intéresser à d'autres aspirations humaines, sans succès. Le seul être qui pourrait parvenir à rompre sa solitude, c'est Eurydice. Orphée désire infiniment cette rencontre parfaite. La pièce ne comporte aucune intrigue à proprement parler; plutôt, une succession de tableaux qui n'est pourtant pas exempte de tension dramatique. Ces deux êtres pourront-ils s'aimer? En définitive, ils ne le pourront pas. Orphée n'aime sans doute en Eurydice que sa voix, parfaitement accordée à la voix intérieure dont il vit. Eurydice parvient à émouvoir Orphée, mais non à l'arracher à l'univers idéal qui exige le sacrifice de tout lien simplement humain. Elle doit donc mourir. En tentant de l'arracher aux Enfers, Orphée rencontre à sa place, en la personne de la Ménade, une horrible caricature de l'amour féminin. La lyre d'Orphée lui fraie un chemin hors des Enfers mais n'empêchera pas, sur terre, le meurtre rituel de ce héros de l'Ailleurs.

Écrit à la veille de la première guerre mondiale, ce texte regorge, sur le plan de la représentation théâtrale souhaitée par Segalen, de symptômes symbolistes. Mais il connote quelque chose de plus radical encore. L'irréel n'y est pas seulement l'envers du réel mais le lieu par excellence de la vie de l'esprit. Orphée y incarnerait-il alors, simplement, l'évasion? Disons que le rapport entre le chant, l'amour et la mort s'exprime dans l'*Orphée-Roi* dans un contexte pré-freudien. Pour être créateur Orphée doit se scinder cruellement de sa propre humanité sans que Segalen lui accorde la possibilité d'un psychisme où l'érotique puisse nourrir l'esthétique plutôt que de l'opprimer.

Pourtant, Segalen n'est pas le seul auteur chez qui Orphée doit sacrifier toute appartenance humaine. Il en est également ainsi dans l'*Orphée* de Cocteau, créé en 1925 et suivi en 1950 par un film du même nom. Cocteau, lui, connaît à coup sûr la pensée de Freud; nous avons même lieu de penser qu'il en intègre certains éléments à sa pièce, non sans intentions satiriques. Mais le refus d'un certain réel afin que vive l'idéal est fondamental chez l'un et l'autre auteur. L'«exotisme» de Segalen voue toutefois l'artiste à un isolement irrémédiable, source même de son art, et choix ontologique rappelant les orphismes d'autrefois.

Chez Cocteau la modernisation scénique est patente; la pièce appartient au genre «poésie de théâtre»; toute fantaisie scénique est permise, et liée d'une manière absolue aux structures signifiantes du texte écrit. Les éléments du décor (par exemple le socle destiné à recevoir le buste d'Orphée, et qui recevra sa tête tranchée) sont autant de projections de la crise intérieure que traversent – ensemble – Orphée et Eurydice. Ils sont déjà mari et femme; la pièce se déroule au domicile conjugal. Orphée est un poète déjà connu. Il est donc cordialement détesté par les Bacchantes, jalouses à la fois du succès littéraire d'Orphée et de son amour pour Eurydice. Leur fonction est d'infliger à Orphée la souffrance sans laquelle l'art est impossible: parce que le vrai poète s'oppose radicalement aux goûts bourgeois, la société le fera nécessairement souffrir.

Au premier abord l'action dément la gravité du thème. Eurydice et Orphée se disputent à propos d'un cheval qui a élu domicile dans leur maison. L'étrange animal sait épeler à coups de sabot des mots du langage humain. Bien entendu, Orphée en est obsédé: c'est le «dada» d'Orphée! Mais pourquoi? En premier lieu, peut-être, parce que, pour parler littéralement, Dada fut, avant le surréalisme dont la pièce porte aussi de nombreuses traces, une des principales tentatives culturelles pour dépasser le désespoir de l'époque. Les vertus dont Orphée revêt le cheval suggèrent que ce Pégase modernisé accède à l'inconscient du poète, aidant celui-ci à dépasser le sens rationnel des mots et à «traquer l'inconnu». Pour délivrer Orphée de son obsession Eurydice complotte la mort du cheval avec Aglaonice, une Bacchante qui dans le monde poétique est aussi rivale d'Orphée; mais le complot se retourne contre Eurydice elle-même, qui meurt empoisonnée. La Mort personnifiée, déguisée en médecin et accompagnée de deux archanges, vient la chercher. C'est une mort rassurante, apprivoisée, familière. Pourtant, même si, en dernière analyse, le thème de la mort dans *Orphée* est lié surtout au sacrifice ou du moins à la sublimation de la subjectivité du poète, et si, comme dans plusieurs autres des pièces contemporaines, il s'agit d'une mort symbolique, il ne faut pas oublier que la mort ici introduit, avant tout, l'irrémédiable. Comme chez Segalen, les personnages du mythe incarnent les conflits intérieurs du poète; la mort d'Eurydice, c'est le renoncement exigé de lui, c'est l'«invisibilité». Orphée revêt les gants de la Mort afin de pouvoir «traverser le miroir» vers l'au-delà. L'Eurydice qu'il retrouve souhaite passionnément revivre avec lui en une vie plus harmonieuse. Mais, accidentellement, survient le fatidique regard en arrière. Traduisons: alors que le poète aurait pu être rendu à lui-même et retrouver l'unité intérieure, il rencontrera toujours sur son chemin la souffrance, source ultime de poésie.

Segalen et Cocteau diffèrent profondément quant aux moyens scéniques, à l'ambiance (antique et respectueuse chez l'un, moderne et ironique chez l'autre) et à la psychologie des personnages; mais tous deux érigent l'art en moyen de salut. Quel salut? Le sens de l'engagement ontologique ne peut plus être le même qu'à la Renaissance: l'appel à la rédemption provient de l'être humain lui-même, et c'est cela qui fait renaître le mythe. Même si les auteurs des versions suivantes refusent à leurs personnages orphiques toute dignité sociale. Dans l'*Eurydice* d'Anouilh, Orphée est un violoniste de second ordre tandis qu'Eurydice est une actrice dans la troupe de sa mère. Le drame véritable se noue au niveau des relations interpersonnelles et de la vision du monde. La «pureté» dont il est question dans cette pièce comme dans les autres *Pièces noires* d'Anouilh est avant tout d'ordre moral. Qu'Orphée soit un artiste contribue surtout à l'élévation de son idéal moral et à sa volonté de secourir autrui. Il ne lui est plus demandé d'être un artiste de génie. En apparence, c'est un être humain ordinaire; ce qui le soustrait à l'ordre commun c'est sa conception infiniment exigeante de l'amour.

Or, comme nos deux Eurydices précédentes, celle d'Anouilh s'efforce de répondre à cet idéalisme; mais toutes les circonstances de sa vie l'en empêchent. L'abîme entre cette Eurydice imparfaite, et celle que se crée l'amour d'Orphée dans son imagination, finira par engloutir toute chance de survie de cet amour dans le réel. Voilà pourquoi Eurydice doit mourir. Monsieur Henri représente dans cette pièce la mort humanisée en ce qu'elle assume un visage humain plutôt quelconque, tout en restant implacable. Une importance particulière est accordée au regard en arrière, qui ici n'a rien d'accidentel. L'explication du «respectus» chez Virgile tenait à ce qu'Orphée voulut vérifier la véracité de la promesse des dieux infernaux; l'explication d'Ovide attribue le geste d'Orphée à un moment de folie. Ce qui est nouveau chez Anouilh, c'est le manque de confiance d'Orphée en Eurydice. Il acceptera qu'elle lui soit rendue seulement à condition qu'elle soit libérée de tous ses attachements passés, ce qui s'avère impossible. C'est alors que le mythe devient le mythe de la mort. D'un commun accord, après de longues confrontations avec tous ceux qui les ont connus avant leur rencontre, Eurydice et Orphée choisissent d'entrer ensemble dans la mort.

Pourquoi, chez Anouilh, cet aboutissement? Et s'agit-il d'un phénomène isolé? Notre réponse est liée à une virtualité du mythe qui se réalise surtout chez Anouilh. C'est que ses substrats religieux et philosophiques ne laissent pas de rappeler l'antique dualisme. Or celui-ci implique toujours, d'une manière ou d'une autre, la condamnation de ce qui en l'homme, charnellement et psychiquement, est par trop humain. L'image idéalisée de la personne aimée tend à se substituer à son être réel; ce dernier finit par perdre tout attrait, jusqu'à devenir obstacle à l'amour idéal. D'ici à sacrifier la personne réelle il n'y a qu'un pas, et dans l'*Eurydice* d'Anouilh ce pas est franchi. Loin d'être isolée à cet égard dans la littérature de l'Occident, l'*Eurydice* d'Anouilh se rattache, du moins selon mon interprétation que sur ce point je ne chercherai pas à modifier, (cf. *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, Paris, Nizet, 1961, p. 224-63) au mythe de la passion, plus souvent lié à l'histoire de Tristan qu'à celle d'Orphée; mais lié aussi au

lyrisme amoureux du Moyen Age, au pétrarquisme de la Renaissance, à certains aspects du romantisme... Anouilh pousse jusqu'à l'extrême cette complicité de l'amour et de la mort, qui choisit la mort plutôt que de désacraliser l'amour.

Deux autres écrivains de l'entre-deux-guerres font également ce choix. Chez Oskar Kokoschka, dont *l'Orpheus und Eurydike* date de 1921, la mort est à tel point au centre que l'on peut se demander si la mise en question est uniquement celle de l'amour, ou celle de la vie elle-même. Selon Karl Kerényi (Introduction à *Orpheus und Eurydike*, collection «Theater der Jahrhunderte», Albert Langen, Munich, 1963, p. 33), Kokoschka – qui par ailleurs fut un célèbre peintre expressionniste – arrache le mythe d'Orphée aux banalités comiques du type Offenbach, lui rendant une gravité et une tonalité antiques qui ne sont pas sans rappeler le drame lyrique de Segalen et qui, selon Kerényi encore, pourraient, au sein de la «Hochkultur» viennoise, puiser leur inspiration chez Glück. De toute manière, l'ambiance de l'après-guerre se prêtait à une méditation nouvelle sur la mort. Comme chez Cocteau, Eurydice et Orphée sont déjà un couple. Leur ménage est complexe: Eurydice a pour fille Psyché, ce qui témoigne du lien qui existe entre les différents mythes de transgression; les Ménades ont libre accès au foyer conjugal et par leurs mauvais conseils font vivre Orphée et Eurydice dans un état de crise continuelle; et, pour comble de complication, Orphée est instable dans son amour pour Eurydice. L'Hadès, ici personnifié, devient son amant; et, même à la sortie de l'enfer, laquelle se déroule sous la forme d'une navigation, Eurydice ne revient pas sans ambiguïté vers Orphée, qui finit par la tuer... Mais le spectre d'Eurydice revient le hanter: l'inextinguible nostalgie mutuelle des êtres qui s'aiment et se haïssent à la fois ne le quittera pas ce qui signifie aussi, poétiquement, qu'Eurydice n'a pas trouvé la paix dans la mort. Elle entraîne Orphée dans une danse des morts; seule, Psyché survit, incarnation heureuse de ce que l'amour pourrait être dans une réalité où le rêve aurait sa place, mais un rêve sans aveuglement sur la condition humaine.

Et c'est en fin de compte sur ce terrain du rôle de l'imaginaire en toutes ses manifestations que se situe le renouveau du mythe d'Orphée dans la littérature du XX^e siècle. Deux exemples pris chez Tennessee Williams en témoignent. Celui-ci écrivit d'abord en 1940 une pièce intitulée *Battle of Angels*; quinze ans plus tard il la reprend, l'intitulant *Orpheus descending*. Tennessee Williams explique cette fidélité par l'attachement que chacun éprouve pour ses souvenirs de jeunesse. Il s'est en effet dépeint lui-même comme très jeune dramaturge sous les traits d'un guitariste rebelle et sans emploi, fourvoyé dans une étouffante petite ville du sud des Etats-Unis. Les deux pièces racontent, selon lui, «the tale of a wild-spirited boy who wanders into a conventional community of the South and creates the commotion of a fox in a chicken coop». («The past, the present and the perhaps», dans *Orpheus descending*, New York, New Directions, 1958, p. VI). La seconde version incorpore dans son titre le nom d'Orphée parce qu'à coup sûr l'auteur avait peu à peu réalisé la signification universelle des luttes de son héros; et le thème de la descente aux enfers, qui une fois de plus fraie la voie à une résurrection spirituelle. Cette haute vocation s'allie au plus bas statut social: Val est un itinérant,

un marginal. En revanche il possède une âme sensible aux souffrances d'autrui, un sens aigu de la beauté dans tous les domaines de l'art, une fort vive intelligence, et un charme personnel qui lui vaut immédiatement la haine de tous les maris du lieu. Il devient le commis d'un commerçant atteint d'un cancer incurable. Peu à peu l'inévitable se produit: Val a aussi le don de révéler les êtres à eux-mêmes, et dans le cas de la femme du commerçant (prénomée Myra dans la première pièce et Lady dans la seconde) cette révélation mène à la révolte et à une passion pour Val qui fera de celui-ci la victime involontaire, mais toute désignée, des justiciers locaux... Notre résumé ne fait en rien justice à la richesse théâtrale des deux textes: les personnages constituent tout un microcosme de la société humaine sous les couleurs de la société bien spécifique d'une petite ville du Sud états-unien. Leur teneur en symbolisme est également très riche; par exemple, l'inimitable blouson en peau de serpent que portait Val lui survit et transmettra la chaleur de l'espoir à d'autres êtres malheureux...

Ces versions théâtrales du mythe d'Orphée témoignent toutes de sa capacité de renouvellement, qui s'exprime le plus souvent par une modernisation radicale sur le plan stylistique, scénique, psychologique. Malgré ces transformations, ou plutôt à travers elles, un insistant message nous parvient: c'est le mythe du mythe! Car Orphée nous parle, encore et toujours, de l'élan qui nous porte à nous projeter en des fictions nous rendant intelligibles à nous-mêmes. C'est sans doute pourquoi le postmodernisme ne l'affectionne guère...*

* Une autre version de ce texte apparaît dans *Les métamorphoses d'Orphée*, éd. Catherine Camboulives, Snoeck (Paris) et Martial-éditions (Bruxelles), 1995, sous le titre «Orphée et Eurydice sur la scène contemporaine».

DE LA RENAISSANCE AU BAROQUE OU LE CRÉPUSCULE DES TITANS

ILEANA MIHĂILĂ

(Bucarest)

Dans un ouvrage dédié à la Renaissance, où l'érudition savante n'enlève rien au charme purement esthétique de la construction des phrases, l'académicienne Zoe Dumitrescu-Buşulenga définit la frange qui unit la Renaissance au Baroque, avec la belle exactitude des syntagmes poétiques, comme «le Crépuscule des Titans»¹. Qu'il nous soit permis de reprendre sa formule pour ajouter quelques détails concernant ce passage dans la culture européenne, à l'appui de l'affirmation par laquelle débute son chapitre *Amurgul Titanilor*: «Entrepris avec tant de confiance et de passion, comme il a été prouvé, le grand mouvement de la Renaissance humaniste et littéraire ressent de la fatigue après plus de deux cent ans en Italie et presque cent ans en Europe»².

C'est justement sur ce sentiment éprouvé d'une manière évidente et singulière, ses causes historiques et quelques-uns de ses reflets littéraires et artistiques que nous allons insister, d'une manière succincte, dans cet article, qui lui rend, ainsi, hommage.

Les recherches plus récentes sur le Baroque, sans négliger toutefois ses aspects stylistiques, se sont penchées avec prédilection sur l'infrastructure historique, dont le cachet marque la sensibilité collective, exprimée par la création artistique – vue comme un texte unique et cohérent. «Chaque époque se fabrique mentalement son univers – précisait Lucien Febvre –. Elle ne le fabrique pas seulement avec tous les matériaux dont elle dispose, tous les faits (vrais ou faux) dont elle a hérité ou qu'elle vient d'acquérir. Elle le fabrique avec ses dons à elle, son ingéniosité spécifique, ses qualités, ses dons et ses curiosités, tout ce qui la distingue des époques précédentes³. Or, la formule qui s'est imposée dans la définition du Baroque en tant qu'époque historique et culturelle est celle de *crise de la conscience européenne*. La formule renvoie à un ouvrage déjà classique de

¹ Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renaşterea, umanismul și destinul artelor* [La Renaissance, l'humanisme et le destin des arts], Bucarest, Ed. Univers, 1975, dernier chapitre, *Amurgul Titanilor* [Le Crépuscule des Titans], pp. 248-265. Le thème a été repris par l'auteur plus récemment, dans le chapitre *Manierism și baroc* de son étude introductive (*Momente și tendințe importante în dezvoltarea culturii și literaturii universale*) à une chrestomathie de littérature universelle (*Crestomație de literatură universală*, Bucarest, Ed. Diacon Coresi, 1993), pp. 27-29.

² *Ouvr. cité*, p. 248.

³ Lucien Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1968, p. 12.

Paul Hazard⁴, mais qui s'occupe d'une toute autre période – 1680 - 1715; c'est justement la génération post-classique (surtout pour l'espace culturel français, le plus marqué par l'esthétique du classicisme), tout comme le Baroque est nommé souvent, et non sans raison, «le pré-classicisme». La parallèle mérite d'être soulignée, car la définition donnée par Paul Hazard au classicisme lui-même est bien révélatrice: «Demeurer; éviter tout changement, qui risquerait de détruire un équilibre miraculeux; c'est le souhait de l'âge classique. [...] L'esprit classique, en sa force, aime la stabilité»⁵. Donc, le Baroque, définit par une longue tradition qui remonte à Wölfflin, en termes de mouvance, se situe dans une symétrie parfaite par rapport à la crise décrite par Paul Hazard: il est le mouvement qui mène à la stabilité classique, à laquelle suit une autre période de déséquilibre. Ce n'est pas par hasard si, de plus en plus, lui-même se voit nommé par la même formule.

Elle apparaissait déjà dans un ouvrage au début des années '70, qui s'intitulait, fait significatif pour la nouvelle orientation dans l'étude de ce courant esthétique, *Le Baroque – profondeurs de l'apparence*⁶. L'auteur, C. -G. Dubois, intitulait même un de ses chapitres *Les conditions de la naissance du Baroque: la crise de la conscience européenne au XVII^e siècle*. Vers la même époque, José Antonio Maravall affirmait, lui aussi: «Nosotros creemos (y tal va a ser nuestra tesis) que el Barroco es una cultura que consiste en la respuesta, aproximadamente durante el siglo XVII, dada por los grupos activos en una sociedad que era entrada en una dura y difícil crisis»⁷.

La formule réapparaît sous la plume de Didier Soullier, dont la récente synthèse est construite sur l'analyse des cinq principales littératures européennes de l'époque – anglaise, française, italienne, espagnole et allemande. La première section de l'ouvrage s'intitule *Situation historique: Baroque et crise de la conscience européenne – 1580-1640*. Pour lui, «le beau XVI^e siècle», vu en tant qu'époque privilégiée de l'expansion des idées humanistes et renaissantes, n'est une image vraie qu'à moitié: elle n'est correcte que pour la première partie du siècle, la seconde étant marquée par une situation extrêmement dramatique, dont le résultat est que «l'utopie rabelaisienne de Thélème laisse la place aux ruines sanglantes et fumantes des *Tragiques d'Aubigné*»⁸.

Il ne serait pas dépourvu d'intérêt de présenter brièvement quelques données sur cette époque, pour mieux juger ensuite en quelle mesure – et dans quel sens précis – le syntagme de crise européenne lui convient-il, et si cette situation historique est vraiment responsable du changement perçu au niveau des mentalités, tel qu'il fut enregistré par les créateurs, dont les œuvres restent l'unique témoignage vivant qui soit encore à notre disposition.

Les générations fortement marquées par un climat de violence, de forts conflits militaires à l'intérieur et à l'extérieur, se superposent aux règnes de Philippe II en Espagne, d'Élisabeth Ire en Angleterre et d'Henri III pour la France – au XVI^e siècle. Au siècle suivant, la période trouble sera dominée par Louis XIII et son ministre

⁴ Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne (1680-1715)*, Paris, Boivin et Cie, 1935.

⁵ *Ouvr. cité*, pp. 3-4.

⁶ Claude-Gilbert Dubois, *Le Baroque – profondeurs de l'apparence*, Paris, Larousse, 1973.

⁷ José Antonio Maravall, *La Cultura del Barroco – análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ed. Ariel, 1975; 4e édition, 1986, p. 55.

⁸ Didier Soullier, *La littérature baroque en Europe*, Paris, P.U.F., 1988, p. 20.

tout-puissant Richelieu, Philippe IV en Espagne, Charles I^{er} et Cromwell en Angleterre. La génération intermédiaire, dont l'apogée se situait vers 1590, connaît un certain équilibre, précaire mais réel, entre les forces de la Contre-Réforme et l'Union évangélique, au temps des rois Henri IV, Jacques I^{er} et Philippe III, principaux artisans de la paix. Enfin, la période baroque s'achève pour la plupart des pays (à l'exception toutefois de l'Europe Centrale) par la fin de la terrible Guerre de Trente Ans, le plus grand accident démographique connu par l'Europe occidentale en plus de 500 ans, après la peste noire: 16–17 millions de morts dans une seule génération. Entre 1657 et 1661, l'empereur Ferdinand III, Cromwell, Charles-Gustave de Suède et Mazarin disparaissent, comme pour mieux souligner le passage à une nouvelle époque.

La lutte pour la hégémonie européenne, commencée sous François I^{er} et Charles-Quint, s'était transformée dans un conflit entre les deux systèmes impérialistes – l'Espagne et l'Angleterre –, doublé par l'opposition interconfessionnelle, qui opposait les catholiques aux réformés. La France, les Pays-Bas, l'Allemagne se sont vus impliqués dans une situation plus ou moins permanente de conflit qui ne s'achève vraiment qu'avec la paix de Westphalie, en 1648. La littérature allemande de l'époque, par exemple, en est fortement imprégnée. Aussi bien dans son œuvre poétique que dans son théâtre, Andréas Gryphius reflète la violence, la cruauté, les visions apocalyptiques dans lesquelles se laissent entrevoir, au fond, les atrocités de la guerre vécue. Le héros de Grimmelshausen, Simplicissimus, erre tout le long de son enfance et une bonne partie de sa vie à travers un pays ravagé par d'innombrables batailles. C'est le même tableau qui inspire, en 1570, dans un état de coma profonde, au poète protestant français Agrippa d'Aubigné, la vision céleste autour de laquelle il construira plus tard son poème. Au septième livre des *Tragiques*, au Jugement dernier, les éléments mêmes condamneront les hommes pour leur folie meurtrière, dans des images dont la force découvre la blessure du vécu:

«L'air encor une fois contre eux se troublera
Justice au juge saint, trouble, demandera,
Disant: «Pourquoi, tyrans et furieuses bêtes,
M'empoisonnâtes-vous de charognes, de pestes,
Des corps de vos meurtris?» - «Pourquoi, diront les eaux,
Changeâtes-vous en sang l'argent de nos ruisseaux?»
Les mont qui ont ridé le front à vos supplices:
«Pourquoi nous avez-vous vos précipices?»
«Pourquoi nous avez-vous, diront les arbres, faits
D'arbres délicieux exécrables gibets?»⁹

Même sans y ajouter le péril représenté par l'expansion ottomane dans les Balkans, le tableau de l'époque s'avère assez sombre. Pourtant, la détérioration du climat spirituel renaissant ne s'explique pas seulement par la généralisation à

⁹ Jean Orizet (dir.), *La Bibliothèque de la poésie*, t.3, *La poésie baroque*, texte établi et présenté par Alain Masson, Paris, France-Loisirs, 1992, p. 100.

l'échelle continentale des conflits militaires. D'autres éléments y ont contribué également: c'est aussi au niveau de la conscience individuelle que le reflet de la situation extérieure devient douloureux, et déplace du général au particulier l'image du désastre. Cette capacité d'intérioriser le drame commun, de le rendre intimement sien, se retrouve dans un des meilleurs sonnets de Francisco de Quevedo, *Miré los muros de la patria mía*, qui poursuit le trajet de la désagrégation lentement, par degrés, jusqu'au cœur même de l'être humain: les murs de sa patrie, autrefois si forts, sont «hoy desmoronados, / de la carrera de la edad cansados»: le paysage familier connaît, à son tour, une fatale décomposition: «Salíme al campo, vi que el sol bebía/los arroyos del hielo desatados / y del monte, quejosos los ganados, / que con sombras hurtó su luz al día»; cette régression marquée à chaque étape par l'ombre fatale de la mort se poursuit dans sa maison («Entré en mi casa y vi que, amancillada, / de anciana habitación eran despojos;») et dans sa propre conscience: «Vencida de la edad sentí mi espada / y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte»¹⁰.

Nous avons à faire, en réalité, avec l'action conjointe de nombreux facteurs – dont la disette, les épidémies, l'inflation et la baisse démographique. Leur interaction s'étend sur une période que des études plus récentes établissent depuis 1560 et jusqu'à 1650, avec un moment de pointe vers 1580, idée qui retrouve dans une étude très récente d'un spécialiste français, Philippe Goujard, qui définit le Baroque comme «le produit d'une crise et la réponse à cette crise»¹¹.

La hausse spectaculaire des prix connue par cette époque a été une des conséquences paradoxales de la découverte du Nouveau-Monde. Les grandes quantités d'or et d'argent entrées en Europe par l'Espagne en sont responsables, de l'avis de certains historiens contemporains de la littérature espagnole: «La plata de América, sobre la que se asienta todo el sistema de aquel Imperio teocrático, no sirvió para crear fuentes de riqueza, industrializar el país o formar una burguesía. [...] Quevedo dirá en conocidos versos lo que ocurre con el dinero de América:

Nace en las Indias honrado,
donde el mundo le acompaña;
viene a morir a España
y es en Génova enterrado.»¹²

Parmi ces indices qui nous facilitent la compréhension exacte du climat mental de l'époque, le prix du «pain quotidien», du blé, en est certainement un. Or, d'après les données réunies par Fernand Braudel dans son impressionnante synthèse dédiée au monde méditerranéen à cette même époque¹³, le tableau des prix offre des maxima justement vers 1580–1640. «Il faut dramatiser ce qui fut dramatique. – commente Fernand Braudel. Les témoignages sur la montée des prix sont

¹⁰ *El Soneto español en el Siglo de Oro / Sonetul spaniol în Secolul de Aur*, antologie, traduceri, note și cuvânt înainte de Dumitru Radulian, Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1982, p. 192.

¹¹ Philippe Goujard, *Sensibilité et société: quelques réflexions à propos du baroque*, «Cahiers d'histoire», 49/1992, Paris, I.R.M., p. 113.

¹² Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris M. Zavala, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Madrid, Ed. Castalia, 1979, t.I, p. 251.

¹³ Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Paris, A. Colin, 1979 (IV^e éd.); trad. roum. Bucarest, Ed. Meridiane, 1985, 6 tomes.

innombrables. Ce qui les rapproche, c'est la stupéfaction des témoins et leur impuissance à comprendre les raisons d'un phénomène qu'ils voient toujours dans ses réalités locales, qu'ils opposent d'autant plus facilement au bon vieux temps que la fin du XV^e siècle a connu de hauts salaires et que le premier tiers du XVI^e siècle a été une période heureuse de vie relativement à bon marché...»¹⁴.

Il semble, de l'avis d'Emmanuel Le Roy-Ladurie, dont l'ouvrage *Histoire du climat depuis l'an mil* apporte de précieuses informations aux historiens de la culture, qu'un «petit âge glaciaire» eût fait son apparition à partir de 1550 à peu près, ce qui serait prouvé par ses études «sur des documents concernant les forêts et les vendanges et, bien sûr, les mouvements des glaciers»¹⁵. «Partout donc, écrit Le Roy-Ladurie, de l'Italie à la Suisse et de l'Angleterre au Languedoc, les rigueurs hivernales se multiplient à partir de 1540–1550 [...] progressivement du XV^e siècle, et jusque bien au delà de 1600, il y a moins d'hiver doux, des séries moins fournies et moins intenses d'étés brûlants [...] et les glaciers atteignent à la fin du XVI^e siècle leur maxima»¹⁶. Ce qui justifie l'interprétation suggérée par Fernand Braudel, qui voit dans l'aggravation des conditions atmosphériques une possible cause de ce «drame social de la forme qui domine la fin du siècle»¹⁷.

Un reflet littéraire de cette situation, une vraie catastrophe dans une société essentiellement agraire, se retrouve dans des pages du théâtre shakespearian, dans les endroits les moins attendus, par exemple dans *Macbeth*, acte II, au début de la scène 3, lorsqu'il se plaît à imaginer un portier qui rêve accueillir en Enfer, «au nom de Belzebuth», «un fermier qui s'est pendu à force d'attendre une bonne récolte»¹⁸. La colère divine – explication plausible pour cette suite de «mauvaises années» – devient le motif poétique de la querelle entre le roi et la reine de fées dans *Midsummer Night's Dream*, lorsqu'au II^e acte, Titania accuse le roi des elfes, Oberon, que c'est son accès de mauvaise humeur qui avait provoqué la réaction nefaste du vent, dont les actions insensées avait rendu inutile la dure labeur commune des hommes et de leurs animaux. La description du malheureux mélange des saisons, chez Shakespeare, serait-elle un écho d'une angoisse commune à l'auteur et à son auditoire?

Les témoignages sur les pluies trop abondantes se retrouvent pour cette période dans la plupart des pays occidentaux – avec la description des malheurs causés. Il est facile à imaginer qu'une telle situation anormale aurait dû laisser des traces dans l'imaginaire collectif. Nous nous bornerons à citer, pour sa force évocatrice, un court passage de la *narrazione* attribuée à Campanella: «ed entrando l'anno 1599, venne nova, che in Roma prodigiosamente aveva inondato il Tevere, e non si poteron celebrar le feste di Natale, e in Lombardia il Po: e in Stilo non si poteron celebrar, la Simana Santa, gli ufficii divini per le molte gran pioggie che allagavano tutte le chiese»¹⁹.

Faut-il préciser encore qu'aux guerres et à la famine s'ajoutèrent inéluctablement les épidémies, dont la peste reste la plus impressionnante? Michel Vovelle l'affirme: «Le tournant du XVI^e et du XVII^e siècle avait vu l'un des plus sévères retours du fléau en Europe: l'épidémie, pour une fois d'origine nordique,

¹⁴ *Ouvr. cité*, V^e éd., Paris, A. Colin, p. 471.

¹⁵ Didier Souiller, *ouvr. cité.*, p. 25.

¹⁶ *Ouvr. cité*, pp. 235-236.

¹⁷ *Ouvr. cité*, trad. roum., t.II, p. 71.

¹⁸ Trad. fr. F. -V. Hugo.

¹⁹ Apud Fernand Braudel, *ouvr. cité*, trad. roum., t.II, p. 72.

court des Flandres à la Normandie pour trouver en Espagne, entre 1596 et 1602, un foyer privilégié. Ce n'est que la première des grandes pointes qui s'inscrivent au XVII^e siècle [...]; en 1609, du Piémont à la Catalogne, 1614, 1619, 1621, 1624 et 1625 en Méditerranée occidentale encore; à coup sûr, l'une des plus meurtrières, et des plus étendues, suivies de retours marqués dans les années 1650, et enfin l'épidémie de 1665, dont la peste de Londres demeure l'épisode le plus spectaculaire»²⁰. Des effets reconnus par l'histoire des beaux-arts restent à marquer directement les images de l'époque – comme c'est le cas d'une toile du Caravage, représentant la mort de la Vierge, sous les traits si humains d'une femme usée, au ventre boursouflé, aux jambes gonflées – ou de biais. Ainsi, en Espagne, les toiles de Bartolomé Esteban Murillo répondent, par leurs surfaces lumineuses, par leur formes délicates, par leur grâce innocente à un désir immodéré de jouir, qui se retrouvait à tous les niveaux dans la société sévillane, trop mai., ée par l'expérience traumatisante d'une mort hideuse à chaque pas. La soif de vivre trouvera une manière de s'exprimer au sein même de la foi chrétienne. La doctrine de l'Immaculée Conception, si populaire à Séville dès le XVI^e siècle, mais proclamée par le pape Alexandre VII seulement au milieu du XVII^e, ne trouvera jamais une meilleure représentation, plus suggestive et plus émouvante, qui réponde mieux à la foi naïve et à la confiance du peuple que les toutes jeunes Vierges de Murillo, presque enfants de onze ou douze ans – qui célébraient à la foi la pureté absolue de la Mère de Dieu et la sublime beauté des enfants par lesquels la vie continuait. *El Buen Pastor*, une autre toile fameuse du grand sevillan, nous présente le Divin Enfant sous les traits d'un bambin délicieux: c'est le goût du public qui imposa ce style au peintre. Mais n'oublions pas – afin de mieux comprendre – que la peste de 1645–1652, à elle seule, aurait coûté à Séville la moitié de sa population²¹.

D'autres aspects de la réalité quotidienne viennent compléter ce tableau assez sombre. Conséquence naturelle de la situation décrite jusqu'ici, nous assistons à une évolution démographique négative. Si après la Peste Noire, la population de l'Europe avait connu une augmentation continue, depuis 1450 et jusqu'à 1560, elle s'arrête, diminue et se maintient à un niveau constamment bas pendant à peu près un siècle. «Il est frappant de constater que, vers 1560, un maximum démographique a été atteint, qui ne sera plus dépassé dans de nombreux pays avant le milieu du XVIII^e siècle!»²² L'espérance de vie, qui avait monté au XVI^e siècle à 40–43 ans, baisse, un siècle plus tard, vers 32–36. Le Roy-Ladurie note, lui aussi, que le puissant essor démographique du XVI^e est cassé après 1560–1570, et G. Livet remarque aussi qu'après 1600, «malgré le retour de la paix, ne revient plus la démographie exubérante de la première moitié du siècle»²³. D'où un grand intérêt chez les philosophes et les économistes de l'époque baroque pour l'indice de croissance de la population, qui représente, à leurs yeux, une preuve de santé de l'organisme social dans son ensemble. «La mayor riqueza del reyno es la mucha gente» soutenait, vers 1600, Gonzales de Cellorigo, dans son ouvrage *Memorial de la política necesaria y útil restauración a la república de España*, et quelques années plus tard, en 1619, Sancho de Moncado dédie tout un discours à ce thème: *Población y aumento de la nación española*. Cellorigo considère – preuve suffisante

²⁰ Michel Vovelle, *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, 1983, p. 259.

²¹ Philippe Goujard, *ouvr. cité*, p. 113.

²² Didier Souiller, *ouvr. cité*, p. 24.

²³ Georges Livet, *Les Guerres de Religion*, 5^e éd., Paris, 1983, p. 86.

de son inquiétude – que, de tous les maux qui affligent la monarchie espagnole – guerres, disettes, épidémies, etc., – le plus notable reste «la falta de gente que de algunos años a esta parte se ha ido descubriendo». Les documents officiels des règnes de Philippe III et Philippe VI le reconnaissent ouvertement, et un économiste tel Pedro de Valencia s'efforce même d'établir les chiffres qui illustrent au moins d'une manière approximative cette «perte de gens»²⁴.

La décadence des villes est une des réalités de l'époque qui ont le plus influencé sur le climat mental baroque, car la création littéraire et artistique s'y développe de plus en plus. Or, cette période connaît une visible dégradation des conditions de vie dans les milieux urbains: «Puis-je confier – exclame Fernand Braudel –, que, spécialiste du XVI^e siècle, je me suis étonné, il y a longtemps, et je m'étonne encore, devant les spectacles des villes pestiférées du siècle suivant et leurs sinistres bilans? Indéniablement, il y a eu aggravation d'un siècle à l'autre»²⁵.

«Si le spectacle de la mort, les méditations sur la précarité de la vie humaine hantent la littérature baroque, nous assure Didier Souiller, il ne faut y voir que le reflet de la réalité vécue»²⁶. Ces deux thèmes conjointes ne se retrouvent, bien sûr, exprimés pas seulement avec les moyens de la parole. Il y a même un genre de toiles, bien représenté pendant l'époque baroque; elles sont nommées généralement *Vanités*, et leur sujet, exprimé par l'intermède d'un riche répertoire de symboles, a pour but de rappeler à celui qui les contemple combien tout bien possédé sur terre – soit-il de nature physique ou intellectuel – est éphémère. La fugacité est traduite en langage visuel par l'intermède de la bulle – notamment de la bulle de savon. Le motif le plus général par sa signification – car il exprime la caractère passager de la vie humaine elle-même – apparaît sous les traits d'un enfant qui s'amuse à faire des bulles de savon. Il est l'incarnation de l'existence humaine dans sa forme la plus sensible: son beau corps, généralement nu, exprime à la fois jeunesse, vigueur, santé – autant de qualités que l'homme perd avec l'âge, avant d'être englouti tout entier par la mort. La fuite du temps est marquée souvent explicitement, par la présence d'une clepsydre. Plus les traits corporels sont empreints par un réalisme légèrement embelli, plus l'idée de la mort inexorable devient plus frappante. Chez Jan Lievens, peintre hollandais contemporain de Rembrandt, le souci pour ce naturalisme à haute valeur symbolique va jusqu'à la peinture d'admirables ongles sales au garçon! Le motif se retrouve, d'ailleurs, chez K. Dujardin, chez Rembrandt lui-même; et les bulles de savon accompagnent, avec leur transparence irisée, dans d'autres toiles, l'éclat de l'or – pour lui rappeler la futilité, les livres, dont le savoir s'avère, au dernier instant, tout aussi vain pour l'homme, les instruments, car l'art n'est qu'une vanité parmi d'autres... L'image – emblème pour l'homme baroque semble avoir été esquissée vers 1600, dans une gravure qui nous expose un être humain emprisonné dans une bulle (de savon?), avec une inscription qui ne nécessite plus de commentaires: «homo bulla»²⁷. Mieux encore, des représentations plastiques

²⁴ José Antonio Maravall, *Reformismo social-agrario en la crisis del siglo XVII – tierra, trabajo y salario según Pedro de Valencia*, dans «Bulletin Hispanique», LXXII, 1-2/1970, Bordeaux.

²⁵ Cité par Didier Souiller, *ouvr. cité*, p. 20-21. Les problèmes des «villes – témoin de l'histoire» sont présents chez F. Braudel, *ouvr. cité*, trad. roum., t.II, pp. 168-212.

²⁶ Didier Souiller, *ouvr. cité*, p.25.

²⁷ Un inventaire des représentations poétiques et des significations que le Baroque offre à la bulle a été depuis longtemps dressé par Jean Rousset dans son ouvrage déjà classique, *Circé et le Paon – La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, J. Corti, 1954, chap. V, *La flamme et la bulle (la vie fugitive et le monde en mouvement)*.

du temps, qui nous présentent l'enfant-Jésus soutenant dans sa petite main le globe terrestre, semblent dire qu'au fond notre monde n'est qu'une bulle de plus, tout aussi éphémère, tout aussi menacée par la possibilité de la disparition.

Tout ce tableau, dont nous n'avons esquissé que quelques détails qui nous ont paru assez rélevants et qui complètent les autres interprétations, à d'autres niveaux, offertes au Baroque, est consonnant avec les idées essentielles autour desquelles se regroupent les créations de l'époque. Car, d'après Claude-Gilbert Dubois, «les idées et les sentiments naissent des situations concrètes: la mentalité d'une époque est le miroir de son histoire, [...], les superstructures intellectuelles entretiennent avec les infrastructures politiques et économiques le même rapport que la plante avec la terre qui la nourrit. [...] La sensibilité prend sa source à un état de fait concret, mais le transpose et le métamorphose dans le domaine d'une affectivité»²⁸.

Il faudrait ajouter que la crise générale de la société baroque est aggravée – et, dans divers pays, dans des mesures différentes – par la réponse donnée aux grands bouleversements à tous les niveaux entraînés par la Renaissance par les forces sociales, politiques et religieuses dominantes. Il s'agit, pour reprendre une formule de Lucien Febvre, de «liquider» l'héritage de la Renaissance²⁹. Dans un certain sens il est question d'une sorte de réféodalisation de la société, de l'avis de Manuel Fernández Alvarez, l'auteur d'une récente synthèse sur le Baroque espagnol: «Como ocurre con frecuencia, la hora de los malos tiempos trae consigo una refeudalización de la existencia, una primacia del noble sobre el burgués, una tendencia a la señorialización»³⁰. D'ailleurs, «le culte superstitieux de l'aristocratie» du Baroque³¹ a été remarqué par bien d'auteurs – V.-L. Tapié, par exemple, dans le livre *Baroque et classicisme*, paru en 1957. Pour José Antonio Maravall, la crise de l'époque baroque est le résultat d'un combat entre les forces qui se sont manifestées pleinement pendant la Renaissance, auxquelles s'opposent les structures au pouvoir: «Es el espectacular y problemático desajuste de una sociedad en cuyo interior se han desarrollado fuerzas que la impulsan a cambiar y pugnan con otras más poderosas cuyo objetivo es la conservación. Donde la resistencia a estos cambios fue mayor, sin que en ningún caso pudieran quedar las cosas como estaban, no se dejaron desarrollar los elementos de la sociedad nuevos y se hallaron privilegiados todos los factores de inmovilismo. En tales casos, [...], los efectos de la crisis fueron más largos y de signo negativo»³².

La «fatigue» des forces spirituelles de la Renaissance, phénomène dont cet article n'a fait qu'effleurer l'extrême complexité, s'avère en elle-même, par ses causes et par ses effets, un sujet passionnant. Son transfert dans le domaine esthétique a été créateur des nouvelles formes artistiques: et le crépuscule des Titans fut, en même temps, l'aube des temps modernes.

²⁸ Claude-Gilbert Dubois, *ouvr. cité*, p. 68.

²⁹ Cité par José Antonio Maravall, *La cultura del Barroco ...*, p. 69.

³⁰ Manuel Fernández Alvarez, *La sociedad española en el Siglo de Oro*, Madrid, Ed. Gredos, 1989, t.I, p. 12.

³¹ La formule appartient au poète et essayiste espagnol Antonio Machado; il la développe dans *Juan de Mairena, Cancionero apócrifo, Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 258.

³² José Antonio Maravall, *ouvr. cité*, p. 69.

LA MEDELENI COMME ROMAN DU PASSAGE

MICHEL WATTREMEZ

(Paris-Budapest)

Bien que le célèbre, roman de Ionel Teodoreanu^{*} vise fondamentalement à la représentation de lui-même¹, il ne constitue nullement un système autonome: il essaie de s'inscrire dans l'espace et dans le temps, et l'espace et le temps s'inscrivent en lui, dans les êtres et dans les choses.

Teodoreanu a essayé, dès le premier volume de sa trilogie, *Hotarul nestatornic*, d'ancrer le lieu mythique dans les coordonnées du réel: une terre de Roumanie, septentrionale, évoquant par bien des aspects l'univers de sa propre enfance², avec sa dénomination, sa géographie, son écho parmi les collines, son *conac*, ses maisons à l'entour, ses paysans moldaves, sa vigne et son verger, sa gare et son passage à niveau; une vieille famille de boyards ayant sa résidence et son «Club» à la ville de Iași; des lieux chargés d'une réelle valeur affective et sensuelle (la petite maison blanche de *moș* Gheorghe à l'écart du village, le verger remplis des poires de Oțaleanca) ou présentant des signes d'inquiétude et d'étrangeté (l'Étang du Poulain, le cimetière)... un ancrage spatial minimal, donc – juste suffisant pour rendre l'histoire plausible – et qui se caractérise par la rareté et l'imprécision des détails par rapport aux topographies des romans de Liviu Rebreanu et, plus tard, de George Călinescu³. Donnons quelques exemples. Le lecteur a la confirmation matérielle à la fin de *Drumuri* que Medeleni est situé à proximité de Iași: Olguța effectue l'aller-retour en voiture de façon fulgurante quand elle vient chercher au domaine l'indigne Rodica pour la reconduire à Iași chez ses parents⁴. Un détail place Medeleni dans

* Les citations renvoient à l'édition princeps de *La Medeleni*, chez Cartea Românească, 1925-1927, respectivement *Hotarul nestatornic*, *Drumuri* et *Între vânturi*.

¹ Voir mes «Jeux de miroirs dans *La Medeleni*», Académie roumaine, *Revista de istorie și teorie literară*, XL, 1992(3-4), pp. 335-342.

² La lecture beuvienne que fait presque exclusivement Nicolae Ciobanu de *La Medeleni* entre plus d'une fois en contradiction avec les affirmations de Teodoreanu lui-même, qui n'a eu de cesse de mettre en valeur le caractère de récréation fictionnelle du roman. Voir la conférence «Cum am scris *Medeleni*» et Aurel Leon, «Convorbiri cu Ionel Teodoreanu» [«Entretiens avec...»], *Cronica*, Iași, II, 1967, (32), p. 11.

³ La romancière Georgeta Mircea Cancicov (1899-1984), auteur de *Poeni. Din viața satului meu* [«Poieni. De la vie de mon village», 1938], révèle l'existence d'un petit village près de Poieni, en Bessarabie. Il s'agit selon elle d'une pure coïncidence toponymique. Voir A. Sasu et M. Vartic, *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică* [«Le roman roumain en interviews. Une histoire autobiographique»], București: Editura Minerva, I, volume 2, p. 553.

⁴ *Drumuri*, pp. 482-488.

des coordonnées spatiales plus précises: la gare, avec son chef légendaire, monsieur Șteflea, située à quelques kilomètres du *conac*, puisque les déplacements s'y font à cheval: mais il s'agit d'une «anonimă gară a vacanțelor»⁵, et où le train, quand il s'arrête, le fait toujours avec une heure de retard.

L'ancrage temporel de *La Medeleni* n'est guère plus profond, et les informations que glane le lecteur ne parviennent pas davantage à inscrire le paysage et les lieux dans un cadre chronologique vraiment solide. D'un point de vue externe, les événements historiques s'inscrivent certes dans le texte, mais de façon sporadique et plus suggestive que précise, avec quelques grands repères jalonnant le récit. Ainsi la guerre d'indépendance de 1877-1878 est évoquée par la médaille que reçoit *moș* Gheorghe à la bataille de Pleven, la guerre russo-japonaise de 1904-1905 par la ballade de Potemkine et Kami-Mura; le sujet des révoltes paysannes est abordé par Herr Direktor en été 1907, au milieu de *Hotarul nestatornic*, comme un problème de l'actualité récente. La première guerre mondiale, quant à elle, est évoquée de manière un peu plus précise, mais de loin, vue de l'arrière – sans le relief qu'elle avait chez Liviu Rebreanu⁶ ou qu'elle prendra plus tard chez Camil Petrescu⁷ –, avec les articles de presse sur le début des hostilités en 1914 et la neutralité de la Roumanie, avec les discussions des personnages sur Verdun, avec les clairons de la mobilisation dans une nuit d'août 1916, annonçant l'entrée en guerre des Roumains, puis avec l'allusion à l'après-guerre et aux «vulgare orașe ale României Mari»⁸. Enfin, la construction d'un court de tennis à l'occasion de la venue à Medeleni du prince Charles, comme le révèle malicieusement Olguța, est un détail historique qui place le domaine dans l'actualité réelle immédiate, mais avec humour.

Le poids du temps s'inscrit surtout dans *La Medeleni* d'un point de vue interne, par les traces qu'il laisse sur les objets et les lieux, et par les marques visibles qu'il grave dans les êtres. Ainsi le lecteur suit au fil des pages du roman le déclin matériel du domaine: les temps d'opulence de *Hotarul Nestatornic*, le fermage de l'administrateur Haralamb Scrobohaci, «credincioasă ploșniță a familiei Deleanu»⁹, enfin le rachat par le banquier Bercale en avril 1924, alors que monsieur Deleanu est criblé de dettes de baccarat¹⁰. De même, lorsqu'il revient à Medeleni qu'il n'a pas vu depuis un an, Dănuț est accablé par le sentiment de la fuite inexorable du temps qui détruit tout: «Să nu iei în seamă că zi cu zi mucegaiul copleșește zidurile și că păienjenii țin pânza ursuză într-o odaie a casei tale?»¹¹.

⁵ T. F.: anonyme gare de vacances – *Hotarul nestatornic*, p. 382.

⁶ *Pădurea spânzuraților* [«La forêt des pendus»], roman, 1922.

⁷ *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* [«La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre»], roman, 1930.

⁸ T.F.: vulgaires villes de la Grande Roumanie – *Între vânturi*, p. 194.

⁹ T. F.: fidèle punaise de la famille Deleanu – *Între vânturi*, p. 129.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 413-415.

¹¹ T.F.: Ne pas te rendre compte que jour après jour la moisissure dévaste les murs et que les araignées tissent leur toile maussade dans une pièce de ta maison? – *Drumuri*, p. 281.

Le temps marque aussi les visages et fait vieillir les personnages du roman: madame Deleanu, belle et coquette au début de *La Medeleni*, a les cheveux gris et porte des lunettes dans *Drumuri*; dans *Între vânturi*, monsieur Șteflea est atteint d'une myopie qui l'empêche de déchiffrer les adresses du courrier, et monsieur Deleanu, jadis si fringant, accueille Olguța et Monica à leur retour de Paris, chenu et appuyé sur une canne.

L'inscription, dans le texte romanesque, de cet aspect destructeur et modificateur du temps sur les êtres et les consciences, pourrait donner à croire que *La Medeleni* se range dans la catégorie du roman de formation – ou *Bildungsroman*¹². Teodoreanu lui-même a, semble-t-il, voulu donner cette dimension à ce qu'il concevait au départ comme «une trilogie de romans dédiés à l'évolution d'une génération de Moldaves dont l'enfance a commencé au temps démodé de la valse et du foyer patriarcal, et dont la jeunesse, après avoir goûté à la *Grande guerre*, a recommencé à vivre au rythme du jazz-band.»¹³ En effet, le romancier suit le trajet de ses héros depuis *Hotarul nestatornic* jusqu'à *Între vânturi*, avec notamment le parcours érotique de Dănuț (les innocentes amours dans le verger de Medeleni, puis l'initiation par Adina Stephano, Ioana Pallă et Rodica, qui lui apprennent la jalousie, la souffrance et le plaisir) et son chemin dans la vie jusqu'à la fondation d'une famille et la reconquête de soi par l'amour. L'itinéraire social et professionnel du personnage principal est également montré, jusqu'à l'intégration forcée dans le milieu judiciaire: études au Lycée Lazăr de la capitale, apprentissage de l'indépendance dans le studio bucarestois de la rue Pitar-Moșu, loin de l'ambiance nocive du «milieu moldave». L'éducation artistique, enfin, n'est pas négligée, comme dans *Jean-Christophe* ou dans la *Recherche*, avec le parcours d'écrivain de Dănuț¹⁴. Bref, les buts visés par Dănuț correspondent bien à la typologie adlerienne des trois objectifs à atteindre par le héros de *Bildungsroman* – équilibre sexuel, équilibre social, équilibre professionnel¹⁵. D'autre part, bien des éléments épiques de *La Medeleni* appartiennent au type de roman qui nous intéresse: comme le motif de la cession des biens immobiliers aux Bercale, à la fin de *Între vânturi*, qui n'est pas sans évoquer la vente des meubles de la famille Arnoux dans *L'Éducation sentimentale* de Flaubert; comme le thème récurrent de Robinson

¹² Sur cette question, voir principalement F. Jost, «La tradition du Bildungsroman», *Comparative Literature*, 1969 (21), pp. 97-105; S. Suleiman, «La structure d'apprentissage; Bildungsroman et roman à thèse», *Poétique*, 1979 (37), pp. 24-42; M. Bakhtine, *Le roman d'apprentissage...*, in *Esthétique de la création verbale*, Paris: Gallimard, 1984, pp. 211-261.

¹³ *Viața Românească*, XVI, 1924 (10), p. 5.

¹⁴ Le thème de l'artiste; et du romancier en particulier, suivi dans ses différentes hypostases est un thème courant chez les romanciers roumains de l'entre-deux-guerres.

Marian Popa remarque à juste titre que «le prosateur combine ainsi l'idée de *Bildungsroman* avec celle de confession et de journal d'un roman, comme le feront entre autres André Gide et Aldous Huxley.» Voir M. Popa, «Medeleni sau starea de vacanță [La Medeleni ou l'état de vacance]», in Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, 1, *Hotarul nestatornic*, București: Editura Albatros, 1970, avant-propos, p.18.

¹⁵ Voir J. H. Buckley, *Season of Youth: the Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge: Harvard, 1974.

Crusoë, si important par son illustration du principe d'utilité à l'œuvre dans les romans de formation¹⁶, présent ici comme dans *Le Petit Chose* d'Alphonse Daudet; comme le thème final de la «capitulation»¹⁷, du renoncement à certains idéaux, ou de l'investissement dans des valeurs de substitution; comme enfin certains personnages initiateurs assez caractéristiques, tel que Herr Direktor, à l'instar de l'oncle Gottfried dans le troisième volume de *Jean-Christophe*, dans le domaine social, tel que le directeur de *Viața contemporană* dans le domaine artistique. La structure même de *La Medeleni* s'apparente à celle de nombreux romans de formation. D'abord, par la rhétorique d'ouverture de la trilogie: la mise en texte de la trilogie¹⁸ exploite en effet le topos du novice (face à une situation inconnue de lui, Dănuț fait appel à l'aide d'un paysan plus âgé qui l'initie à l'envol du cerf-volant), ainsi que celui de la rencontre (par la conjonction du héros-voivode et du paysan, le romancier met en circulation une information propre à éclairer le novice). Caractéristiques sont aussi l'encadrement du roman par le projet éducatif de Herr Direktor¹⁹ et le bilan du parcours à la fin de *Între vânturi*, avec une construction en boucle reprenant la même problématique, les mêmes personnages, les mêmes lieux et la même circonstance du conseil de famille restreint, ainsi que l'utilisation d'une écriture dégressive et sinueuse, et qui érige le «défaut de ligne droite» flaubertien en véritable principe esthétique. Toutefois, le projet romanesque initial de Teodoreanu évolue constamment vers le suivi de destins individuels la plupart du temps en parallèle à l'histoire. La nécessité d'une société *mouvante*, condition indispensable du roman de formation, fait souvent défaut dans *La Medeleni*, malgré le souffle de vie dont la trilogie respire d'un bout à l'autre du texte. Ainsi, l'expérience de la guerre est vécue par la très vive conscience artistique et planétaire de Dănuț, mais sans les implications collectives qu'elle a chez Cezar Petrescu dans *Întunecare*²⁰ ou qu'elle connaîtra chez Camil Petrescu dans *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*²¹: De même, l'expérience de Bucarest, ville cosmopolite, corrompue, fébrile et mercantile, est vécue individuellement, par l'image et par l'antithèse avec le Iași assoupi et languide, et n'a pas la force et la

¹⁶ Le livre de De Foe est le seul livre toléré par Jean-Jacques Rousseau pour l'amusement et l'instruction d'Émile [*Émile ou de l'éducation*, III].

¹⁷ Cezar Petrescu, «Trilogia Medelenilor, Cartea a III-a: Romanul capitulărilor» [«La trilogie *La Medeleni*, Livre III: Le Roman des capitulations»], *Curentul*, I, 1928 (6), pp. 1-2. Le grand romancier remarque intelligemment le caractère non-rectiligne du récit.

¹⁸ Sur le problème de la mise en texte du roman en général, voir Claude Duchet, «Idéologie de la mise en texte: ouverture de *Germinal*», Dossiers pédagogiques de la radio et de la télévision scolaires, Français 2, premier et second cycle; Paris: Ministère de l'Éducation Nationale-Ofrateme, 1973, pp104-107; «Pour une socio-critique ou variation sur un incipit», *Littérature*, Paris, 1971 (1).

¹⁹ *Hotarul nestatornic*, chap. «Mediul moldovenesc»[«Le milieu moldave»].

²⁰ *Obscurcissement*, roman, 1927-1928. Ion I. Cantacuzino regrette, à ce sujet que «ce formidable élément de confrontation et de révision, qui pouvait dévoiler merveilleusement tous les caractères, toutes les aspirations, tous les dons, toutes les souffrances [soit] complètement négligé». Voir I. I. Cantacuzino, «Ionel Teodoreanu», *România literară*, I, 1932 (3), p. 3.

²¹ *La dernière nuit d'amour, la première nuit de guerre*, roman, 1930.

valeur qu'elle aura plus tard dans *Calea Victoriei*²², au prix d'une étude approfondie de tous les milieux sociaux de la capitale – économique, politique, mondain, juridique, estudiantin²³.

Il apparaît donc clairement que la trilogie roumaine s'inscrit très superficiellement dans la réalité, et que le «passage» des protagonistes à travers les pages d'un long roman s'effectue moins par une confrontation matérielle avec la vie que par un échange continu entre eux et le monde, dans une perspective heuristique. Par rapport à la propriété homonyme du roman, et à la différence d'un Lacretelle quelques années plus tard²⁴, Teodoreanu se limite à marquer en filigrane les aléas du domaine et d'un «rêve enraciné dans la terre». Les indices renforçant l'ancrage de Medeleni dans le réel sont le plus souvent dépourvus de fonction déictique: c'est la fonction symbolique qui prévaut, avec l'image centrale du jardin, résumé du monde, cloître des monastères et porte étroite. Medeleni est d'emblée montré comme la porte du paradis gardée par saint Pierre²⁵ et donnant sur des vergers envahis d'enfants. Associé au symbole du jardin, terre de germination, de fructification et de germination, et au mythe de l'Éden, Medeleni se présente aussi comme un lieu de l'ambivalence, de vie et de mort. C'est la terre où se succèdent les saisons, le lieu de germination des graines, de croissance mais aussi de putréfaction des fruits trop mûrs, avec le contrepoint printemps-automne développé d'un bout à l'autre du roman de Teodoreanu, et le passage de la fleur à l'ombre de la fleur. Medeleni est bien la figure où vie et mort tracent une ligne de partage aussi imprécise que la «mouvante marche»²⁶ séparant l'enfance de l'adolescence. A l'autre bout du village, derrière les arbres, sont le cimetière et l'Étang du Poulain qui hante les rêves d'enfants d'Olguța et de Dănuț: symbole de l'inconscient et de la mère, lieu des germinations invisibles, où pullulent les grenouilles et le passé étrange de la famille Dumșa, ses fautes et ses remords, lieu où reposent des vestiges sordides du temps des cavernes et des jours de peste, où coulent les chevaux et les barques, lieu de légende où mort et amour se fondent dans la légende de la grand-tante Fița Elencu²⁷, finalement figure du destin - puisque, de jeu

²² *Avenue de la Victoire*, roman Cezar Petrescu, 1930 pour la première version.

²³ Ce constat de réussite partielle de Teodoreanu dans la création d'un véritable *Bildungsroman*, n'est pas nouveau. Selon Ovidiu Ș. Crohmălniceanu, Teodoreanu crée «les prémisses» de ce type de récit sans parvenir à l'exemplarité, «parce que dans la formation de ses héros les problèmes matériels de l'existence ont toujours joué un rôle minime» (*Literatura română între cele două războaie mondiale*, «La littérature roumaine entre les deux guerres mondiales»), I, București: Editura pentru Literatură, 1967, pp. 363-364.) Mais l'originalité et la réussite de Teodoreanu sont peut-être à trouver ailleurs, comme nous le montrerons plus loin.

²⁴ Dans la suite romanesque des *Hauts-Ponts*, chronique d'un domaine de Vendée (1932-1936).

²⁵ *Hotarul nestatornic*, p. 21.

²⁶ En roumain, «hotarul nestatornic» c'est le titre du premier volume de *La Medeleni*.

²⁷ Teodoreanu emblématise l'étang d'une manière inégalée dans la géographie littéraire roumaine, lui donnant la dimension initiatique et étrange qu'il possède chez George Sand dans *La Mare au diable*. Le thème est diabolique jusque-là et fonctionne avec l'ampleur réduite du motif Dans un récit intitulé *Pomul de Crăciun* («L'arbre de Noël»), Alexandru Macedonski présente le marais comme un lieu infernal, domaine du diable et du passé mort: «les domaines où nous mangions du boudin blanc et de la dinde – comme les maisons – comme les vignes; – s'en sont allés depuis longtemps, emportés par “celui du marais” [le diable par euphémisme]». Mihail Sadoveanu évoquera plus tard lui aussi, en 1950, «Groapa Mânzului» [“la Fosse du Poulain”], «là où se noient ceux qui ne savent pas nager...»; voir M. Sadoveanu, *Nada florilor*, in *Anii de ucenicie...*, București: Editura Minerva, 1970, p. 470.

de mort en chasse véritable, l'itinéraire d'Olguța à travers le roman part de ce lieu maudit pour y atteindre inexorablement²⁸. Medeleni est aussi un refuge de l'amour et du désir, ceux de Dănuț et de Rodica durant leurs «lectures» nocturnes²⁹, durant des nuits où la volupté se dissout finalement dans la mort du domaine racheté par la cocotte mariée au banquier Bercale. La maisonnette de moș Gheorghe est le lieu principal où s'incarne et disparaît cette ambivalence d'éros et thanatos, dans un décor sombre et mystique, plein des parfums d'huiles et d'encens, à la lumière trouble des icônes. Le vieillard a facilité en ce lieu les amours du jeune Iorgu Deleanu et d'Alice Dumșa, les parents de Dănuț et d'Olguța; il a enfermé là dans un coffre la robe de mariée qu'il destine à la future dot d'Olguța. C'est là même qu'il meurt et qu'Olguța se tire une balle en plein cœur après le départ impossible avec Vania pour l'Amérique.

Mais la moșie n'est pas seulement un bout de terre roumaine: lieu de vie et de mort, elle est surtout le paradis fictif où s'élabore l'œuvre d'art, le lieu sacré qui ne révèle son secret qu'au terme d'une initiation. Le lecteur de Ionel Teodoreanu a fait la connaissance de Medeleni pour la première fois en 1922 dans *Ulița copilăriei* [«La Ruelle de l'enfance»]. L'une des petites héroïnes, Sonia, écrit à Any depuis la propriété de Medeleni, où Zoe Balș, une amie de sa mère, l'a invitée à se remettre du typhus en compagnie d'enfants et de musique:

«Any, sunt la Medeleni...

Auzi tu ce plin și ce învolt sună: Medeleni!

Te'ntrebi: E numele firesc al unui clopot florentin? Al unui șipot de munte? Al unei cantilene?

... În amurg, când se întorc cirezile de la pășune, tălăngile destramă un vaier plângător, prin care lămuresc, silabă cu silabă: Medeleni... Medeleni... Medeleni...

Și'mi pare că ascult în glasurile acestea clopotele deniilor păgâne, prin care ogoarele, pădurile și apele jelesc pe nimfa sau zeița Medeleni...»³⁰

On voit que Medeleni apparaît d'abord dans l'œuvre du romancier roumain non comme une simple propriété terrienne mais comme un *nom* et une *musique*, non comme une réalité mais comme un mythe sacralisé: «la nymphe ou la déesse Medeleni». Dans le roman homonyme, ce mythe se concrétise de manière visuelle et sonore, dans le registre païen et chrétien. D'abord par la clochette d'argent de

²⁸ Nicoale Ciobanu remarque à juste titre que l'Étang du Poulain est pour Olguța «sa première tentative de confrontation avec son propre destin» (préface à Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, I, București: Editura Minerva, 1971, coll. «Biblioteca pentru toți», p. XVI).

²⁹ Drumuri, III * partie, ch. 2.

³⁰ T. F.: «Any, je suis à Medeleni... / Entends ce son plein et épanoui: Medeleni! / On se demande: Est-ce le nom naturel d'une cloche florentine? D'une source de montagne? D'une cantilene? / ... Au crépuscule, quand les troupes rentrent des alpages, les sonnailles égrènent un gémissement plaintif, par qui se dévoile, syllabe après syllabe: Medeleni... Medeleni... Medeleni... / Et je crois entendre dans ces voix les cloches des vêpres païennes, par qui les guérets, les forêts et les sources lamentent la nymphe ou déesse Medeleni... (*In casa bunicilor*, «*Cel din urmă basm*», I.)

Fița Elencu annonçant l'entrée des visiteurs dans le *conac*, même si madame Deleanu se garde bien d'accorder à cet objet toute valeur de symbole³¹; puis par la très belle personnification du domaine en nymphe blessée, à la fin du roman, quand le domaine est vendu à l'ignoble Rodica Bercale dans la section commerciale du tribunal de Iași, affectée dans une ancienne école primaire de la ville: «Când pe coridoarele cu miros de mahorcă și urină, ale secțiunii a treia, auzise răsunând ultima strigare a Medelenilor, simțise în inima lui țândările vasului în care era trecutul familiei Dumșa și al copiilor Deleanu.»³²; enfin par l'image monastique et religieuse du domaine vu par les yeux neufs de Monica dans les premières pages du roman: «Risipa albă a caselor ogrăzii, cu cea din mijloc largă și adâncă și stăpână peste toate, răsări ca o luminoasă mănăstire fără turle și călugări în ochii Monicăi.»³³ Medeleni est d'abord le lieu où l'art a sa demeure. Pour Dănuț exilé à Bucarest, le domaine lointain est vie infinie, lumière et rythme poétique, incarnation de la poésie même: «Dori Medelenii cu ochii, cu nările, cu urechile... Medelenii vacanțelor și ai copilăriei. Deșteptările cu zvonirea livezii la căpătâi și zorii la ferestre, ca tufe de pomușoară coaptă în livadă. Înălțimea de zbor a cerului spre care-i vine să fluture batista. Salturile lungi ale dealurilor gonite de vânătoarea cerească a soarelui...»³⁴. Le manoir vit au rythme de Schumann et de Debussy, des fugues et des sonatines; la chambre de Monica accueille pour Dănuț Verlaine et Heine en été, Albert Samain en toutes saisons, comme dans l'«oasis» où Jean-Christophe découvre avec madame de Kerich et Minna «ce monde enchanté qu'évoquait la lecture des divins poètes, Goethe, Schiller, Shakespeare, torrents de force, de douleur et d'amour!...»³⁵. Dans la propriété voisine des Saules, Ioana Pallă a sa bibliothèque ouverte pour Dănuț, où le symbolisme voisine avec la littérature décadente ou sensationnelle: Baudelaire, Rimbaud, Walt Whitman, Oscar Wilde, Pierre Louÿs, Gaston Leroux, Maurice Leblanc, Alexandre Dumas, Eugène Sue...³⁶ Medeleni est aussi le lieu de la création: c'est dans la petite maison blanche de *moș Gheorghe* qu'Olgușa écrit à Vania ses lettres presque quotidiennes, à Monica sa dernière lettre-testament; Mircea compose au domaine ses études pour *Viața contemporană* [«La Vie contemporaine»], Dănuț y reprend sers «cahiers».

³¹ *Drumuri*, p. 276.

³² *T. F.*: Quand, dans les couloirs aux relents de mauvais tabac et d'urine de la troisième section, il [Dănuț] avait entendu résonner le dernier cri de Medeleni, il avait senti dans son cœur voler en éclats le vase où dormait le passé de la famille Dumșa et des enfants Deleanu. *Între vânturi*, p. 412.

³³ *T. F.*: La profusion blanche des maisons de la basse-cour, avec celle du milieu large et profonde et dominant toutes les autres, surgit comme un monastère sans tours ni moines aux yeux de Monica. *Hotarul nestatornic*, p. 27.

³⁴ *T. F.*: Il désira Medeleni des yeux, des narines et des oreilles... Le Medeleni des vacances et de l'enfance. Les réveils au bruit du verger au chevet, et de l'aube aux fenêtres, comme des buissons de cassis mûr dans le verger. L'élévation du vol du ciel, vers lequel il te prend d'agiter ton mouchoir. Les longs sautilllements des collines, pourchassés par la meute céleste du soleil... *Drumuri*, p.116.

³⁵ Romain Rolland, *Jean-Christophe*, II, Le Matin.

³⁶ *Ibidem*, pp. 359 sg., p. 388, etc.

Teodoreanu illustre ici une idée qui lui est chère: celle de l'écriture comme remède à la futilité de la vie, celle de la nécessité de reconstruire la vie en lui donnant un sens et une forme qui la transcendent. Il écrira plus tard, en 1947: «Car je n'eusse cédé la littérature à personne. Dès cette époque je m'étais rendu compte que la littérature, pour celui qui l'a dans le sang, n'est rien d'autre qu'une *manière de vivre*. Renoncer à la littérature eût signifié pour moi renoncer à la forme la plus substantielle et véridique de ma vie. (Je me souviens combien le professeur Ibrăileanu s'était amusé un jour d'une de mes réponses à la question: «Que faites-vous cet été? – Je vais à Medeleni. – Où est-ce, Medeleni?») m'a demandé le professeur, persuadé qu'il s'agissait d'un lieu de villégiature assez modeste. Je lui ai répondu en souriant, le doigt sur le front où était né le projet de roman.)»³⁷

C'est parce qu'il est le lieu de l'art et de la création que Medeleni est sacré. Ce que veut sauvegarder Mircea Balmuş comme les vestales le feu divin, lorsqu'il écrit sa longue lettre à Monica³⁸; ce n'est pas seulement le lieu magique de l'enfance et de la récréation: c'est l'image littéraire de Medeleni qui s'élabore au fil des pages, au fil de la lecture que tous les protagonistes et lui-même construisent en même temps que le lecteur de Teodoreanu. A partir de cette lettre-clé se développe un mouvement paradoxal du livre: plus le roman fait son chemin, plus Medeleni perd de sa matérialité et devient fictif, jusqu'à disparaître comme domaine et à devenir roman avec le mot «fin».

L'entrée dans le temple suppose une préparation, un itinéraire qui est un chemin parsemé d'épreuves. Il faut que Dănuț accomplisse plusieurs voyages à Medeleni pour prendre conscience de son projet romanesque, d'abord confus (poème? nouvelle?). Il incombe à Mircea, qui s'y rend pour la première fois, d'accomplir lui aussi un voyage, d'être «initié à Medeleni» par Gheorghijă³⁹ au terme d'arrêts fréquents du train porteur de lettres, de nouvelles, après la tentation de la «Dame en rouge», le dégoût et le désir de mort qui la suivent. Durant ce trajet nocturne, Medeleni n'apparaît pas à Mircea comme une réalité à laquelle il va participer, mais comme un livre qu'il imagine ouvert devant lui et dont il voudrait vainement voir la fin⁴⁰. Dans les dernières pages du roman («Épilogue»), quand il aura sombré dans l'horrible routine du foyer domestique et dans la compromission morale et politique, quand il aura abjuré son serment existentiel – bref, quand il sera devenu «philistin» (comme dirait Hegel) – et qu'il aura été chassé du temple, le narrateur dira de lui: «Nici ochii, nici mânile, nu mai întâlneau nimic. Era singur ca după o lectură tragică. În viață! Exilat din trecut, din tinereță, ca dintr-o carte cetită, după cuvântul: fine»⁴¹.

³⁷ I. Teodoreanu, *Masa umbrelor*, ed. cit., p. 33.

³⁸ *Drumuri*, avant-dernier chapitre.

³⁹ *Ibidem*, pp. 239-241.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 215-217.

⁴¹ T.F.: Ni ses yeux ni ses mains ne rencontraient plus rien. Il était seul comme après une lecture tragique. En vie! Exilé du passé, de la jeunesse, comme d'un livre lu, après le mot: fin. *Între vânturi*, p. 404.

A Dănuț incombe une série d'épreuves plus nombreuses et formant un itinéraire initiatique plus nettement marqué. Les étapes de sa marche dans les ténèbres, lisible à travers tout le roman, avec des envies frénétiques de brûler son corps par l'exacerbation des sens, de puiser dans tous les livres avant de les brûler et de se dissoudre⁴², alternent avec des moments fulgurants de révélation, exprimés par des analepses lyriques qui le plongent dans le passé de son enfance, vers des moments de bonheur liés à la sérénité musicale, à des visions éblouis du printemps; à des courses effrénées d'enfants blonds dans la lumière des vergers, à des chants de nounous oubliés; ainsi le roman abonde en petits poèmes en prose qui composent une lancinante musique de fond et une lumière vive brûlant au fond des ténèbres de la vie comme de brefs éclairs de *vita nova*. La véritable «descente aux Enfers» est constituée par le procès pour inceste dans lequel Dănuț plaide pour la première fois, où se dissout une famille et où l'enfance sort irrémédiablement souillée⁴³. Le jeune avocat surmonte cette épreuve par l'ermitage, passant une semaine à Durău parmi les moines, attendant l'oubli aux pieds du Mont Ceahlău, «ca o iarbă deasă, grasă și înaltă»⁴⁴, dans une communion presque physique avec la nature. Une autre épreuve que doit subir Dănuț est celle du «Pavilion», une boîte de nuit de Iași où le vice se cache et se terre dans l'obscurité, et où Puiu passe ses soirées et ses nuits avec des clients et des clientes douteux⁴⁵. C'est un lieu de passage obligé pour Dănuț dans son itinéraire initiatique vers le Roman et la Vraie vie, guidé par son compagnon Mircea: avant de recevoir la lumière dans la «maison aux fenêtres d'or» du directeur de *Viața contemporană*, ne doit-il pas se libérer des entraves des ténèbres? L'épisode est riche en signes participant à une stratégie d'écriture hermétique: figure labyrinthique d'un cabaret formé de salons particuliers comme de «cellules» presque monacales, près d'un lugubre pénitencier; jeu d'antithèses expressives, avec la présence contrastée des éléments lumineux et ténébreux, du novice en posture de «mineur» et faisant corps statuaire avec ses outils (Puiu se moque de Dănuț en affirmant qu'il est «mariée avec sa serviette»⁴⁶), face aux clients-initiés du local nocturne, de la pureté et de la luxure, du lieu clos et de la fenêtre ouverte par le chant d'Huduba, le vieux Tzigane de Medeleni. Perpessicius note à tort selon nous le «caractère parasitaire» de l'épisode du tribunal, de la scène du «Pavilion» et des débuts de Dănuț à *Viața contemporană*; il parle de, «curiosité de construction» et dénonce la «stridence des scènes nocturnes chez le directeur de *Viața contemporană*, qui ne nous semblent même pas plastiques en elles-mêmes,

⁴² Il s'agit ici d'un motif qu'on rencontre assez souvent dans le roman d'adolescence, apparenté en amont au «La chair est triste, hélas...» mallarméen. Jean-Christophe, le héros de Romain Rolland, passe aussi par cette épreuve à 16 ans, après sa discussion avec Leonhard Euler: désespoir, sensation de mort, envie de métamorphose, fuite dans la lecture qui laisse une «tristesse mortelle», puis révélation sous forme d'un «éblouissement», comme dans l'ivresse des grands mystiques. (Jean-Christophe, Livre III, *L'Adolescent*.)

⁴³ *Între vânturi*, pp.133-163.

⁴⁴ T. F.: comme une herbe épaisse, grasse et haute – *Ibidem*, pp.163-164.

⁴⁵ *Între vânturi*, pp.179-191.

⁴⁶ *Ibidem*, p.182.

et qui sont inutiles à la délimitation spirituelle de Dănuț»⁴⁷. Pompiliu Constantinescu critique lui aussi l'épisode du «Pavilion» et parle avec une légèreté inexplicable d'une «visite au cabaret, avec des descriptions inutiles à l'économie du roman»⁴⁸. De tels jugements expéditifs témoignent d'une profonde méconnaissance de la portée esthétique du dernier volume de la trilogie roumaine et d'une inexplicable carence herméneutique. Une lecture attentive du texte romanesque montre à l'évidence que Teodoreanu a voulu consciemment placer l'épisode injustement incriminé dans une perspective orphique⁴⁹, et lui donner valeur d'expérience existentielle préparatoire; à preuve cette courte phrase placée au début du récit: «Dănuț mergea, mergea, ca cel din poveste, care nu trebuia să privească în urmă»⁵⁰. Notre analyse argumentée va dans le sens d'une interprétation initiatique de ce passage de *La Medeleni*, qui évoque pour nous à plus d'un titre les fantoches de la Matinée Guermantes à la fin u *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, quand le retour de tous les survivants de l'histoire, vieillis, porte le narrateur à méditer sur la mort inexorable⁵¹.

La dernière épreuve subie par le héros de *La Medeleni* est la visite que Dănuț rend, accompagné de Mircea, au directeur de la revue *Viața contemporană*. A l'issue de ce rituel, il connaîtra la révélation par la parole du Sage, sous la forme non résumable et incessible de l'image (l'Enfer est «o foaie de hârtie plană, cât planeta Venus, pe care scriitorii au devenit instrumente de scris»⁵²), et se libérera en lui remettant sa part d'ombre, de feu et mort: le manuscrit de *La Medeleni*. Cette épreuve finale suit immédiatement un passage préparatoire dans lequel le narrateur évoque le ridicule parc municipal de Iași, auquel touche un jardin merveilleux où l'on entre par une petite porte secrète⁵³. Mis en relief par un parallèle bouleversant avec une scène de peur de l'enfance, dont Dănuț se souvient (la traversée nocturne du verger de Medeleni avec Olguța et Monica), et par le «reflet» fantastique qu'en donne la lettre de Dănuț à sa sœur adoptive, l'épisode est construit selon les procédés de l'écriture orphique: opposition sémantique de l'ombre et de la lumière, à travers la nuit noire et les «fenêtres d'or» de la demeure du directeur; éléments du parcours initiatique que sont la porte hermétiquement close, la clé ouvrant la serrure à la

⁴⁷ Perpessicus, *22 prozatori interbelici* [«12 prosateurs roumains»], București: Editura Eminescu, 1980, p. 282.

⁴⁸ P. Constantinescu, *Opere și autori* [«Œuvres et auteurs»], București: Editura Ancora, 1928, p. 96.

⁴⁹ Sur cette question, voir Marcel Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris: Gallimard, 1989.

⁵⁰ T. F.: Dănuț marchait, marchait, comme celui de la légende qui ne devait pas regarder derrière lui. *Între vânturi*, p. 175.

⁵¹ Sur la Recherche comme roman initiatique, voir Léon Cellier, *Parcours initiatiques*, Presse Universitaires de Grenoble, 1977, pp. 118–137, et surtout Chantal Robin, *L'imaginaire du «Temps retrouvé»*. *Hermétisme et écriture chez Proust.*, Paris: Les Lettres modernes, 1977, coll. «Circé», n° 7. Selon l'auteur, la Recherche possède une structure orphique; c'est une aventure spirituelle, avec ses différentes étapes – mort, descente aux Enfers, résurrection; volonté du narrateur de déchiffrer le «livre intérieur» (*Le temps retrouvé*, p. 238.).

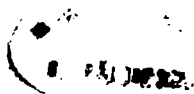
⁵² T. F.: une feuille de papier plane, de la taille de Vénus, sur laquelle les écrivains sont devenus des instruments d'écriture – *Între vânturi*, p. 219.

⁵³ Ce passage de *Între vânturi* évoque *Les deux jardins d'Amantine* de Michel Tournier, image métaphysique de l'enfance, et plus particulièrement celui de derrière le mur. Voir le même motif dans *Neajlov* de Mihail Sadoveanu (dans *Vechime*, «D'autrefois», 19381, miraculeux jardin dont l'enfant ne trouve plus l'entrée, et dans *Le Grand Meaulnes* d'Alain-Fournier [«Le sentier perdu»]).

lueur pâle d'une bougie tenue par le guide qu'est Mircea, le long couloir sombre; enfin éléments évoquant le rite des alchimistes, que sont les tourbillon d'épaisse fumée et la figure souterraine et érémitique (l'Hermitte des tarots) d'un vieil homme s'exprimant par métaphores et paraboles, comme surpris dans un athanor:

Și din această odaie am pășit brusc în viscolul incandescent al odăii cu ferestre luminate. Eram ca într'un fulger de magneziu ⁵⁴.

Ainsi l'on voit que *La Medeleni*, loin d'être le roman d'individus qui se forment, est plutôt, selon la formule de Constantin Ciopraga, celui de personnages qui *s'essaient* ⁵⁵, à travers une série d'épreuves fondamentales, et grâce au passage par une suite de rencontres symboliques qui nous font classer ce grand roman plus parmi les romans initiatiques que parmi les Bildungsromans auxquels il emprunte ses traits extérieurs. Mais, avec un héros qui s'essaie par la littérature, nous irions plus loin en soutenant que le roman de Teodoreanu, au fil de l'histoire qu'il raconte, est rattrapé dans son projet initial de fresque d'une famille, par celui de récit passionné de sa propre histoire: au propre, Medeleni est peut-être un domaine terrien mesurable en ares et hectares; au figuré, il devient le champ illimité de l'imaginaire.



⁵⁴ T. F.: Et de cette pièce nous avons passé brusquement dans la tempête incandescente de la pièce aux fenêtres éclairées. Nous étions comme dans un éclair de magnésium. – *Între vânturi*, pp. 212-213.

⁵⁵ C. Ciopraga, «Ionel Teodoreanu în retrospectivă» [«I. T. en rétrospective»], in Ionel Teodoreanu, *La Medeleni*, 2, ed. N. Ciobanu, București: Editura Minerva, 1978, p. 435.

Tipărit: **8 cmnc' 94**

**REVUES PUBLIÉES
AUX ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE ROUMAINE**

**REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
série Théâtre, Musique, Cinéma**


**REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART,
série Beaux-Arts**

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

REVUE ROUMAINE DE LINGUISTIQUE

ISSN: 0256 – 7245

SYNTHESIS, XXII, BUCAREST, 1995

 **Quasar ProImpex Ltd.**

Tel. 222.61.20 Fax 222.35.43

Lei 2000

<https://biblioteca-digitala.ro/> / <https://www.inst-calinescu.ro>