

ACADÉMIE ROUMAINE

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

COMITÉ NATIONAL ROUMAIN
DE LITTÉRATURE COMPARÉE

SYNTHESIS

P4970

IMAGINAIRE MODERNE
ET MÉDIÉVAL

XXX
2003



EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

Directeur honorifique: **ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA**

Directeur: **DAN GRIGORESCU**

COMITÉ CONSULTATIF

**ALEXANDRU CĂLINESCU
LIVIUȘ CIOCĂRLIE
MIHNEA GHEORGHIU
ADRIAN MARINO**

COMITÉ DE RÉDACTION

Membres: **SORIN ALEXANDRESCU
MIRCEA ANGHELESCU
CĂTĂLINA VELCULESCU**

Secrétaires du comité: **MANUELA ANTON
CRISTINA BALINTE
ALEXANDRA CIOCĂRLIE**

Rédacteur: **RODICA FLORESCU**

Informatique éditoriale: **DIANA RUSU**

La correspondance, les manuscrits et les publications (livres, revues, etc.) envoyés pour comptes rendus seront adressés à **Synthesis**, Bucarest 050711, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5.

Les articles seront remis dactylographiés en deux exemplaires accompagnés des disquettes respectives.

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 sera adressée à:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calea 13 Septembrie nr. 13, sector 5,
București 050711, România. Tel. 40-21 411 9008, 40-21 410 3200;
Fax: 40-21 410 3983; E-mail: edacad@ear.ro

RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, sector 1, P.O. Box 33-57, București, România.
Tel. 40-21 618 51 03; Fax: 40-21 222 64 07; E-mail: rodipet@rodipet.ro

ORION PRESS IMPEX 2000, P.O. Box 77-19, București, sector 5, România.
Tel. 40-21 301 8786; Fax 40-21-335 0296; E-mail: office@orionpress.ro

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

XXX – 2003

IMAGINAIRE MODERNE ET MÉDIÉVAL

SOMMAIRE

SOMMAIRE

MARCO BUSSAGLI, <i>Lo scadere della tensione ideale nella cultura e nella storia</i>	3
IOANA GOGEANU, <i>The tradition of the "Death of Metaphysics" and the understanding of literature (II)</i>	17
A. С. СТЫКАЛИН, <i>Томаш Г. Масарик и русская литературная классика. По страницам «Бесед с Масариком» К. Чапека ...</i>	39
CARMINA-ELENA POPESCU, <i>Gabrielle Roy ou la recherche de la conscience artistique. Le mystère de la création: La Montagne secrète</i>	55
MARINA CAP-BUN, <i>The spirits of the waters: an exercise in comparative anthropology</i>	67
CRISTINA DEUTSCH, <i>Between the old world and the new world: the image of the Jew</i>	77
ELEONORA HOTINEANU, <i>Le phénomène Gauguin dans certaines versions poétiques roumaines de Bessarabie</i>	91
MANUELA ANTON, <i>Das Denken der deutschen Frühaufklärung und die Diversifizierung der Bereiche der Moralwissenschaft im Europa Orthodoxa</i>	107
CRISTIAN GAȘPAR, <i>Harlots into holy places: narratives of religious change and the rhetoric of abuse in late antiquity</i>	115
ALINA-DANIELA MARINESCU, <i>Le miroir et les paradigmes de la réflexion. Témoignages antiques</i>	127
CRISTINA BALINTE, <i>Spécularité, idéologie et scénario dans l'image de la «Tentation de Saint Antoine»</i>	143

2154d

SILVIA MARIN-BARUTCIEFF, Représentations du vêtement du Christ dans l'iconographie et les manuscrits roumains des XVIII ^e -XIX ^e siècles	153
CRISTINA BOGDAN, La représentation de l'«irreprésentable». Les visages de la mort dans l'iconographie roumaine (XVIII ^e -XIX ^e siècles)	165
LAURA JIGA, An attempt for rebuilding an imaginary portrait of the hermit in the Romanian medieval literature and folklore. With a special regard on the legends about <i>blajini</i>	179

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

JÜRGEN WERINHARD EINHORN, <i>Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters</i> (Manuela Anton); CĂTĂLINA VELCULESCU, V. GURUIANU (éds.), <i>Fiziolog, Bestiar</i> (Silvia Marin-Barutcieff); MARIA PIA CICCARESE, <i>Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano</i> (Cătălina Velculescu); HEINZ MEYER, <i>Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von "De proprietatibus rerum"</i> (Cătălina Velculescu); <i>Texte uitate – texte regăsite</i> (Cristina Bogdan); PRO FIDE ET PATRIA. <i>Contribuții la studierea vieții și activității membrilor familiei Hâjdău – Hasdeu</i> , fasc. I (Cătălina Velculescu); LUIZA MARINESCU, <i>Umberto Eco în labirintul romanului postmodern</i> (Cosmin Comarnescu); VIORICA S. CONSTANTINESCU, <i>Evreul stereotip</i> (Cristina Deutsch); CĂTĂLINA VELCULESCU, V. GURUIANU (éds.), <i>Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche</i> (Cristina Balinte); CRISTINA DOBRE-BOGDAN, <i>Imago Mortis în cultura română veche (sec. XVII-XIX)</i> (Cristina Balinte)	193
--	-----

LO SCADERE DELLA TENSIONE IDEALE NELLA CULTURA E NELLA STORIA

MARCO BUSSAGLI

Prima di procedere al tentativo di offrire una riflessione su un tema come quello proposto, complesso e difficile, ma certo ineludibile per comprendere il senso profondo della nostra epoca, bisogna chiarire cosa s'intenda per «tensione ideale». I due termini individuano un movimento morale, nel senso dei comportamenti, verso un piano più alto rispetto a quello della quotidianità. Platone insegna che il mondo delle idee ricopre un ruolo archetipico rispetto alla realtà materiale, sicché la «tensione ideale», in questo contesto, si configura come un'aspirazione a far coincidere, per quanto possibile, i parametri culturali di un'epoca con quelli di un'idealità che l'epoca stessa, più o meno aprioristicamente, ha creduto di poter stabilire. Questo vuol dire che, in ogni periodo storico, possono esserci stati momenti in cui si assiste allo «scadere della tensione ideale». Gli esempi possono moltiplicarsi e possono attingere alla storia collettiva, come a quella individuale. Valga come esempio, per quest'ultima categoria, il celebre episodio, a metà fra leggenda e storia, che narra della reazione inconsulta di Aiace Telamonio rispetto all'ingiustizia subita nel vedere assegnate le armi del defunto Achille non a lui, da tutti considerato, dopo il Pelide, il più grande eroe della Grecia («Aiace gigante, rocca degli Achei», come lo definisce Omero per bocca d'Elena nei versi dell'*Iliade*, III, 229), ma ad Ulisse che, con la solita astuzia, era riuscito a convincere i compagni della bontà di questa decisione. Bene, questo è un momento in cui la tensione ideale dell'eroe scade completamente perché il Telamonio non solo non riesce a dominare la situazione, ma finisce per ricoprirsì di ridicolo. Accecato dall'ira, egli brandisce la spada e si slancia sui suoi compagni, rei di aver assecondato il desiderio d'Ulisse, per fare una carneficina. Già qui, vengono traditi l'ideale e il modello dell'eroe che, per i Greci, dovrebbe corrispondere a quei criteri di generosità e altruismo, obbligatoriamente sempre presenti in chi voglia ricoprire questo ruolo, nel quale bisogna saper posporre l'interesse personale a quello altrui (si pensi all'episodio di Eurialo e Niso che, sebbene narrato da Virgilio nell'*Eneide*, IX, 247-337; 574-693, deriva dal medesimo ceppo morale) e, soprattutto, saper mettere da parte la propria individualità (fino alla rinuncia alla vita stessa) per il vantaggio collettivo. Allora,

Synthesis, XXX, p. 3-15, Bucarest, 2003

uccidere tutti i propri compagni, accomunati dall'impegno bellico nello sforzo di conquistare Troia, significava far fallire l'impresa per soddisfare solo il proprio orgoglio, sia pure profondamente ferito. Com'è noto, però, Aiace non uccise affatto i propri compagni d'arme. Quando si riebbe dall'accesso di rabbia che lo aveva squassato, tornando in sé, il Telamonio si rese conto che aveva scambiato per commilitoni un branco di pecore che ormai giacevano sgozzate ai suoi piedi in un lago di sangue. Convinto, a ragione, di essersi coperto di ridicolo, egli convenne che l'unico modo per scrollarsi di dosso il fango di cui si era ricoperto, fosse quello di togliersi la vita. La vicenda d'Aiace, che qui recupera quella tensione ideale che l'eroe aveva perduto fra le braccia dell'ira, fu argomento per la trama di una celebre tragedia di Sofocle, l'*Aiace* appunto, nella quale l'eroe recupera il suo ruolo attraverso un lungo monologo. Dopo aver infisso nel terreno la spada che, ironia della sorte, gli era stata donata da Ettore (il nemico più odiato), al termine di un lungo combattimento nel quale i due si erano affrontati senza esito, Aiace si raccomanda a Zeus e ad Hermes perché la sua morte sia rapida, la sua anima venga accompagnata dolcemente nell'Ade e il suo corpo non venga scovato dai Troiani che certo lo avrebbero dato ai corvi.¹ Con questo gesto, Aiace si riscatta e ritrova quella tensione ideale che, con il suo precedente comportamento, aveva irrimediabilmente perduto. Tuttavia, la perdita della tensione ideale può appartenere, come si diceva, anche a un'epoca, quando vengono meno quei parametri che sembrano caratterizzare un'era. Allora il valore del gesto del singolo viene superato nella sua particolarità e diventa emblema di un cambiamento epocale che può, come nel caso che sto per citare, coincidere con lo scadere della tensione ideale di un particolare periodo storico. Il grande Giubileo del 1300 indetto per la prima volta da papa Bonifacio VIII, come rivisitazione del costume ebraico e, soprattutto, come ripresa e potenziamento della Festa della Perdonanza voluta dal suo predecessore Celestino V, aveva come scopo quello di far fermare a riflettere la comunità cristiana intorno ai veri valori della fede, contro le distorsioni delle eresie e, nello stesso tempo, ribadire il primato della Chiesa di Roma e del suo pontefice. L'evento ebbe così grande importanza e fu accolto con così grande favore che, per dirne una, Dante – certo non tenero con Bonifacio VIII – scelse proprio quell'anno come momento temporale nel quale collocare il celeberrimo viaggio attraverso inferno, purgatorio e paradiso che avrebbe lui stesso vissuto nei versi della *Divina Commedia*. La decisione di papa Caetani, infatti, interpretava, da una parte, quell'aspirazione della comunità cristiana alla purificazione dal peccato e, dall'altra, la volontà di riaffermare la vitalità delle proprie radici culturali recuperando la matrice ebraica e ponendosi in stretta relazione con la dimensione

¹ Un'edizione della tragedia di Sofocle può essere: U. Albin (a cura di), *Sofocle. Aiace-Tachinie*, Milano, 1983, in particolare pp. 52–55.

spirituale del messaggio cristiano.² Ora, questa scelta epocale si poneva in qualche modo come sintesi della tensione ideale di un'epoca e ne costituiva l'interpretazione più genuina e sentita. È noto, infatti, che la codifica dell'anno giubilare, avvenuta il 22 febbraio del 1300 voleva rispondere all'esigenza popolare di poter lucrare indulgenza plenaria in un periodo ragionevolmente lungo che desse a ciascuno, con il pellegrinaggio a Roma e la visita a San Pietro, la possibilità di mettersi in pace con la coscienza e salvarsi l'anima con le preghiere e il pentimento sincero. Dal momento, però, che si vociferava che quest'occasione si sarebbe verificata soltanto al 1° gennaio di quell'anno, la popolazione romana invase letteralmente la basilica vaticana – che allora aveva le forme architettoniche di quella costantiniana – intasandola completamente fin sotto l'altare. Questa circostanza fece riflettere il pontefice e produsse la decisione di estendere all'intero anno quella possibilità di salvezza che, fino ad allora, era riservata ad un solo giorno (come per la Perdonanza). Tutto questo indica che i parametri di spiritualità e di preghiera erano quelli universalmente accettati dalla gente e che, perciò, in quanto tali, costituivano gli ideali cui quella particolare epoca voleva tendere. A questo punto, ben si comprende come, qualche anno più tardi, l'episodio del cosiddetto (perché è incerto se si sia trattato davvero di un manrovescio) «schiaffo d'Anagni» possa configurarsi legittimamente come uno scadere evidente della tensione ideale all'inizio del nuovo secolo. Ancora una volta, imparziale, Dante fa sentire la propria voce: «Veggio in Alagna entrar lo fiordaliso, / E nel vicario suo Cristo esser catto. / Veggio un'altra volta esser deriso; / Veggio rinnovellar l'aceto e il fele, / E tra vivi ladroni essere anciso.» (*Purgatorio*, XX, 86–90) Chi parla è un personaggio che Dante pone nel quinto girone del *Purgatorio*, la cui personalità è il risultato dell'errata confusione fra Ugo il Grande duca di Borgogna e Ugo Capeto, incoronato re di Francia nel 987, che dà il nome all'interlocutore con cui discute il poeta. Qui, il sovrano fa una previsione e «vede» gli avvenimenti di Anagni («Alagna»), quando, qualche anno più tardi rispetto al Giubileo ossia, per l'esattezza, il 7 settembre 1303, Bonifacio VIII verrà imprigionato su ordine di un suo discendente, Filippo il Bello re di Francia, con la complicità e l'attiva partecipazione di Sciarra Colonna, che avrebbe sferrato lo storico «schiaffo» e del Nogareto. Non per nulla Dante paragona papa Caetani ad un novello Cristo umiliato e deriso, costretto a bere nuovamente aceto e fiele. Lo scadere della tensione ideale, allora, qui si palesa in tutta la sua tragica evidenza. A mancare gli obiettivi ideali scaturiti dalla cultura del secolo non erano stati i singoli personaggi della vicenda, ma un'epoca intera. Tanto è vero che ci sono stati storici

² Sulla figura di Bonifacio VIII, le implicazioni artistiche e storiche: M. Righetti Tosti-Croce, *Anno 1300 il primo giubileo. Bonifacio VIII e il suo tempo* (catalogo della mostra), Roma, Palazzo di Venezia, 12 aprile–16 luglio 2000, Milano 2000.

che hanno perfino proposto di collocare in questo preciso punto della Storia, la conclusione dell'età medievale. Naturalmente gli esempi potrebbero moltiplicarsi a piacimento per ritornare di volta in volta su quegli episodi dei singoli o su quegli avvenimenti generali che hanno segnato l'allontanamento dagli ideali condivisi da un intero periodo storico. Ideali che, per quanto riguarda il mondo occidentale, devono essere rintracciati, almeno nell'era volgare e nella gran parte dei casi, nel tentativo di dare corpo ai principi cardinali del credo cristiano. Anzi, paradossalmente, perfino un periodo che sembra aver voluto negare alla radice gli aspetti religiosi del cristianesimo, quale quello della Rivoluzione francese, in realtà, ha voluto tradurre in principi politici alcuni dei fondamenti del messaggio cristiano, condividendone il piano universale, non soltanto connesso alla contingenza storica. Gli ideali di *liberté, égalité, fraternité*, infatti, non sono che estensioni del dettato di Gesù. Quando all'articolo 6 della *Dichiarazione dei diritti dell'uomo*, redatta in maniera definitiva il 26 agosto del 1789, si afferma che «gli uomini nascono tutti uguali», non si è troppo distanti dalle dichiarazioni evangeliche del «Discorso della montagna» (*Luca*, VI, 20–37). Qui, infatti, il Cristo esordisce dicendo: «Beati voi, o poveri, perché il regno di Dio è vostro» e seguita «Dà a ognuno che ti domanda, e a chi chiede le tue cose, non chiederle indietro», per concludere «Non giudicate e non sarete giudicati.» Sono tutte asserzioni che, sebbene non esplicitamente, danno per scontato il presupposto dell'uguaglianza e della fraternità, nonché quello della libertà dell'individuo.³ Elevando a privilegiati i deboli e i reietti, Cristo rovescia i valori sociali correnti esattamente come desideravano fare i fautori della Rivoluzione francese. Non solo, ma la seconda dichiarazione di Cristo cancella il diritto di proprietà che costituiva il fondamento della ripartizione in classi della società francese (e non soltanto) pre- e post-rivoluzionaria. In questo senso, il dettato di Gesù è assai più radicale e rivoluzionario del pensiero politico scaturito dalle vicende della Rivoluzione francese, la cui classe borghese, i nobili liberali e il clero illuminato sono ben attenti a mantenere intatta la proprietà privata che, nell'ultimo articolo della *Dichiarazione*, nonostante di lì a poco sia abolito il regime feudale, viene definita «inviolabile e sacra». Se si può, quindi, Cristo è più rivoluzionario dei giacobini di Francia. Anzi, apparentemente, è anarchico. Infine, l'invito a non giudicare per non essere giudicati sancisce l'assoluta eguaglianza fra gli uomini, dal momento che nessuno, per nessun motivo, può erigersi a censore dell'operato altrui. In questo modo non esistono più né sovrani né arbitri che possano condizionare la vita degli altri. La vera differenza fra l'una e l'altra posizione, però, consiste nel fatto che il

³ Per la Rivoluzione francese: J. Godechot, *L'epoca delle rivoluzioni in Storia Universale dei Popoli e delle Civiltà*, XI, Torino 1969, in particolare: pp. 124–125. Si veda pure: J. Lefevre, *L'Ottantanove*, Torino 1975.

«Discorso della montagna» toglie agli uomini la concreta possibilità d'impalcarsi a reggitori dei destini umani semplicemente, si fa per dire, perché attribuisce questa prerogativa soltanto a Dio. In questo modo, Cristo sancisce un'uguaglianza che si basa, da una parte, sulla pari dignità della persona umana in quanto creatura creata e amata dal Padre e, dall'altra, sulla certezza di una prospettiva escatologica in grado di risolvere tutte quelle contraddizioni che la realtà del mondo, invece, evidenzia. Per questo, Cristo può affermare, rivolgendosi agli umili e ai derelitti: «Beati voi che ora piangete perché riderete» (*Luca*, VI, 21). Al contrario, la *Dichiarazione dei diritti* del 1789, stilata sulla base delle indicazioni di vari deputati e redatta come compromesso finale fra le posizioni di tutti e in particolare di taluni di questi, come Sieyès e Lafayette, pone il medesimo problema demandandone la soluzione alla collettività, qui specificamente indicata come «Nazione», l'ente politico più alto che giustifica e tutela l'operato dei singoli. Di tale ente, il sovrano, che ora non è più l'electo da Dio, è il mandatario. Egli, per volontà di tutti ha la delega a guidare la nazione cui risponde dei propri comportamenti e delle scelte politiche. Pertanto, sebbene l'intera architettura della *Dichiarazione* venga posta sotto l'egida dell'Essere supremo, il diritto non è il riflesso di un ordine superiore come lascia intendere il pensiero di Cristo che conferisce a Dio solo la capacità e la possibilità di giudicare, ma «...è l'espressione della volontà generale...»⁴ Questo vuol dire, possiamo aggiungere noi, che la legge è il compromesso fra gli usi consuetudinari e i principi d'etica naturale che impediscono di uccidere gli altri, di rubare i beni altrui, di offendere in ogni senso il prossimo. Da questi presupposti discende l'idea della sovranità popolare e la capacità attribuita, ora, alle masse di autodeterminarsi compiendo scelte che prima dovevano essere demandate ad altri, come i sovrani, resi tali per diritto divino. Per questo si afferma, per la prima volta in piena coscienza, il «diritto dei popoli di disporre di se stessi». In altri termini, il pensiero illuminista che sottende almeno a talune scelte che sono state della Rivoluzione francese, provoca la laicizzazione o secolarizzazione della morale i cui principi non si fondano più sulla divinità che fa da garante assoluto, ma sulla condivisione di valori umani. Sono allora questi ultimi che si pongono come quegli alti parametri che la nuova era illuminista sembra essersi imposta di seguire. Nonostante l'estromissione di Dio dalla Storia, dovuta alla traumatica cesura della Rivoluzione francese, infatti, la persona umana, al pari di quanto è iscritto nel messaggio cristiano ed enunciato dal «Discorso della montagna», mantiene il suo ruolo centrale nella vicenda del mondo che, tuttavia, non riflette più il progetto salvifico del disegno di Dio. Si può pertanto elevare la persona umana, e i valori ideali che intorno ad essa ruotano, a parametri ideali cui tutta un'epoca deve tendere per dar corpo al rinnovato punto di vista che

⁴ J. Godechot, *op. cit.*, p. 124.

condizionerà l'andamento del mondo. Non per nulla, nella *Dichiarazione dei diritti*, si dà la vera e unica definizione di libertà che tutti dovrebbero ricordare e che, invece, così spesso, viene disattesa. Vi si può leggere, infatti, che la libertà «è il diritto di fare tutto ciò che non nuoce agli altri». Bene, proprio nel bel mezzo di questo processo, si assisterà alla rovinosa caduta della tensione ideale che affogherà nel sangue i principi stessi da cui era nato il nuovo corso della Storia. Così saranno proprio i rivoluzionari i primi che andranno a disattendere quei principi (e quello della libertà in particolare, secondo la loro definizione) per i quali avevano combattuto e nei quali avevano creduto. Mi riferisco, senza mezzi termini, al periodo del Terrore, quando si tradiranno completamente i fondamenti della fraternità, dell'uguaglianza e della libertà su cui si era basata la stessa Rivoluzione francese. L'azione inconsulta di Robespierre può essere definita come l'aborto di quegli ideali che ora vengono calpestati platealmente senza neppure che i protagonisti della vicenda se ne accorgano. Naturalmente, questo non vuol dire che Luigi XVI e la sua corte, che lo consigliò assai male, non abbiano le loro tremende responsabilità. Le vicende storiche, infatti, precipitarono. Fino al 1792, la Rivoluzione non aveva provocato alcun bagno di sangue e anzi, il nuovo corso della Storia si andava innestando su quello vecchio senza particolari traumi che non fossero quelli dovuti alla resistenza, del tutto prevedibile, che l'*ancien régime* opponeva alle nuove rivendicazioni politiche e sociali che, di fatto, erodevano sostanzialmente dei diritti acquisiti, anche se, per certi versi usurpati. Il problema, adesso, riguardava la posizione del re che, per motivi dinastici, di casta e di convenienza, sperava di uscire dalle difficoltà contingenti grazie all'azione dell'esercito prussiano (che premeva sui confini francesi) il quale, secondo le sue aspettative, avrebbe dovuto, in qualche modo 'liberarlo' e ristabilire lo *status quo ante*. In questo modo, però, Luigi XVI finì per comportarsi come traditore della «Nazione» francese, invece di esserne il mandatario. Per questo venne processato e condannato a morte. La sentenza ebbe luogo il 21 gennaio 1793. La morte del re provocò una reazione legittimista in tutta la Francia che vedeva seriamente minacciata la sua stessa sopravvivenza. La resistenza si concentrò in Vandea, Provenza e a Lione. Per stroncarla, la Convenzione, l'organo di governo, incaricato di redigere la nuova Costituzione, assistito dai Comitati di salute pubblica e da quello per la sicurezza generale, organizzarono, a tavolino, il Terrore. Si stilò la tipologia del reazionario e si fissò quella dell'individuo sospetto. Vennero condannate a morte, ufficialmente, 17.000 persone, ma fra esecuzioni sommarie, vendette personali e mascalzionate, bisogna calcolare un totale di circa 40.000 vittime.⁵ Il bagno di sangue andò avanti dall'ottobre 1793 al luglio 1794 e rappresentò il più clamoroso fallimento di quella tensione ideale che aveva portato

⁵ *Ibidem*, p. 164.

a collocare al centro della Storia l'uomo con tutti i suoi bisogni e tutte le sue fragilità. Come si vede, perciò, per assistere allo scadere della tensione ideale non necessariamente ci si deve riferire a episodi o situazioni che disattendano i principi religiosi. Il pieno riconoscimento della persona umana, costituisce, di per sé, un valore talmente alto e universale che rappresenta un punto ideale cui tendere, ma che, in quanto tale, è assai difficile da raggiungere. In questo senso, la Storia è costellata di episodi in cui la dignità della figura umana è stata profondamente offesa e calpestata. Basti pensare allo sterminio dei pellirosse da parte degli Americani statunitensi, alla tratta degli schiavi e all'olocausto ebraico della seconda guerra mondiale, per rimanere nell'ambito degli ultimi due secoli trascorsi, e ci si renderà conto di quanto sia questo un ideale che deve ancora essere attuato pienamente nella Storia. Tuttavia, come si è detto, il pensiero illuminista e la spinta rivoluzionaria in Francia produssero anche l'effetto di estromettere il trascendente dalla vicenda umana. Questa divenne autoreferenziale e non considerò più il proprio corso come il concatenarsi degli eventi guidati dalla provvidenza divina. Naturalmente, non fu questa una posizione univoca e generale, ma fra le maglie della Storia le due posizioni convissero e si urtarono. Certo è che alla radice del pensiero illuminista prima e scienziista poi, vanno riferiti gli sviluppi filosofici che tesero a negare l'esistenza di Dio e a considerare addirittura negativo il premederla positivamente in considerazione. È quanto accadde con l'«ateismo cristiano» che, forse sarebbe meglio chiamare «Cristianesimo ateo», visto che è il credo in Cristo a subire una profonda distorsione che fece addirittura decretare ai suoi sostenitori la «morte di Dio». Ora questa posizione, che esamineremo con più cura, non meriterebbe più attenzione di quanta non ne meritino altre posizioni filosofiche, se non fosse che essa deriva da teologi cristiani. Non solo, ma il paradosso è che l'assioma intorno al quale ruotava questo movimento teologico, bisogna dirlo comunque tale, sviluppatosi in America nella seconda metà degli anni Sessanta del XX secolo, era che l'uomo moderno per essere un vero cristiano, doveva essere ateo. Com'è noto il germe dell'ateismo è già presente nella speculazione filosofica degli ultimi tre secoli quando pensatori come Hume e Kant si pronunciarono per un'impossibilità da parte dell'uomo di conoscere Dio. Il materialismo, poi, aveva ribaltato i termini della questione considerando, per esempio, con Feuerbach l'idea di Dio come prodotto delle paure e delle aspirazioni dell'uomo, piuttosto che come percezione di una realtà trascendente: «Non è Dio che ha creato l'uomo, ma l'uomo che ha creato Dio». A questo si aggiunga il progressivo aumento della fiducia dell'uomo nelle proprie capacità e nelle proprie conoscenze. Queste hanno permesso di offrire spiegazioni scientifiche e quindi misurabili e oggettive a fenomeni naturali che prima venivano attribuite alla presenza di una dimensione superiore. La concomitanza di queste condizioni ha, quindi, prodotto l'effetto d'indurre a pensare che si potesse fare a meno dell'ipotesi Dio nella Storia

dell'uomo. La teologia dialettica, sull'onda del positivismo logico di Wittgstein, di Ayer, di Braithwaite e di altri, ha finito per sancire l'assoluta inconoscibilità di Dio da parte dell'uomo e, addirittura, che la religione naturale è il più grave ostacolo alla salvezza. Il processo detto di «demitizzazione» cui Rudolf Bultmann ha sottoposto le sacre scritture negli anni Quaranta del Novecento e, soprattutto, la speculazione di Dietrich Bonhoeffer sono le premesse principali da cui prende le mosse il movimento dell'ateismo cristiano. Quest'ultimo giovane teologo, impiccato dai nazisti nel 1945, considera le forme di religiosità come delle particolari forme di superstizione da cui rifuggire. A suo dire, infatti, bisognerebbe vivere come se Dio non esistesse per onorarlo veramente. Così scrive: «Il Dio che ci permette di vivere senza che lo si debba assumere come ipotesi fondamentale è proprio il Dio di fronte al quale noi ci troveremo sempre.»⁶ Tuttavia, della grandezza morale che traspare dalla frase di Bonhoeffer, per cui si può pensare all'estremo atto d'amore del Padre che si fa da parte per lasciare alle sue creature la libertà di esistere prescindendo da Lui, poco rimane nella teologia di Paul van Buren, il più importante esponente dell'ateismo cristiano. Il suo testo più noto, considerato una sorta di vangelo del movimento teologico, *The Secular Meaning of the Gospel*, pubblicato a New York del 1963. Pur partendo dalla figura di Gesù per affrontare il problema di Dio, egli azzera subito la questione affermando che «l'empirista che è in noi trova difficile non ciò che è detto di Dio, ma il parlare stesso di Dio.»⁷ Coerentemente con questa posizione riduce la figura di Cristo soltanto alla sua dimensione storica (che non discute) e coglie della figura di Gesù soltanto la capacità di essere «...un uomo straordinariamente libero...libero dall'ansietà e dalla necessità di stabilire la sua identità personale... libero per il prossimo... libero di darsi agli altri, chiunque fosse.»⁸ Alla luce di quanto brevemente detto, mi sembra questo un esempio eclatante dello «scadere della tensione ideale nella cultura e nella storia», per citare il titolo di questo convegno, che investe la sfera personale e quella dell'epoca perché il teologo, che non ha voluto rinunciare ad essere tale (ha insegnato per anni questa materia alla Temple University di Filadelfia) ha eluso completamente il compito per il quale si era preparato finendo per essere una contraddizione vivente. La questione dell'ateismo cristiano, però, ci ha portato al centro del problema perché, sebbene non venga esplicitamente richiesto, conviene appuntare il nostro sguardo sul Novecento che ha estremizzato i termini della questione. Come si è visto, in questo secolo si è decretata la morte di Dio, senza peraltro riuscirci, come hanno dimostrato gli eventi

⁶ D. Banhoeffer, *Widerstand und Ergebung. Briefe und Aufzeichnungen aus der Haft*, München 1951, p. 241.

⁷ P. van Buren, *The Secular Meaning of the Gospel*, New York 1963, p. 65.

⁸ *Ibidem*, pp. 123-124. Sull'intera problematica: B. Mondin, *I teologi della morte di Dio. Storia del movimento dell'ateismo cristiano e diagnosi delle sue dottrine*, Torino 1968.

successivi ai momenti critici degli anni Sessanta e Settanta. Infatti, Dio che costituisce il presupposto primario d'ogni idealità, di volta in volta, è stato sostituito dalla dimensione politica, da quella sociale, e, non ultima per importanza, da quella economica che ha sostituito l'idea di profitto a tutte le altre, considerando quest'ultimo come l'unica garanzia alla libertà spirituale degli uomini. In ogni modo, al di là di un'introduzione storica e filosofica dalla quale sarebbe stato difficile prescindere nell'affrontare un simile argomento, si renderà ulteriormente necessario circoscrivere la nostra attenzione ad un solo ambito per evitare lungaggini e pressappochismi che non gioverebbero alla discussione. Il fatto poi che il tema in questione venga proposto a chi scrive, lascia sottintendere, per via degli interessi professionali del medesimo, che si voglia una risposta connessa con le competenze di quest'ultimo. Va da sé, perciò, che il campo d'indagine sia quello frequentato con maggiore dimestichezza, ossia l'ambito artistico. In altri termini, la domanda che vogliamo porci adesso è: l'arte del Novecento, nel suo complesso, indulge allo scadere della tensione ideale? Se sì, in che termini, dove e quando? La complessità dello sviluppo dell'arte del Novecento, infatti, permette di avere un chiaro rapporto con l'oggetto della nostra discussione così da rendere possibile la messa a fuoco di passaggi significativi che aiutano la comprensione delle molteplici sfumature. Quello che è stato definito «secolo breve», infatti, ha toccato molti dei punti fin qui discussi e ha cambiato spesso il parametro dell'idealità che è andato dal più sfolgorante fervore religioso (si pensi a figure come Madre Teresa di Calcutta o Padre Pio da Pietralcina), alla preoccupazione per l'ecologia, fino all'attenzione alla sfera sociale talora esasperata e, in certi casi, malamente interpretata dalle strutture statali d'ispirazione marxista. Allo stesso modo, gli ideali consumistici e del libero mercato ad ogni costo hanno prodotto altrettanti guasti. In questo senso, la Pop Art americana, che deve considerarsi una critica alla società statunitense, metabolizzata abilmente dal sistema stesso, può individuarsi come un momento di recupero della tensione ideale verso un uomo che non sia soltanto «un consumatore». L'aspetto interessante è che il linguaggio utilizzato per condurre una tale analisi negativa è il medesimo dell'oggetto da criticare. Si tratta, così, di una vera operazione linguistica, perché spostando semplicemente su un piano e in un contesto diversi le icone che rappresentano la società dei consumi, queste stesse si trasformano in elementi accusatori che sottolineano la frivolezza della società che tali immagini ha prodotto. Il celebre *Hamburger* di Claes Oldenburg, riproposto in molteplici versioni (fuso in bronzo, carbonizzato, sovradimensionato e quasi monumentale) ha l'evidenza dello sberleffo nei confronti di un mondo che tende a considerare gli uomini alla stregua dei panini, da consumare in fretta. Alla solitudine e alla frustrazione dell'uomo moderno, vera «monade senza finestre», come direbbe Gottfried Wilhelm Leibniz, s'ispira George Segal con i suoi uomini completamente bianchi, forse per la suggestione dei calchi delle vittime di

Pompei.⁹ L'estraniamento della figura dal contesto e la riproposta di situazioni quotidiane, per così dire, *in vitro*, sottolinea la realtà alienante della società moderna. Naturalmente, dietro simili operazioni prodotte dal movimento della Pop Art, che ha avuto altri esponenti di rilievo come Andy Warhol che demitizza i miti americani (da Elvis Presley a Marilyn Monroe) e politici (Mao Tse Tung) riproducendone l'effigie in serie, c'è la lezione del surrealismo e quella di Duchamp in particolare. L'*Hamburger* di Oldenburg non sarebbe pensabile senza i *ready made* e neppure si potrebbero immaginare le installazioni di Segal senza quelle dell'artista francese. Il limite della Pop Art, piuttosto, è quello di non essere propositiva. In altri termini, ci si ferma alla critica e non si offrono soluzioni se non quelle, generiche, d'emendare i difetti sottolineati. Per trovare un'impostazione diversa, invece, bisogna risalire all'inizio del XX secolo e osservare le vicende del primo movimento architettonico del Novecento, il Classicismo Moderno che, prendendo le mosse dall'*Art Nouveau*, si dirige verso una conciliazione fra le problematiche della società industriale e quelle dell'arte e della bellezza che, ora, non è più in contrapposizione con la prima, ma con questa si allea per abbellire il mondo. È questo un desiderio posto in essere anche grazie ad altre esperienze, come quella del Bauhaus che interpreta questa volontà nel senso dell'*industrial design*. In altre parole, l'ideale di bellezza che ora si sposa con quello di funzionalità e che si modula in pratiche architettoniche diverse come, per esempio, quella di Le Corbusier, di Wright, di Alvar Aalto o di un movimento come De Stijl, vuole porsi alla portata di tutti. Anzi, all'interno di questi grandi filoni creativi, si palesano anche interessi di tipo esoterico rappresentati, per quello che riguarda il Bauhaus, da figure come Johannes Itten (l'inventore, tra l'altro del «Cerchio di Itten» per le relazioni cromatiche), mentre personaggi come Piet Mondrian, che ebbe un ruolo decisivo in De Stijl, guardava alla teosofia.¹⁰ Tutto questo per dire che la dimensione trascendente riemerge anche nel secolo del materialismo storico e filosofico. Un altro indirizzo artistico che si propone addirittura per la rifondazione del mondo e, quindi, per dare attuazione a nuovi specifici ideali, è il Futurismo. Non per nulla, a distanza di sei anni dal primo manifesto futurista, pubblicato su *Le Figaro* nel 1909, il movimento (che nel frattempo aveva dato alla luce una media di un manifesto ogni due mesi per proclamare e affermare le idee della nuova poetica in ogni campo), si pronuncia ancora con uno scritto che vuole

⁹ L'ipotesi, assai suggestiva, sta in: G. Mori, *Pompei dopo Pompei*, in F. Pesando, M. Bussagli, G. Mori, *Pompei. La pittura*, «Dossier Art», 191, 2003, p. 47.

¹⁰ Per la problematica architettonica: M. Bussagli, *Capire l'architettura*, Firenze 2003, pp. 170–187. Per Mondrian e la teosofia: R. Welsh, *Mondrian ad Amsterdam. L'artista al lavoro*, in B. Bakker, M. Bax, E. de Majo (a cura di), *Il primo Mondrian* (catalogo della mostra), Roma, Galleria d'Arte moderna, 27 ottobre 1995–21 gennaio 1996, Roma 1995, pp. 42–46. Per Itten, si veda: V. Magnago Lampugnani (a cura di), *Dizionario dell'architettura del Novecento*, Milano 2000, p. 49.

dare la misura dell'apertura universale di questa nuova corrente artistica e pubblica, l'11 marzo 1915, il *Manifesto per la ricostruzione futurista dell'universo*. Qui, tra l'altro si può leggere: «La valutazione lirica dell'universo mediante le Parole in libertà di Marinetti e l'arte dei Rumori di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.» Cosa intendano fare e dire i firmatari di questa ennesima dichiarazione, ossia Balla e Depero, si capisce poche righe più avanti quando troviamo scritto, senza mezzi termini: «Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile.»¹¹ In altre parole, con la loro creatività, i futuristi vogliono dare corpo alla «vibrazione universale», cioè a Dio. Come si vede, nel Novecento, la dimensione trascendente entra ed esce in continuazione dal processo creativo, anche se a volte si ammanta dell'urlo disperante e tragico di Bacon o di Dubuffet. Qui è il peso della carne che impedisce allo spirito dell'uomo di volare ed è questa la condizione di disagio che influenza tutta la sua vita, insieme alla percezione incombente di quello che gli psicanalisti chiamano «schok primario», ossia la morte. Ma la trasposizione poetica della condizione tragica dell'uomo, più o meno rischiarata dalla luce della fede, è comunque un percorso che s'innalza verso una tensione ideale che vorrebbe trovare risposta alle cupe preoccupazioni esistenziali. La materia utilizzata da Bacon o da Dubuffet ottunde l'anima, ma rivela una sua nobiltà che poi trascolorerà negativamente in certe scelte traumatiche della Body Art, nel senso letterale del termine (si pensi alle *performances* di Günter Brüs che nel 1970 si abbandonava alla *Zerreijsprobe*, la «prova di lacerazione» intesa come autopunizione a sfondo sessuale), quando – e qui ci troviamo dinanzi allo scadere della tensione ideale – il movimento degli Azionisti Viennesi, all'inizio degli anni Sessanta, mescolando le esperienze del *Living Theatre* a forme pseudo-ritualistiche d'ispirazione satanica, darà l'avvio a forme di rappresentazione che coinvolgevano il pubblico in una sorta di continuo mescolarsi di ruoli. Non per nulla, nel *Manifesto* redatto da Otto Muhel nel 1962 si possono leggere frasi sconcertanti di questo tipo: «Tutto può essere impiegato come materiale e come sostanza. Marmellata, cadaveri, macchine per la costruzione di strade. Gli avvenimenti saranno deformati, i materiali penetreranno nella realtà, il valore comune non ha più senso, la marmellata diventa sangue, tutto diventa simbolo per un altro evento.» Ora questo mescolare piani e ruoli, dove non c'è più confine tra bene e male, dove uccidere qualcuno è un incidente di percorso. Anche perché non è detto che quel qualcuno sia un uomo, ma che si tratti di una macchina, di un androide, come il protagonista del fumetto *Ranxerox*, creato e disegnato nel 1978 da Stefano Tamburini che se non si è ispirato direttamente,

¹¹ Il manifesto è pubblicato in: P. Hulten, *Futurismo & Futurismi*, Venezia, Palazzo Grassi, 1986 (catalogo della mostra), Milano 1986, p. 560.

certo ha indirettamente respirato l'aria degli Azionisti Viennesi (Wiener Aktionismus). Tutto questo, costituisce un punto oscuro nello sviluppo dell'arte e della cultura del Novecento che può configurarsi come lo scadere della tensione ideale nell'arte e nella cultura popolare di quel periodo.¹² Naturalmente, la complessità di un secolo come quello appena trascorso non permette (né sarebbe opportuno e scientifico) di generalizzare. Si pensi, per esempio, all'impegno politico e sociale di artisti come Ben Shan o Grosz (che pure ha una vena erotica e addirittura pornografica; ma questo è il cuore dell'uomo), oppure al tutto il lungo filone di pittura, scultura e architettura religiosa del Novecento che annovera figure di massimo livello come Kenzo Tange, Le Corbusier, Miro, Rouault, Chagall, Salvador Dalí o lo stesso Bacon che ha affrontato il tema della *Crocifissione*. In Italia, poi, la nazione dalla quale provengo, la situazione è stata particolarmente ricca: da Severini a Guttuso a Messina, a Pericle Fazzini, tanto per rimanere alla contrapposizione fra pittura e scultura.¹³ Come si vede, perciò, non si può etichettare il «secolo breve» in un senso o nell'altro, anche perché all'interno di un medesimo movimento, come per esempio la stessa Body Art, possono esserci esponenti di vario indirizzo. Accanto agli Azionisti Viennesi o alla Orlan che vive una sperimentazione tautologica sul corpo, visto che lo modifica artatamente con gratuite operazioni chirurgiche che assumono valore di *performance*, possediamo anche l'opera di artisti come Gina Pane, la cui riflessione sul corpo passa attraverso il grande mistero della Sindone.¹⁴ Non solo, ma pittori come il ricordato Grosz che ha una stagione di grande impegno politico antinazista e poi realizza quadri e disegni dallo scoperto soggetto sessuale, oppure come Guttuso che, accanto alla *Crocifissione* dipinge opere come *I funerali di Togliatti*, dimostrano che è praticamente impossibile trarre una conclusione unica. Si può solo rimanere ammirati rispetto al brulicare d'esperienze e all'immensa forza vitale creativa che questo secolo ha espresso. A questo punto, per concludere la nostra carrellata necessariamente parziale sull'arte del Novecento, nel tentativo d'individuare i punti in cui si assiste allo scadere della tensione ideale, dobbiamo porci un'ultima domanda. Infatti, visto che, per chi scrive, il percorso dell'arte non è riconducibile alla linearità di una retta e neppure alla progressiva crescita di una parabola che

¹² Sulla Body Art: M. T. Macri, *Il corpo come oggetto artistico: la Body Art*, in AA.VV., *Il corpo e le sue immagini*, L'universo del corpo, I, Roma 1998, p. 115. Su *Ranxerox* e il movimento degli Azionisti Viennesi: M. Bussagli, *Fumetti*, Milano 2003, pp. 268–271.

¹³ Sull'arte religiosa del Novecento in Italia: M. Apa, *Profezia di bellezza. Arte sacra tra memoria e progetto. Pittura. Scultura. Architettura. 1945–1995* Unione Cattolica Artisti Italiani. Città del Vaticano, Piazza San Pietro, Braccio di Carlo Magno, 27 gennaio–3 marzo 1996, Roma 1996.

¹⁴ Su Gina Pane: M. Baudson, V. Dehň, A. Tronche, M. Vescovo, *Gina Pane. Opere 1968–1990*, catalogo della mostra a cura di V. Dehň, M. Marchand, Reggio Emilia, Chiostrì di San Domenico, 30 ottobre 1998–17 gennaio 1999.

lascerebbe intendere un'evidente concezione progressista dell'arte dall'attardato sapore vasariano, ma può essere avvicinato, invece, all'impercettibile variazione che poi produce il cambiamento e che, filosoficamente parlando, è concetto assai bene espresso da Lucrezio con l'idea di *clinamen*, ci si può chiedere: in quale momento, nel Novecento, si è verificato l'inclinarsi del tragitto che poi ha portato ad aberrazioni più o meno evidenti e più o meno riscattate dalla creatività dei singoli, tanto che oggi non ci paiono più tali? Per rispondere è necessario ricordare che, in arte, l'idealità è strettamente congiunta all'idea di bellezza, così come ce l'ha tramandata la cultura figurativa occidentale, ossia quella greca; per questo il *clinamen* va ricercato nel momento in cui si assiste all'incrinarsi di questo concetto. In altri termini, il punto debole, per così dire, va individuato quando la stessa nozione di bellezza ideale viene definitivamente messa in discussione, anche se poi sarà ampiamente recuperata da quegli stessi che l'avevano accantonata. È da qui che potranno insinuarsi i dubbi e le riserve che porteranno l'arte ad oscillare così grandemente sull'orizzonte della Storia. Questo punto sta nella realizzazione da parte di Picasso delle *Demoiselles d'Avignon*, opera programmatica che legittima, all'interno della concezione figurativa occidentale, la presenza di un'idea completamente diversa di bellezza: quella che deriva dalla cultura africana.

THE TRADITION OF THE “DEATH OF METAPHYSICS” AND THE UNDERSTANDING OF LITERATURE (II)*

IOANA GOGEANU

The efforts to clarify the critical status of metaphysics and to go beyond it in order to find new positions to deal with Being characterized the works of nineteenth century thinkers like Hegel, Schelling, and Nietzsche. These efforts were resumed by the next generation of philosophers and were oriented towards the same goal: the overcoming of the death of metaphysics. Aware of the impossibility of classical metaphysics to cope with what-is, W. Dilthey tries to provide a historical critique of pure reason and shift the grounding of rationalism in a philosophy of life. E. Husserl distinguishes between a good and a bad metaphysics, criticised vehemently modern metaphysics as an expression of the profound crisis of European man, and ultimately suggested a solution in a phenomenology of intersubjectivity, based on the given of the world of immediate experience. The most radical criticism of metaphysics is undertaken by M. Heidegger, who rejects the tradition of Western thought between Plato and Nietzsche. Since the Western metaphysics has been led astray by its neglect of the question of Being, it has to be overcome if man is to find a position to meditate the meaning of Being. In what follows, we shall resume our investigation into the meaning of metaphysics, its tradition, its crisis and into the possible ways out as these are discussed by these significant twentieth century thinkers. Once the question of the death of metaphysics has been laid out in Parts I and II, in the forthcoming Part III we shall be able to consider the relevance of the death of metaphysics for the understanding of literature.

THE TWENTIETH CENTURY

(i) **W. Dilthey.** Dilthey's significance for the problem of metaphysics has not been mentioned very often. Yet, the pertinence and sharpness of his remarks, which have influenced Husserl and Heidegger, cannot be easily overlooked. In what follows we shall try to explore his view on metaphysics, on the metaphysical tradition and his suggestion of a new grounding in life of philosophical reflection.

* The first part of this study was published in *Synthesis*, XXIX, 2002, pp. 75–100.

Dilthey was led to examine the question of metaphysics in his search for a foundation for the human sciences (*Geisteswissenschaften*),¹ for which purpose he was considering either epistemology or psychology or old metaphysics.² In his *Introduction to the Human Sciences* (1883), anticipating Heidegger's distinction, Dilthey describes metaphysics as a science dealing either with absolute being, God as creator, or with a universal principle, the inner nexus of what is real.³ Self-evident and all-prevalent for a long time in the history of Western reflection, metaphysics was also accompanied by skepticism throughout its existence.

Dilthey also reviews the different meanings the concept has acquired in the course of time. Thus, metaphysics was used to mean (i) first philosophy or science of all principles in Aristotle; (ii) Kantian criticism, namely as objective and universal inner system rooted in pure reason that supplements what is given in experience; (iii) "a sacred world of essences hidden beyond the sensory world" in the widespread sense used by educated people, a sense which goes back to Plato, Aristotle, Aquinas, Leibniz, and even, in a certain way, to Kant; and (iv) "a state of belief about the general objective framework of reality or about that which transcends reality."⁴

Dilthey draws the attention that, historically, within what he calls, with a Hegelian ring, "the purposive system of our development," metaphysics had been preceded by other phenomena of "mental life."⁵ Against this background, the emergence of metaphysics in ancient Greece, marked a change in the way in which man related to his surrounding and brought about the establishing of a particular, theoretical, attitude. In Section iv, "The Dissolution of Man's Metaphysical Attitude," of the first volume of the *Introduction...*, Dilthey describes the successive crises of European metaphysics. During the Middle Ages metaphysics as theology was the bond which held together all the aspects of medieval culture: science, religion, the arts. Later, in the Renaissance, confronted with the increasing emancipation of the regional world-views, especially those advanced by the sciences, the attempt of metaphysics to defend its place inevitably altered its *character* and *status*. Since in its role in the new configuration was limited to the rounding up of the results of the sciences in a general world-view, metaphysics could claim only "a moderate degree of plausibility."⁶ This change was aggravated

¹ W. Dilthey, *Introduction to the Human Sciences* (*Einleitung in die Geisteswissenschaften*, vol. I, II (1883)). Tr. R. A. Makkreel and F. Rodi (Princeton: Princeton University Press, 1989). The English version is vol. V of the projected Dilthey series. (Hereafter EG) German pages are given in brackets. For Dilthey's view on metaphysics, see especially Book Two, "Metaphysics as Foundation of the Human Sciences: Its Dominance and Decline."

² EG, p. 174 (125).

³ *Ibid.*, p. 175 (125).

⁴ *Ibid.*, p. 182 (133).

⁵ *Ibid.*, p. 182 (133).

⁶ *Ibid.*, p. 191 (357–8).

by the breaking down of old monotheistic metaphysics into a "great variety" of private undemonstrable systems, which drew their strength from the individual personality of the author. Modern metaphysics was left to create "focal points" around which the results of positive sciences could be gathered in a general framework.⁷ Dilthey correctly remarks that the plurality of systems and the inherent relativity of their truth-contents destroyed the possibility for metaphysics to further serve as a foundation for the sciences. What he means is that the death of old metaphysics was brought about by the rise of analytical method, which ceased to be, as in the Middle Ages, concerned primarily with thoughts, but turned instead to things, to the foundation of the first causes of nature. In this process, modern natural sciences dissolved the metaphysics of substantial forms and of psychical entities, as well as its innermost core, the unified spiritual cause of the word.⁸ Dilthey also thinks that the definitive destruction of metaphysics occurred when the futility of a teleological principle of historical knowledge interpreted theologically became evident, and when causal research and laws were transferred from the natural sciences to the complex world of the manifestations of the spirit. The general ideas abstracted from the natural sciences dissolved the human sciences and together with them the metaphysics which spun from them.⁹

In the light of the aforesaid, Dilthey believes that, in the modern times, "(M)etaphysics as a science is no longer possible." There are two main reasons for this: (i) only as a rational science can metaphysics be a science, and (ii) a calculative intellect based on logic will fail to account for the wealth of what Dilthey calls "life." With respect to the first aspect, Dilthey notes that rationality is apparent both in the logical conception used by the sciences as well as in the foundation of old metaphysics. In his view, the scientific search for causes and explanations (*archai*) of appearances has always involved some degree a logical conception of reason, which found its expression in Leibniz's principle of sufficient reason. Yet, reality contradicts and exceeds the logical ideal, through the richness of its components.¹⁰ On the other hand, metaphysics has always been possible only as rational science, which makes it impossible for it to exhaust the richness of life.¹¹ Metaphysics tries in vain to explain a manifold of elements

⁷ *Ibid.*, pp. 190–192 (356–359).

⁸ *Ibid.*, pp. 195–6 (362–363).

⁹ *Ibid.*, p. 208 (374–5).

¹⁰ *Ibid.*, p. 219 (386).

¹¹ "A metaphysics is consistent only when it is, as its form dictates, a rational science, *i.e.*, when it seeks a logical world-system. It is as a rational science that metaphysics was the backbone of the European metaphysics. But the feeling of life of a genuine and vigorous individual and the richness of the world given him cannot be exhausted in the logical system of a universally valid science. The particular contents of experience, which are distinct from one another in their origin, cannot be converted into another by means of thought." *Ibid.*, p. 228 (395).

whose core is irreducible for knowledge of quantitative terms arising from a “calculative thought”.¹²

Dilthey points out that the rationalism that characterizes metaphysics and prevents it to account for life is grounded in and draws its strength from the very inexhaustible richness of immediate experience, whose heterogeneity, due to the infinite differentiations of its elements, remains beyond the totalizing grasp of reckoning intellect. By the wealth of life Dilthey understands the Other, whose constitutive elements, of different origins, render it incomparable.¹³ In other words, in Dilthey’s view, the historical development of metaphysics indicates that its terms and concepts have their grounds not in pure cognitive analysis, but in the endeavour to make one’s own a system created by the totality of the mind, in which ego and Other are side by side: the grounds of metaphysics are to be found not in inferences, but in the way in which the Other, as life, is immediately given to and affects human being at the level of will and feeling.¹⁴ This is why Dilthey is certain that “(E)very metaphysics which claims to know the subject of the world-process but seeks there something other than logical necessity falls into an obvious contradiction between its goal and its resources. *Thought cannot find anything in reality other than a logical nexus.*”¹⁵

Two things make it impossible for metaphysics to encompass life: (i) the bond holding together the metaphysical world-system cannot be univocally defined by intellect and (ii) no integral world-system can be demonstrated because it should be found either in the given or derived from the *a priori*.¹⁶ In other words, the limitations of metaphysics consist in its impossibility to overcome the relativity of the realm of experience and in its impossibility to overcome the limited subjectivity of what Dilthey calls the “psychic life” which underlies the metaphysical synthesis of ultimate scientific concepts.¹⁷ Based on sensory images or on representations of inner experience, this primordial, subjacent memory dimension¹⁸ is that which lays the grounds for thought, thereby conferring metaphysics its character of “queen of shadow realm.” Through the shadow of past truths, inner life as memory of reality may prevent or compel, that is, may steer, the direction of thinking, or as Dilthey claims, “make it possible to represent something.”¹⁹

¹² *Ibid.*, pp. 227-229 (394–396).

¹³ “A critical application of the principle of sufficient reason must renounce any claim of metaphysical knowledge and content itself with the apprehension of external relations of dependence within the external world. For the components of what is given are, by virtue of their differing origins, heterogeneous, i.e., incomparable.” *Ibid.*, p. 226 (393).

¹⁴ *Ibid.*, p. 229 (395).

¹⁵ *Ibid.*, p. 230 (397).

¹⁶ *Ibid.*, p. 235 (402).

¹⁷ *Ibid.*, p. 236 (403).

¹⁸ *Ibid.*, p. 237 (404).

¹⁹ *Ibid.*, p. 238 (405).

In a formulation common to the period, that has acquired a rather familiar ring by now, Dilthey argues that metaphysics "was a necessary stage in the intellectual development of the European nations," a stage which had to be overcome, if not by being "lived through" at least by being "fully thought through," or, in other words, "(M)an will completely overcome metaphysics – like any other great spiritual phenomenon that has outlived, but whose tradition drags on – only by comprehending it."²⁰ This overcoming of metaphysics can be achieved by living it or by reflecting upon it: man could free himself from metaphysics and could eliminate its effects by a historical clarification of its nature. Thus, one was to inquire into the demand of metaphysics for a viewpoint rooted in the unchanging nature of man, into the source of its long-lasting power originating in reason, and into the long-lasting consequences of these two aspects.²¹

(ii) **E. Husserl.** In certain ways Husserl's understanding of metaphysics, his view on the crisis of metaphysics and on the significance of tradition remind of Dilthey. Yet, unlike him, Husserl constantly envisaged what we could call a retrieval of the initial Greek theoretical attitude through his phenomenology, even when, in his late years, this was intended to be a phenomenology of the immediately lived experience with a special interest in the pre-predicative dimension of philosophical language.²² We shall try to examine his oscillations concerning the concept of metaphysics, his view about the critical situation of metaphysics, his position concerning the tradition of Western thought, and the solutions he envisaged in order to surmount the crisis.

Husserl's view on metaphysics is not devoid of ambiguities, due, in part, to his understanding of the status of philosophy in general and, in part, to the way he conceives of the relation between first and second philosophies, metaphysics, and phenomenology. Throughout his work, Husserl understood philosophy in its

²⁰ *Ibid.*, pp. 175–76 (126).

²¹ *Ibid.*, p. 126 (176).

²² E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I. Buch: *Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (1913) (*Ideas Pertaining to Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy I.*) Tr. F. Kersten (The Hague: Martinus Nijhoff, 1983). Hereafter *Ideen I*; *Analysen zur passiven Synthesis* (1918–1926) (*Analysis of Passive Synthesis*). Hereafter PS; *Cartesiansche Meditationen* (1931) (*Cartesian Meditations*). Tr. D. Cairns (Dordrecht: Kluwer, 1993). Hereafter CM; *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie: Eine Einleitung in die phänomenologische Philosophie* (1938) (*The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology. An Introduction to Phenomenological Philosophy*). Tr. D. Carr (Evanston: Northwestern University Press, 1984). Hereafter *Crisis*; *The Vienna Lecture* (1935) in the English version of *The Crisis*, pp. 269–299, appears in the German edition as the third *Abhandlung*, pp. 314–348. Hereafter VL; "The Denial of Scientific Philosophy" (1935) in the English version of the *The Crisis*, pp. 389–395, appears in the German edition as *Beilage xxviii*, pp. 508–513. Hereafter DSP.

original Greek sense, as first philosophy, which he described as “genuine metaphysics” distinct from “naive metaphysics.” Especially in his late years, he insists upon the necessity to return to that which he has always considered to have been the new Greek theoretical attitude towards man and world, and above all, the specifically distinctive “European” attitude.²³ At times phenomenology, too, as science of first principles, is understood as metaphysics or first philosophy, different from metaphysics, taken as philosophy of real entities. The division between first and second philosophies is maintained by Husserl, although the distinction undergoes a series of modifications in the course of his works. Initially, Husserl sees first philosophy as constituted by transcendental phenomenology and metaphysics: the former, as the theory of knowledge or eidetic science able to provide secure foundations for the latter, that is for a second philosophy or scientific metaphysics, itself concerned with real things. In *Ideas I* (1912), as well as in *First Philosophy* of 1923–1924, and later Husserl argues that it is transcendental phenomenology that should be understood as first philosophy.

Phenomenology is identified with first philosophy in the *Cartesian Meditations* (1931). However, here Husserl uses the term metaphysics in two distinct ways: first, to refer to the original Greek science of beings *qua* beings; secondly, to describe the subsequent tradition of Western metaphysics. Husserl’s thinking has to be considered starting from this apparent paradox that surfaces in the *Meditations*. Thus, on the one hand, phenomenology is “metaphysical” insofar as it is concerned with the possibility of ultimate knowledge;²⁴ on the other hand, all “metaphysical” label is rejected and phenomenology regarded as an explanation

²³ In the *Vienna Lecture* (1935), speaking about the necessity of going back to the beginnings of philosophy, Husserl defines philosophy as “universal science, science of the universe, of the all encompassing unity of all that is” (p. 276). Resulting from a radical change in man’s attitude which occurred in Greece during the seventh and sixth centuries, philosophy is the outcome of the common efforts of a scholarly community working out towards a systematically, self-enclosed cultural form. This theoretical interest in life as a whole originating in Greece has come to “inhabit” all the levels of inter-subjectivity, from the individual to the *statal*. Conceived in this manner, philosophy aims at being “an infinitely distant normative shape” in order to eventually bring about “a new humanity.” (p. 276). The Greek philosophical critical attitude is at the root of the essentially European characteristic, it is a “reorientation” of the style of the original, natural attitude, a “revolutionarization” (*Revolutionierung*) (p. 279) of the common attitude. The modern attitude is also the result of the development of Greek philosophy along two major, occasionally contradictory, axes, as reflection, with the community of philosophers, and as movement for education (*Bildung*), with the Sophists (p. 286). Cf. VL. Part I.

²⁴ “Our monadological results are *metaphysical*, if it be true that ultimate cognitions of being should be called metaphysical. On the other hand, what we have here is anything but metaphysics in the customary sense: a historically degenerate metaphysics, which by no means conforms to the sense with which metaphysics, as ‘first philosophy,’ was instituted originally. Phenomenology’s purely intuitive, concrete, and also apodictic mode of demonstration excludes all ‘metaphysical adventure,’ all speculative excesses.” CM, p. 139 (166).

of phenomena totally *distinct* from the metaphysical tradition, from which it adopted and borrowed nothing, and which relies on its own procedure of "sense explication which proceeds within the limits of pure intuition and is based on the givenness of the thing itself."²⁵ The conclusions to *Cartesian Meditations* reiterate the difference between a "naive metaphysics," working with absurd things in themselves, and a "metaphysics as such," in the sense of first philosophy, primarily concerned with the questions of being and grounding worldly objectivity.²⁶ The difference between the two kinds of metaphysics is also mentioned in the *Denial of Scientific Philosophy* (1935), where Husserl regards the degraded status of twentieth century philosophy as an outcome of the evolution of the "traditional metaphysics" and deplores what he takes to be the increasing general distrust in the scientific status of philosophy.²⁷ A similar attitude appears in *The Crisis...*, where Husserl mentions the Renaissance attempt to retrieve the ancient Greek meaning of metaphysics as the "science of highest and ultimate questions" whose spirit decided the ultimate meaning of knowledge supplied to the other sciences."²⁸ Husserl also notes the repeated subsequent failures of traditional metaphysics which were paralleled by the "theoretical successes in the positivistic sciences."²⁹

The distinction between metaphysics and phenomenology takes a new turn when Husserl speaks, in *The Crisis...*, of a phenomenology interested in the life-world as that which constitutes the soil or "ground" (*Boden*) of objective *a priori*. Phenomenology as first philosophy inquires into how the *a priori* of the exact sciences is based on the *a priori* of the world of immediate experience. Such an investigation requires that a new *epoché* be applied, this time not to the natural attitude but to the attitude inherited from objectivistic metaphysics, which prevents

²⁵ According to Husserl, "phenomenological explication is nothing like 'metaphysical construction'; and it is neither overtly nor covertly a theorizing with adopted presuppositions or helpful thoughts drawn from the historical metaphysical tradition. It stands in sharpest contrast to all that, because it proceeds within the limits of pure 'intuition,' or rather of pure sense explication based on a fulfilling givenness of the sense itself." And he adds: "phenomenological explication does nothing but *explicate the sense this world has for us all, prior to any philosophizing*, and obviously gets solely from our experience – *a sense which philosophy can uncover but never alter*, and which, because of an essential necessity, not because our weakness, entails (in any case of actual experience) horizons that need fundamental clarification." CM, §62, pp. 150–151 (177).

²⁶ "Finally, lest any misunderstanding should arise, I would point out that, as already stated, phenomenology indeed *excludes every naive metaphysics* that operates with absurd things in themselves, *but does not exclude metaphysics as such*. It does no violence to the problem-motives that inwardly drive the old tradition into the old line of inquiry and the wrong method; and it by no means professes to stop short of the 'supreme and ultimate' questions." CM, §64.

²⁷ Husserl describes the reticence of contemporary thinkers concerning the status of philosophy as a science: "Philosophy as science, as rigorous science, – the dream is over." DSP, p. 389.

²⁸ *Crisis*, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 11.

access to the life-world *a priori*.³⁰ It may seem that phenomenology, as first philosophy, by concentrating on the pregivenness of the world of immediate experience shifts its interest from the logical to the pre-logical. Yet, Husserl's insistence on a higher "rationality" at work in the lifeworld, which was to restore the dignity of rationality, draws his thinking back into the "bad" metaphysics.

An additional illustration of how important metaphysics was for Husserl can be found in the project to complete *The Crisis...* that Eugen Fink submitted to Husserl before the Easter of 1936. Here, in the Fourth Part, after several references to the descriptive sciences of nature (founded upon an ontology of the life-world) and a phenomenology of idealization, point 3 reads: "The phenomenological concept of metaphysics."³¹

From the aforesaid, it is obvious that by the way he understands metaphysics Husserl situates himself in the tradition and the original problematic of Greek metaphysics. He rejects the naive Western metaphysics, uncritical of its investigative means and interested only in the "meaningless things in themselves" and advocates instead the necessity of overcoming the critical status of the Western thought. The restoring of metaphysics to its previous dignity is to be achieved through transcendental phenomenology as a means of inquiry into the *a priori* of lived experience as a ground for all other presuppositions.

Like his predecessors, Husserl could not fail to raise the question of the status of philosophy in relation to its crisis. Allusions to the decline of philosophy occur throughout his work. In *Cartesian Meditations* he speaks of "the splintering" of philosophy and of the increasing fragmentariness of theoretical thinking which has replaced a harmoniously developed reflection: instead of a unitary philosophy, he says, "we have a philosophical literature growing beyond all bounds and almost without coherence." The degradation of the universality of philosophy is apparent in the increasingly specialized theoretical fields which fail to share the minimum of continuity for a meaningful contradictory dialogue, a situation which further translates into the inadequate formulation of the problems, in "a pseudo-reporting and a pseudo-criticizing." In short, at congresses "philosophers meet, but unfortunately, not philosophies."³²

These aspects are further developed in *The Vienna Lecture* and in the first part of the *Crisis*. In both texts the critical situation of European thought is seen as a result of several converging factors: misunderstood rationalism, the rising, during the Renaissance, of the exact sciences, with their objectivistic attitude, and the more recent dissolution of thought into a diversity of overly-specialized philosophies. Along these lines Husserl underlines that the unity of philosophy,

³⁰ *Ibid.*, p. 140.

³¹ *Ibid.*, p. 400.

³² CM, pp. 4–5 (46–47), *passim*.

granted by true rationalism and involving the search for truth, has been replaced by a false rationalism. He also claims that the neglect of the exact sciences to inquire into the grounding of their presuppositions in the world of the immediate experience has exercised a negative influence on modern philosophy. Finally, he thinks that the increasingly divergent positions of various branches of philosophy have led to a centrifugal movement which augmented the difficulty of interdisciplinary communication. The outcome of these tendencies is a general forgetfulness and disinterest for common philosophizing as the major drive of all. Furthermore, in the context of the prevailing of the exact sciences, the unclear scientificity of philosophy is equally distressing for Husserl, who insists that the scientific status of philosophy be reworked, redefined, and sharply differentiated from the scientificity of the sciences.³³

As with Nietzsche and Heidegger, Husserl is distressed at the idea of philosophy sombering into meaninglessness, what the others describe as the danger of nihilism. All three thinkers share an acute uneasiness at the eventuality that things may recede into unintelligibility, or, as Husserl formulates it, at the possibility that this crisis may lead people to a general distrust in philosophy itself,³⁴ to general weariness,³⁵ and above all to meaninglessness.³⁶

Husserl's view of the crisis of philosophy is better understood when measured against his views on tradition. Husserl considers the crisis of philosophy

³³ In VL Husserl attributes the dissolution of philosophy to misguided rationalism (pp. 290; 299) and expresses his disquietude about the danger of specialization and the rising incompatibility among philosophical systems. The uselessness of the findings of the exact sciences for philosophy is repeated in VL as the uselessness of Einstein's conception of time and space for a philosophical understanding of time and space. As to the other work, in "Part I. The Crisis of the Sciences as Expression of the Radical Life-Crisis of European Humanity," Husserl speaks of the predominance, after the Renaissance, of the exact sciences concerned with "what is objectively established" (p. 6), of the related "positivistic restriction of the idea of science" (p. 6), and of how this rise affected the ancient notion of philosophy as universal science and of metaphysics, previously "queen of sciences," rediscovered by the Renaissance (pp. 10–11). Despite their glamorous results, Husserl thinks both exact and historical sciences are equally wanting.

³⁴ If man gives in to skepticism or psychologism and abandons his faith in his "capacity to secure rational meaning for his individual and common human existence," he loses nothing less but the faith "in himself, in his own true being," which is something man does not have once and for all but has to struggle for constantly. *Crisis*, p. 13.

³⁵ The downfall into barbarity or the rebirth like a phoenix to a new life are the two possibilities of Europe. In this sense, it is understandable why Husserl claims: "Europe's greatest danger is weariness." VL, p. 299.

³⁶ "The crisis of philosophy implies the crisis of all modern sciences as members of the philosophical universe: at first a latent, then a more prominent crisis of European humanity itself in respect to the total meaningfulness of its cultural life, its total 'Existenz.'" *Crisis*, p. 12. See also his reproach to the fact that the naive metaphysics has transformed the original task of ancient metaphysics into "unintelligibility." *Crisis*, p. 13.

in two ways: on the one hand, he criticizes the distortion of the original attitude and the failures of the naive metaphysical tradition, more recently influenced by the attitude of the exact sciences, which has led to a crisis; on the other hand, in order to circumvent this impasse, he pleads for the return to original Greek thinking and for the retrieval of metaphysical tradition as an effective superior rationality reconciling different tendencies.

Husserl claims repeatedly that the twentieth century fragmentariness of the philosophical thought could be overcome by a renewed reflection on the meaning and particular status of the European philosophical tradition. Such a reflection could be successfully undertaken by a going back to, and a careful consideration of, the Greek beginnings as well as of the historical development of philosophical thought. Thus, in order to cope with the danger of the centrifugal philosophical tendencies, Husserl insists on the necessity to acknowledge the common core, the project shared by all philosophical systems, in the history of philosophy, and the necessity to return and consider again the previous thinkers, in order to draw to light the task of philosophy, for which the investigation of the contemporary systems was insufficient.³⁷

A further importance of tradition consists in that each thinker may take something from the past philosophies, in accordance with his own horizon of thought. In this appropriation of the historical tradition, a creative process of interpretation is involved, to such an extent that a thinker, taking as a standpoint his world of meanings, may propose "even different readings of the text." The result of this assimilation is twofold: on the one hand the philosopher interprets the texts creatively, while, on the other hand, he lets himself be reshaped by the previous significant contributions, up to point that he himself may be changed in an essential way.³⁸ Although the creativity involved in the reception of the predecessors challenges the thinker's mind similar to poetic invention (*Dichtung*), its task must not be misunderstood: through inventive appropriation, the philosopher is eventually led to clarify his consciousness of the *telos* at work and to discover the rational spirit at work in the prior philosophies.³⁹ In this respect, the examination of the philosophical tradition may also be instrumental in disclosing the naivetés of the previous systems, the naively developed concepts and problems, and thereby be helpful in avoiding uncritical solutions.⁴⁰ Finally, the resort to tradition underlines the infinite approximation of philosophy: to great thinkers, philosophy has never ceased to be an enigma that cannot be solved by cheap solutions.⁴¹

³⁷ DSP, pp. 390–391.

³⁸ DSP, p. 393.

³⁹ DSP, p. 394.

⁴⁰ DSP, p. 394.

⁴¹ DSP, p. 394.

In other words, for later Husserl, like for Hegel, the relation to the philosophical traditions shows not only that a confrontation is necessary and that an inventive interpretation of the other is salutary, but that, above all, that the commerce of the philosopher with the history of philosophy in its multiplicity may bring forth that which is common to different views, namely the *telos* or the spirit at work, that which makes available a certain continuity and intelligibility, enough to allow for contact and for novelty to happen. Thus, it would appear that Husserl, like Hegel before him, sees the history of philosophy as the holding together of differences by a superior rationality as identity. The history of philosophy is not a mere cultural configuration, but an illustration of how the spirit intends to attain true and full rationality in and through the workings of generations of philosophers. Yet, unlike Hegel, Husserl sees this work as an infinite approximation: the significance of the history of philosophy is the common project of philosophies, in what they have most proper, it is a higher rationality, which has learnt to deal with its unsatisfying relativity.⁴² Hence, philosophy is a final, higher form of rationality, but at the same time, "a new beginning of a new sort of infinity and relativity."⁴³ For Husserl, this new rationality will eventually fulfill the task set by Descartes, namely place philosophy as absolute science on solid grounds, by a critical clarification of the foundation of the ego, *i.e.*, of the world of immediate experience. In fact, the question of tradition raises a more problematic aspect, namely the philosopher's difficulty of having to deal with a world of which he himself is part. The fact that the world which constitutes the subject of his investigation is also the world in which he is an object makes it so complicated.⁴⁴

Husserl sees the overcoming of the crisis of metaphysics through phenomenology, which he regards as a going back to, or what we may call "retrieval" of the original Greek, and, to a certain extent, early Renaissance understanding of metaphysics. Yet, Husserl's conception of phenomenology oscillates between two possibilities: on the one hand, phenomenology is that which provides the foundation; on the other hand, it is itself first philosophy.

In the *Analysis of the Passive Synthesis* Husserl speaks of a transcendental logic, which, in a manner similar to Plato's dialectic,⁴⁵ is meant to secure the absolute basis for philosophy as a science of sciences, by bringing forth the final, vague, obscure idea at work in all effective productions of purely theoretical interests.⁴⁶ Husserl also speaks here of phenomenology as a science oriented towards the hidden depth of "gnostic" life (*Erkenntnisleben*), which may make

⁴² PMR, p. 339.

⁴³ PMR, p. 339

⁴⁴ Cf. *Crisis*, §53; §54; §55.

⁴⁵ PS, p. (352).

⁴⁶ PS, p. (352).

possible the understanding of the world in its whole.⁴⁷ Later in the *Meditations*, we have seen Husserl describe phenomenology as that which can refashion and situate philosophy on a higher level, but which has, even as criticism, in its turn, to submit to criticism, in order to avoid all residual naiveté.⁴⁸

On the other hand, phenomenology is itself understood as “first philosophy.” There appears to be a claim in the 1913 *Preface to Ideas I* and later, in Husserl’s *First Philosophy* (1923–24). In *Ideas I*, phenomenology is seen as encompassing all eidetic, i.e., unconditionally and universally valid, cognitions, the failed dreams of Western philosophy, anticipated in the thinking of Descartes, Hume, Locke, and Kant.⁴⁹ Husserl speaks of a phenomenology which “by virtue of its essence, must claim to be ‘first’ philosophy and to offer the means of carrying out every possible critique of reason; therefore it demands the most perfect freedom from presuppositions and, concerning itself, an absolute reflective insight. It is of its own essence to realize the most perfect clarity concerning its own essence and therefore also concerning the principles of its method.”⁵⁰ To this we should add that Husserl’s attitude on the status of philosophy was always influenced by his position concerning the importance of subjectivity, rationalism, and teleology for modern philosophy.⁵¹ These aspects of Husserl’s position have been constantly criticized.

A last aspect related to the question of the metaphysical aim of phenomenology is connected with that of language. Thus, in the *Logical Investigations* he remarks the dependence of philosophy on language and is preoccupied with the possibility of a universal grammar. His insistence on the importance of meaning and meaningfulness deserves to be mentioned. This is illustrated in his later writings where he speaks of the necessity to understand philosophy within the meaning or the historicity of Being, in which philosophy is rooted.⁵² This historicity has something to do with the multiple linguistic sedimentations of the world of the immediate experience. Although perhaps too closely connected with his idea of a new rationality, the prominence that Husserl gives to the question of meaningfulness in relation to the possibility of a new

⁴⁷ PS, p. (355).

⁴⁸ CM, 151 (178)

⁴⁹ *Ideen I*, p. 142 (118–119). Actually Husserl claims that Kant’s transcendental deduction in the first edition of *The Critique of Pure Reason* was operating within the realm of phenomenology and was abandoned by Kant because he misinterpreted the field of phenomenology as psychology.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 148 (121).

⁵¹ Interpreting St. Augustine’s claim that the truth about the world is to be discovered in the inner man, Husserl comments: “I must lose the world by *epoche*, in order to regain it by universal self-examination.” CM, pp. 156–157 (183).

⁵² “Philosophy comes to be increasingly preoccupied with all the problems of accidental factualness, of death, of fate, of the possibility of a ‘genuine’ human life demanded as ‘meaningful’ in a particular sense – among them the problem of the ‘meaning’ of history –, and all the further and still higher problems, that is, the meaningfulness of the ethico-religious problems.”...

grounding of philosophy in the lifeworld and with the unfolding of the history of Being, cannot be overlooked.

(iii) **M. Heidegger.** The possibility of metaphysics, its historical unfolding, its crisis and the means to overcome it preoccupied M. Heidegger throughout his activity.⁵³ In most of his works during a first part of his activity, Heidegger points out repeatedly how the subject matter of metaphysics, *i.e.*, the question concerning Being, has been misconstrued and eventually forgotten in the tradition of Western thought, and how this has made it necessary (i) to start anew by returning to the earliest moment of reflection on Being, prior to Plato and Aristotle and (ii) to retrieve what was left unsaid in this tradition. During a first period of his activity, Heidegger believed he could find a way out of the crisis of metaphysics in fundamental ontology or in hermeneutic phenomenology; later he recognizes that philosophizing as metaphysics is no longer possible, since metaphysical language does not allow the thinking of the meaning of Being, *i.e.*, the truth of Being as concealing non-concealment, such as it emerges in the difference between Being and beings. Instead Heidegger chooses to speak of the thinking and its task at the end of what he calls the metaphysical epoch. Yet, it should be noted, thinking so understood does not really abandon the major hermeneutic or phenomenological concerns.

In order to understand Heidegger's position, we shall first try to examine his view on metaphysics and of its problems, and how they emerged in the course of tradition, then we shall see how he conceives of the death of metaphysics and the way out he offers especially starting with the second part of his philosophy.

Early mentions of metaphysics can be found in *Being and Time* (1927) and in *Kant and the Problem of Metaphysics* (1927). The references to metaphysics in *Being and Time*⁵⁴ are related to the priority of the question of Being, which needs

⁵³ *Sein und Zeit* (1927) (*Being and Time*). Tr. J. Macquarrie and E. Robinson (San Francisco: Harper Collins, 1962). Hereafter SZ; *Kant und das Problem der Metaphysik* (1927) (*Kant and the Problem of Metaphysics*). Tr. R. Taft (Bloomington: Indiana University Press, 1990). Hereafter KPM; *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt-Endlichkeit-Einsamkeit* (1927) (*Fundamental Problems of Metaphysics. World, Finitude, Solitude*). Tr. W. McNeill and N. Walker. (Bloomington: Indiana University Press, 1995). Hereafter GM; *Was ist Metaphysik?* (1929) (*What Is Metaphysics?*) Tr. D. F. Krell in *M. Heidegger, Basic Writings*. Ed. D. F. Krell (San Francisco: Harper, 1993), pp. 93–110. Hereafter WM; *Einführung in die Metaphysik* (1935) (*An Introduction to Metaphysics*), (1935) Tr. R. Manheim (New Haven: Yale University Press, 1959). Hereafter EM; *Nietzsche* (1936–46) (*Nietzsche*). Tr. D. F. Krell (San Francisco: Harper and Row, 1991). Hereafter N; *Brief Über den Humanismus* (*Letter on Humanism*). Tr. F.A. Capuzzi and J. Glenn Gray in *M. Heidegger. Basic Writings*, pp. 217–265. Hereafter BH; *Zur Seinsfrage* (1955) (*The Question of Being*). Tr.W. Kluback and J. T. Wilde (New York: Twayne Publishers, 1958). Hereafter ZS; *Identität und Differenz* (1957) (*Identity and Difference*). Tr. J. Stambough (New York: Harper and Row, 1969) Hereafter ID; "The End of Philosophy and the Task of Thinking" (1966) Tr. J. Stambough in *M. Heidegger Basic Writings*. Ed. D. F. Krell (San Francisco: Harper, 1993), pp. 431–449. German pages are given in brackets.

⁵⁴ For the primordial question of Being see p. 2 (21–22); for the destruction of the metaphysical tradition, cf. pp. 42–44 (21–22); for the facticity of being-in-the-world see in §12.

to be asked again, to the necessity of the destruction of the Western tradition; metaphysics is also linked to the facticity of being-in-the-world in §12. In *Kant and the Problem of Metaphysics*, Heidegger tries to show the ontological implications subtending Kantian criticism and eventually to find a way of retrieving metaphysics as fundamental ontology.⁵⁵

A more detailed treatment occurs in his *Fundamental Concepts of Phenomenology* (1927) in which Heidegger announces his intention to “look metaphysics in the face.”⁵⁶ Here he describes at length the vagueness of the term, the latent ambiguity of Aristotle’s formulation of *first philosophy* that laid the grounds for subsequent confusions, the problems confronting metaphysics in general and especially in the modern age. Thus, Heidegger points out the difference between what Aristotle means by “first philosophy” and the signification of what was subsequently labelled metaphysics. In its initial, Aristotelian sense, first philosophy was concerned with Being as beings, *i.e.*, with how beings are and with what makes them be as such, the ground, Being or beingness understood either as common principle or the highest Being. Unlike Aristotle’s *prote philosophia*, the term “metaphysics” was a result of a retrospective coinage that tried to situate Aristotle’s work on “first philosophy” within the new division of academic studies into physics, logic, ethics. The elaboration of the term, according to Heidegger, is indicative of several things: that Aristotle wrote his work during a time when the specialization of the three areas into physics, logic, and ethics was not so marked; that the name of metaphysics did not render the specificity of the work as “first philosophy” concerned with the question of Being; and that the *meta* interpreted as “beyond” or “above” allowed metaphysics to be assimilated to a philosophy of the things situated “above” or “beyond,” and induced the idea, still common today, of the “metaphysical” as something obscure or beyond reach or expression.⁵⁷

Heidegger also noted how, in the course of its history, the status of metaphysics suffered from trivializations, confusions and degradations. The trivialization of the concept of metaphysics, which led it away from its scope, is related to the assimilation of post-Platonic metaphysics to the suprasensuous, the mysterious, the profound, which is not directly accessible.⁵⁸ The special emphasis upon this suprasensuous dimension of metaphysics, strengthened by the attempt of Christian theology to

⁵⁵ KPM. The work is structured along four directions of investigation: (i) the starting point for the laying of the ground for metaphysics; (ii) the carrying-out of the laying of the ground for metaphysics; (iii) the laying of the ground for metaphysics in its originality; (iv) the laying of the ground for metaphysics in a retrieval. For the meanings of metaphysics, see especially §1, and for metaphysics of Dasein as fundamental ontology, see §42–45.

⁵⁶ GM.

⁵⁷ GM.

⁵⁸ Heidegger, GM, p. 42. In this sense it is worthwhile noting Heidegger’s reservation regarding the way in which “literary types keep talking about a resurrection of metaphysics” (p. 42).

systematize Christian Revelation by resorting to ancient philosophy, affected the way in which the latter came to be later understood.⁵⁹ The confused state of metaphysics resulted from the ambiguous way in which it dealt with the non-sensuous, without distinguishing between the unsensuous, which includes such determinations of beings as unity, otherness, difference, opposition, contrary, etc., and the suprasensuous, meaning the way in which God is non-sensuous, *i.e.*, lying beyond any particular thing, as a being in its own right.⁶⁰ The distinction, which seems to go along the two interpretations of Being as general principle and as absolute Being further confused philosophical with theological concerns and set metaphysics in the wrong direction. Finally, the confusion was strengthened by the fact that, for a long time, the character of the traditional concept of metaphysics has been left unproblematized. This absence of critical inquiry into the concept of metaphysics and the dogmatism into which metaphysics eventually rigidified were due to the fact that metaphysics was absorbed into medieval theology at a time when free questioning, that is philosophy proper, was not possible. The strange consequences of the integration of Aristotelian philosophy were that on the one hand, it led to the elaboration of a Christian dogmatics, and that, on the other hand, it led to the rise of a "dogmatism of First Philosophy," whose dismantling had to wait for Kantian criticism.⁶¹

As to modern metaphysics, its difficulties are linked to its two major concerns, (a) with beings as a whole and (b) with the way in which the questioner is conceptually included in these beings. According to Heidegger modern metaphysics is particularly preoccupied with the second aspect, which it treats under the prevailing influence of the new science, *i.e.*, mathematical natural science.⁶² Heidegger explains this by the fact that the content of metaphysics, its concern with first causes, the most general and highest meaning of beings, asked for a treatment equal to this aim and for absolute certainty. Some thought that such absolute certainty could be acquired by mathematics. Therefore, since metaphysics dealt with the highest being, "metaphysics itself must be absolute certainty *via* mathematics," which explains how metaphysics is carried out "to a formal level of absolute science."⁶³ As absolute science, however, metaphysics is not epistemology, insofar as its preoccupation is knowledge in an absolute sense, achievable under the guidance of the absolute certainty of mathematics.⁶⁴ This priority of absolute knowledge based

⁵⁹ "(T)hrough Christian dogma, ancient philosophy was forced into a quite specific conception which manifested itself throughout the Renaissance, Humanism and German Idealism, and whose untruth we are only slowly beginning to comprehend today. The first to do so was perhaps Nietzsche." GM, p. 42

⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁶¹ *Ibid.*, p. 45.

⁶² *Ibid.*, p. 54.

⁶³ *Ibid.*, p. 54.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 54.

on absolute certainty was further related to the subject in a negative way – negative, says Heidegger, since the subject itself was never set into question. The priority of its contents, absolute being, which demanded an absolute knowledge guided by the science of mathematics and placed under the unquestioned certainty of the subject, could be also envisaged from another angle. Heidegger remarks that the concern of metaphysics with the subject was meaningful only within the old problematic.⁶⁵ In other words, the absolute content of philosophy that had been carried into philosophy by theology was that which supported the priority of the ego and of the absolute science of mathematics in the questioning of beings. When this absolute ground became doubtful, as happened in Nietzsche's interrogation of the death of the metaphysical God, the ego and the absolute science were also put into question in their turn. As can be seen, Heidegger sees that the idea of metaphysics as an "inseparable" and "constant companion" for philosophy has become problematic. Instead he claims, philosophizing should proceed "from out of itself," resorting neither to sciences (mathematics, physics, philology), nor to a traditional metaphysical questioning of Being which has gone astray, but to a careful consideration of its historicity and facticity.⁶⁶

Throughout the years, Heidegger tries to clarify the meaning of metaphysics, especially with its onto-theological character. Already in *Fundamental Concepts...*, he had noted that, ever since Aristotle, the question of Being has been loaded with ambiguity. Metaphysics as first philosophy is the science concerned with beings *qua* beings, that is, with the beings as a whole (*ta onta*) and with that which makes them beings, beingness (*ousia*).⁶⁷ By beingness or permanent presence is understood that which beings have in common, the universal (*to koinon, on katholou*), but also, to a certain extent, as the supreme Being or absolute ground (*timiotaton genos, theion*). When metaphysics considers things in what they have as common ground, it is onto-logical; when it thinks of beings with respect to their absolute ground, it is theo-logical. This latter aspect, mediated by the Arabic philosophers, made the elaboration of a Christian theology with God as absolute ground. Furthermore, the difference itself between beings, and that which makes them be as such, namely Being, taken as common ground or absolute ground, was left unproblematized.

In *An Introduction to Metaphysics* (1935) Heidegger refers again to Being as beingness as that which constitutes the major theme of metaphysics. The question

⁶⁵ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁶ "(I)t is not a matter of developing these questions as theoretical and then bringing about an attunement, in addition or alongside. On the contrary, we must first of all let these questions arise in their necessity and possibility from out of a fundamental attunement, and seek to preserve them in their independence and manifestness." *Ibid.*, p. 57.

⁶⁷ GM, p. 33–34 "Philosophizing proper asks after *physis* in this dual sense: after beings themselves and after being." *Ibid.*, p. 34 (52).

of Being, as Heidegger will show later in detail in *Identity and Difference* (1957), has to be considered starting from the fact that Being has always been seen as ground – permanent ground in opposition to beings, which it grounded, either as common principle or as the highest Being. In this process, the differentiating relation, which brought together and kept separate Being and beings, was left unthought. In concentrating on Being as ground for beings, metaphysics and metaphysical tradition forgot the real meaning of Being, as that which prevailed over beings and made it possible. In *An Introduction to Metaphysics*, Heidegger addresses precisely this issue, trying to define the ambiguity of Being and show how, in the course of Western thought, Being was defined as permanence in opposition to becoming, as identical in opposition to appearance, in the early times and in the modern times, as underlying in opposition to thinking and as datum in opposition to the ought.⁶⁸ Another critical interrogation of metaphysics is undertaken in *Nietzsche* (1936–46), where Heidegger speaks of the exhaustion of the metaphysics' possibilities in Nietzsche's reversed Platonism.⁶⁹

A detailed treatment of metaphysics can be encountered in "The Onto-Theological Constitution of Metaphysics" from *Identity and Difference* (1957). Having explained the nature of the "identity" that keeps together in their separatedness Being and beings, *i.e.*, the differentiation that makes possible the happening of the ontological difference in a first part, Heidegger then turns to the examination of the onto-theological character of metaphysics. Here he shows in detail how the emphasis on the grounding character of Being as permanent presence, either as general principle for beings on the whole or as absolute Being, has led to the forgetting of the nature of the relation that held together Being and beings, and conferred metaphysics its onto-theo-logical character.⁷⁰ In particular metaphysics obscured the way in which Being as difference oriented the thinking of beings. According to Heidegger, Being sends itself as difference, thereby endowing beings with the possibility to be and to relate to themselves and to each other. In other words, the way in which beings think of themselves and their surrounding depends on the way Being chooses to send itself. In this respect, the limits of metaphysics itself are somehow set by the way in which Being grants itself to beings.⁷¹ Heidegger suggests that, in order to overcome metaphysics a step

⁶⁸ EM, p. 202 e.

⁶⁹ See especially *Nietzsche*, vol. IV, §22. "The End of Metaphysics" and also vol. III, Part Three on Nietzsche's metaphysics as extreme Platonism.

⁷⁰ ID, pp. 70–71.

⁷¹ "Metaphysics thinks of beings in as such, that is in general. Metaphysics thinks of beings both in the ground-giving unity of what is most general, what is indifferently valid everywhere, and also in the unity of all that accounts for the ground, that is, of the All-Highest. The Being of beings is thus thought of in advance as the grounding ground. Therefore all metaphysics is at bottom, and from the ground up, what grounds, what gives account of the ground, what is called to account by the ground, and finally, what calls the ground to account." ID, p. 58.

back is necessary, which involves a careful consideration of the what holds together the ontological difference.⁷² The ontological difference is understood as the relation between Being as overwhelming (*Überkommnis*) and beings as arrival (*Ankunft*). In the in-between Being and beings, understood as sending and arrival, the truth of Being as appropriating event (*Ereignis*) can happen.⁷³ Since metaphysics, with its concentration on Being as grounding, cannot grasp the nature of this differentiation, another way needs to be found in order to meditate the meaning of Being.

An additional remark is required at this point with respect to the relevance of Nonbeing for metaphysics. Rather early, in *What Is Metaphysics?* (1929) Heidegger referred to the connection between metaphysics and the rethinking of Being as involving a rethinking of the question of the nothing or Nonbeing (*Nichtsein*). Nonbeing is that which allows for the inquiry into Being to be undertaken. In other words, because Being can appear in its truth as non-concealment only within the finitude of beings, this non-concealment is always also a concealing. On the other hand, man can grasp Being only as There-being held out into the nothing. This explains why Nonbeing permeates the emergence of Being in its relation to beings, in a different way each time or “epoch“ and why it can be thought of as a preserver. Insofar as tradition is concerned, since Nonbeing pervades the way in which Being has been understood in Western metaphysics, destructions and reinterpretations are necessary to bring forth what has been left unsaid in this tradition concerning Being. In addition, the overcoming of metaphysics can be achieved by an inquiry into the Nonbeing as concealment of Being in its emergence at the earliest beginning of Greek thought, with the Pre-Socratics.

Nonbeing is at work in the very crisis of metaphysics. Heidegger, like his contemporary thinkers, sees the profound crisis of the concept of metaphysics fashioned in the course of the Western tradition. References to this crisis occur throughout his work. In *Nietzsche* (1936–46), for example, some important features

⁷² Being as difference which can be seen only in the step back: “By the step back, we set the matter of thinking, Being as difference, free to enter a position of face to face, which may well remain without an object.” ID, p. 64.

⁷³ “Being as ground: because Being appears as ground, beings are what is grounded; the highest being, however, is what accounts in the sense of giving the first cause. When metaphysics thinks of beings with respect to the ground that is common to all beings as such, the it is logic as ontologic. When metaphysics thinks of beings as such as a whole, this is with respect to the highest being which accounts for everything, then it is logic theo-logic.

Because the thinking of metaphysics remains involved in the difference which as such is unthought, metaphysics is both ontology and theology in a unified way, by virtue of the unifying unity of perdurance (*Austrag*).

The onto-theological constitution stems from prevalence of that difference which keeps Being as the ground, and beings as what is grounded and what gives account, apart from and related to each other; and by this keeping, perdurance is achieved.” ID, p. 70f.

of "The End of Philosophy and the Task of Thinking" are anticipated. Here the end of metaphysics is dealt with against the background of nihilism understood as the growth of the meaninglessness of prior conceptions: "the increasingly dominant truth that all prior aims of being have become superfluous,"⁷⁴ which was expressed in Nietzsche's formulation "God is dead."⁷⁵ It is in this context that the end of metaphysics is regarded as a new beginning, although an imperfect one, which can go along and parallel the previous conceptions. This new beginning, which is "a historical moment in which *the essential possibilities* of metaphysics are exhausted," can also provide a new perspective in the light of which are retrieved the previous manifold forms of metaphysical tradition.⁷⁶ Nihilism is mentioned again in the *Letter on Humanism* (1946). Heidegger speaks here of technology as a form of nihilism based on metaphysics.⁷⁷ Following its failure to investigate the difference holding together Being and beings, metaphysics is to be abandoned in favour of thinking.⁷⁸ Metaphysics as an ultimate form of nihilism is also present in *The Question of Being* (1955), where Heidegger speaks again of how the fact that metaphysics conceived of Being as ground contributed to the oblivion of Being. The death of metaphysics is connected with the nihilism of modern age as a manifestation of Nonbeing inherent in Being. Heidegger also draws the attention here that the overcoming of metaphysics presupposes its restoration, in the sense of a going back "to that locality (*Ortschaft*) out of which metaphysics obtained and retains its origins." Finally, he repeats the impossibility of thinking Being within the language of metaphysics and suggests that the new meaning of Being should be graphically rendered by the word Being crossed out to indicate it no longer meant constant presence.⁷⁹

The crisis or death of metaphysics is dealt with at length in a later essay "The End of Philosophy and the Task of Thinking," which was originally a paper Heidegger presented at a conference dedicated to Kierkegaard held at Cerisy-la-Salle, whose French version was afterwards published in *Kierkegaard vivant* (1966). Here Heidegger speaks about the duality involved in the "death of

⁷⁴ N, IV, 5e.

⁷⁵ "The end of metaphysics discloses itself as the collapse of the reign of the transcendent and the 'ideal' sprang from it. But the end of metaphysics does not mean the cessation of history. It is the beginning of a serious concern with that 'event': 'God is dead.' That beginning is already under way. Nietzsche himself understood his philosophy as an introduction to this new age. He envisioned the coming century – that is, the current twentieth century – as the start of an era whose upheavals could not be compared with anything else previously known." N, IV, p. 5e.

⁷⁶ "The end of metaphysics, that is to be thought here is but a new beginning of metaphysics' 'resurrection' in altered forms; these forms leave to the proper, exhausted history of fundamental metaphysical positions the purely economic role of providing raw materials with which – once they are correspondingly transformed – the world of 'knowledge' is built anew." Cf. N, IV, p. 148e.

⁷⁷ BH, 244e.

⁷⁸ BH, in BW, e 226–227.

⁷⁹ ZS, p. 73; 91; 103e.

metaphysics:" in a negative sense, the death of metaphysics can be taken to be the decline, interruption, break of continuity between two traditions of thought; in its positive sense, the death of metaphysics means a fulfillment or a completion (*Vollendung*), with an emphasis on the *Voll* rather than on the *-endung*, of the prior directions of thinking. However, Heidegger warns that this completion is not to be understood in the sense of a perfection or in the Hegelian sense of totality, but as a "gathering together of or a localization of the possibilities of philosophy in its last – or latest – historical moment."⁸⁰

Philosophy can reach its death not only in its own domain, in the denial of previous traditions of thought by the latest one, but also in different fields. This, for example, is the case of the fulfillment of metaphysical philosophy in the exact sciences, which have retained in their presuppositions something of the field out of which they emerged, *i.e.*, metaphysics.⁸¹ The death of philosophy in the second sense has to do with what Heidegger calls the localization of philosophy: "the end of philosophy is the place, that place in which the whole of history of philosophy is gathered together in its extreme possibility, at the extreme limit."⁸²

Besides the fulfillment of philosophy in the sciences, the death of philosophy in the present indicates another possibility of completion, namely that of thinking that which so far has remained unthought in the philosophical reflection, the question of Being. As such, the death of philosophy is meant to articulate not only the break with the previous metaphysical tradition, but also to announce the beginning of the exploration of the limits of philosophy, that is, of the presuppositions of philosophy which may lie outside philosophy. This novel possibility, named in several of Heidegger's writings, *Letter on Humanism*, *What Calls For Thinking*, *Identity and Difference*, *On the Way to Language*, to mention only a few, is thinking.⁸³ Thinking meditates on the meaning, or the truth, of Being, such as the latter appears in beings, as partial or concealing non-concealment. Thinking of Being could take as a point of departure the Being of the pre-Socratics and try to concentrate on the belonging together in the ontological difference of Being as sending (*Geschick*) and of beings as arrival (*Ankunft*), and especially on the prevailing of Being (*Überkommnis*) over beings in the event of appropriation (*Ereignis*). Thinking of Being also involves a retrieval of what has been left unsaid in the metaphysical tradition.

The thinking of Being is always to be linked to language, which, in a now common place Heideggerian expression, is "the house of Being," whose guardians

⁸⁰ M. Heidegger, *The End of Philosophy and the Task of Thinking*, in M. Heidegger, *Basic Writings*, p. 432.

⁸¹ *Ibid.*, p. 433.

⁸² *Ibid.*, p. 433

⁸³ "The thinking that is to come is no longer philosophy, because it thinks more originally than metaphysics – a name identical to philosophy". BH in BW, p. 265e.

are the thinkers and the poets.⁸⁴ In this respect, Heidegger underlines that thinking will have to inquire into Being starting from the pre-conceptual level, thereby following the example of early Greek thinkers like Heraclitus or Anaximander or poets like Sophocles, who, prior to Plato and Aristotle, had thought *physis* outside "logic" or "physics" or "ethics."⁸⁵ The overcoming of metaphysics is thus connected with the taking into account of the profound linguisticity within which and through which Being and beings belong together. In other words, reflection on language is necessary⁸⁶ insofar as language is that which makes possible the happening of the ontological difference in the first place.



From what has been said it appears that, as in the previous century, all three thinkers are aware of a deep crisis of metaphysics, experienced as no longer able to account for man and his world. Each one tries to reach out and find a way, groping to find a means to overcome metaphysics, by historical critique, by phenomenology, or by thinking.

Metaphysics is seen as an essentially and uniquely European phenomenon, as a new attitude that, historically, originated in ancient Greece. Its original meditating possibilities are not denied, but at least two thinkers, Dilthey and Heidegger, see in the way in which it formulated its interrogation concerning Being an ambiguity that paved the way for its subsequent failures and for the necessity that it be abandoned as an instrument of reflection. Husserl, as we have seen, still holds fast to the theoretical dimension of original metaphysics, which he intends to retrieve.

The assimilation of metaphysics to rationalism is one of the major reasons that makes it suspicious; for Dilthey this involves an underestimating of life, for Heidegger an illustration of the prevailing of Being as grounding on which logic is based. Husserl's position, we have seen, differs insofar as it shows his pleading for

⁸⁴ "(T)hinking accomplishes the relation of Being to the essence of man. It does not make or cause the relation. Thinking brings this relation to Being solely as something handed over to it from Being. Such offering consists in the fact that in thinking Being comes to language. Language is the house of Being. In its home man dwells. Those who think and those who create with words are the guardians of this home." BH, BW, p. 217c.

⁸⁵ BH, BW p. 256c.

⁸⁶ "However, the question as to the essence of Being dies off, if it does not surrender the language of metaphysics, because metaphysical conception forbids thinking the question as to the essence of Being." SZ, p. 73, and later in ID, "The difficulty lies in language. Our Western languages are languages of metaphysical thinking, each in its own way. It must remain an open question whether the nature of Western languages is in itself marked with the exclusive brand of metaphysics, and thus marked permanently by onto-theo-logic, or whether these languages offer possibilities of utterance – and that means at the same time of a telling silence." ID, p. 73. For a detailed discussion of the significance of language for thinking in *On the Way to Language*.

a “good” metaphysics and for a “higher rationalism,” to correct the bad metaphysical tradition and its misguided rationalism. Connected to this is the scientific status of metaphysics: for Dilthey metaphysics cannot be useful insofar as its inquiries into the world of life, the Other, cannot be undertaken within the limits set by rationalism. Heidegger seeks, too, in an early period to work out a hermeneutic phenomenology which should take into consideration the pre-conceptual level. Husserl, also, dissatisfied with traditional rationalism, tries to elaborate a new form of rationality that was to pay attention to the dimension of the immediately lived experience.

The search for an alternative to metaphysics leads Dilthey to a historical critique, Husserl to transcendental phenomenology, and Heidegger to hermeneutic phenomenology and ultimately, to thinking. In the first cases, there is an effort to ground the theoretical dimension into the pre-conceptual level: either in the wealth of life as the Other, or in the pre-conceptual lifeworld. In Heidegger’s case, his radical attempt aims at circumventing the metaphysical tradition by taking a step back and reconsidering both the question of philosophy, *i.e.*, the question of Being, as well as the language in which this question is to be addressed. In this attempt Heidegger intends to follow the example set by the period in which philosophy was elaborating its language and topic drawing from everyday experience and in which expressed in language.

For the crisis of metaphysics is generally perceived as a fracture of meaning, related to the eventuality that philosophy, and with it understanding in general, might sink into meaninglessness. The eventuality is formulated, more or less openly, by each of the three thinkers. For Dilthey, Husserl, and Heidegger, the death of metaphysics is manifest in the distrust in the ability of metaphysical language to deal with man and what is, and, ultimately, to respond to the address of Being. The imperative return to the pre-conceptual level, *i.e.*, to the world of immediate experience as wealth of Life, as the Other, or as lifeworld, is justified primarily by their essentially linguistic nature. This linguisticity, which is implicitly related to the crisis of metaphysics, cannot be accounted for in the terms of exact sciences. Dilthey had correctly seen the damage done by the taking over of the methods of exact sciences by the historical sciences. Language is to be understood as that which makes possible the happening of the relation between Being and beings. What is generally taken to be literature is only a sharpening, a concretization of this linguistic experience. Interpreted in this way, the interest of later Heidegger in the works of the poets and in what he calls poesy, along with thinking, is then legitimate. Insofar as it is not only a closing, but also a gathering of utmost possibilities, the death of metaphysics happens in and through language, and it is here that thinking as topology takes its cue.

ТОМАШ Г. МАСАРИК И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ КЛАССИКА. ПО СТРАНИЦАМ «БЕСЕД С МАСАРИКОМ» К. ЧАПЕКА

А. С. СТЫКАЛИН

Среди обилия литературы (научной, мемуарной, публицистической, художественной), отражающей многогранную деятельность Томаша Гаррига Масарика, книга Карела Чапека «Беседы с Масариком» занимает особое место. Будучи, с одной стороны, своеобразным историческим источником, она обладает несомненной познавательной ценностью для специалистов. Реалии Габсбургской монархии 1860–1880-х годов, межпартийная борьба в чешских землях начала XX века, будни чешской и словацкой политической эмиграции в Западной Европе и США времен первой мировой войны, первые шаги по строительству чехословацкой государственности после 1918 г. – все это предстает в описании человека, на протяжении полувека игравшего ключевую роль в политическом и духовном развитии чешской (а в немалой мере и словацкой) нации, а потому к «Беседам с Масариком» и сегодня охотно продолжают обращаться историки.

Вместе с тем воспоминания Масарика перемежаются в этой книге с его обильными рассуждениями о сущности демократии и социализма (в их масариковском, довольно эклектическом понимании), нередко разговор переходит и на более абстрактные философские темы.

Однако в первую очередь «Беседы с Масариком» – не исторический источник и не философский труд, а явление художественной литературы. Жанр этого произведения имеет длительную и богатую традицию в мировой литературе – достаточно вспомнить «Разговоры с Гете в последние годы его жизни» И.П. Эккермана. Но при всей укорененности в традиции он таит в себе неограниченные возможности отступления от канонических образцов, ибо многое, если не все, зависит от индивидуальностей собеседников, их уникального жизненного опыта, масштабов и разносторонности дарований. Беседы одного из крупнейших чешских писателей XX века с выдающимся политиком и мыслителем, основателем и первым президентом Чехословацкой республики породили неповторимый творческий сплав, органично сочетающий в себе мемуары, философские диалоги в традиции, идущей от Платона, политический трактат и публицистическую проповедь.

Здесь уместно сделать одно немаловажное дополнение. При всем обилии приводимых в книге Чапека достоверных сведений из жизни Масарика она едва ли может претендовать на роль объективного жизнеописания. Образ идеального демократического политика, преломленный в художественном сознании выдающегося писателя, конечно же, не идентичен своему прототипу, реальной исторической фигуре, в течение долгой, насыщенной жизни и после смерти вызывавшей к себе (при всей неоспоримой своей масштабности) не столь уж однозначное отношение как в Чехии и Словакии, так и за их пределами¹.

Заметное место в беседах Масарика с Чапекком занимают российские сюжеты. Свидетельства непосредственного очевидца эпохальных событий в России 1917–1918 гг. (Масарик в качестве специального уполномоченного Антанты с мая 1917 г. по март 1918 г. находился в России, занимаясь организацией чехословацкого легиона из военнопленных австро-венгерской армии), отношение чехословацкого президента к царизму и к большевистскому режиму, его связи с деятелями российской культуры, роль русской литературы в его духовном становлении – каждая из этих тем в ее преломлении на страницах «Бесед с Масариком» заслуживает специального рассмотрения.

О России Масарик впервые услышал еще в раннем детстве, когда в семье вспоминали о «венгерском походе» русской армии в 1849 г., за год до рождения первого чехословацкого президента (в словацких землях, принадлежавших венгерской короне «святого Стефана», этот поход был памятен многим). В юности, в годы учебы в гимназии города Брно, проявившийся интерес Масарика к русской культуре находился в тесной взаимосвязи с его размышлениями о

¹ Речь здесь идет не только о широко распространившейся в эпоху коммунизма критике Масарика как «буржуазного гуманиста». Непростым было отношение к нему и многих современников, принадлежавших к разным политическим лагерям. Так, например, известный поэт Виктор Дык (1877–1931), относившийся к поколению университетской молодежи, слушавшей лекции известного профессора в Пражском университете на рубеже веков, писал в год его 60-летия (1910) о том, что под влиянием своих легких интеллектуальных побед над идейными оппонентами в пределах высшего пражского общества Масарик усвоил «ощущение некоей своей непогрешимости, жесткие формы полемики, назойливое высокомерие»; в спорах он все более походил на проповедника, не терпящего возражений, воспринимая каждое иное суждение как проявление интеллектуального ничтожества, а то и моральной нечистоплотности. При этом он, по словам Дыка, подчас напоминал глухаря на току, настолько увлеченного собой, что утратившего способность адекватно реагировать на происходящее рядом. С явным сарказмом Дык отметил удивительное умение Масарика заставить своих слушателей принимать за откровение любую тривиальность. Убийственность характеристики Дыка, однако, контрастирует с его же многозначительным замечанием, сделанным в той же юбилейной статье: «Дух Масарика, отзвуки его суждений, влияние его метода вы обнаружите и там, где не ожидаете», поскольку «Т. Г. Масарик – это наша действительность, как бы мы о ней не судили. Тот, кто будет изучать конец прошлого и начало нынешнего века, непременно должен будет остановиться на этой интересной фигуре» (V. Dyk. T. G. Masaryk // Samostatnost. Praha, 1910. I.III).

славянстве. «Проблема, которая в те годы меня интересовала более всего, была славянство. Это меня волновало, хоть и неясно, и как предчувствие, уже в детские годы»; «из романтических симпатий к польским повстанцам (участникам восстания 1863–1864 гг., подавление которого царскими войсками юный Масарик тяжело переживал – А. С.) гимназистом я учил польский, а в Вене принялся за русский», – вспоминает он². В Вене Масарик жил с 1869 г. Он закончил там гимназию, а в 1872 г. поступил в университет, где учился у известного философа Франца Brentano, подготовив под его руководством и защитив в 1876 г. диссертацию о философии Платона. Сыну извозчика приходилось самому зарабатывать себе на жизнь, и овладев русским языком, Масарик даже давал частные уроки русского.

Продолжив философское и социологическое образование в Лейпциге, Масарик в 1879 г. становится в Вене доцентом университета, а в 1882 г. получает приглашение в Прагу, где начинает работать в качестве экстраординарного профессора только что открытого чешского университета. «Уже в Вене, – вспоминает он, – я зачитывался русской литературой; позже, в Праге, она захватила меня целиком. Смею признаться, что тогда мало кто знал русскую литературу так хорошо, как я», – это не слишком скромное признание Масарика подтверждается не только отзывами людей, его близко знавших, но и его известными работами, посвященными осмыслению исторического призвания России, ее места среди восточных и западных соседей («Россия и Европа» 1913 г. и др.). Духовный опыт прочтения русской литературной классики проявился в этих работах и в постановке религиозных и моральных проблем, и в поисках путей их разрешения.

Наряду с художественной литературой будущего чехословацкого президента интересовала русская философия, которую он рассматривал в сопоставлении с новой европейской философией от И. Канта до Ф. Ницше. В 1880-е годы Масарик испытал определенное влияние народнической социологии П. Лаврова и Н. Михайловского, в 1889 г. опубликовал работу о творчестве славянофила И. Киреевского. Позже, накануне первой мировой войны чешский философ признал, что изучение России и русской литературы помогло ему выработать более четкие представления относительно Гегеля и Фейербаха, и что именно через русскую философию и литературу он смог осознать всемирно-историческое значение Д. Юма и И. Канта.

Содержательный очерк истории русской философии от П. Чаадаева до 1910-х годов дается в книге «Россия и Европа». Согласно концепции Масарика, рассматривавшего творчество русских мыслителей в общеевропейском

² Фрагменты из текста «Бесед с Масариком» приводятся в настоящей статье по русскому переводу, впервые опубликованному в журнале «Вопросы истории» (1997. N. 11–12; 1998. N. 1–4). В год 150-летия со дня рождения Т. Г. Масарика (2000 г.) вышло и русскоязычное книжное издание «Бесед с Масариком».

духовном контексте, практическая устремленность русской философии и ее исключительный интерес к этическим проблемам имели своей обратной стороной пренебрежение гносеологическим подходом. Традиция философской критики ложного сознания не получила в России должного развития, а потому отрицание того или иного мифа вовсе не означало отказа от мифотворчества как такового. При недостатке рационально-критического начала происходила смена господствующих мифов. «Тоска по вере, направленная против скепсиса, вовсе не всегда обозначает тягу именно к религиозной вере, – русскому хочется верить во что угодно – в железные дороги (Белинский), в жабу (нигилист Базаров [герой романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» – А. С.]), в византизм (Леонтьев) и тому подобное. Леонтьев [К. Леонтьев – русский консервативный мыслитель второй половины XIX в. – А. С.] готов призвать на помощь против скепсиса даже насилие: он принуждает сам себя к вере»³. Отсюда, по мнению Масарика, проистекает и исключительная роль художественной литературы в формировании русского национального сознания – поэт ведь ближе к мифу, чем философ, а потому к нему охотнее прислушиваются те, кто жаждет новых мифов. Понятнее, таким образом, становится мистическое отношение к революции, которое в России сродни ожиданию чуда.

Вера в «русскую идею», в особое призвание России, была одним из двигателей в духовных исканиях Ф. М. Достоевского, которого Масарик считал не только писателем мирового масштаба, но и крупным социальным мыслителем. При этом он не устал полемизировать с его представлениями об особой миссии русского народа, выраженными, в частности, в «Дневнике писателя». Говоря о том, что будущее Европы принадлежит России, Достоевский, как пишет Масарик, исходит не столько из культурных, сколько из геополитических посылок. Географическое положение России, мощь государства и численность нации становятся для него важнейшими аргументами в пользу «избранничества» русского народа. А потому русская идея у него нередко оборачивается апологетикой самодержавной власти и «всечеловек Достоевского – если взглядеться в него попристальнее – по существу предстает как шовинист»⁴. Прославляя действия царизма на Балканах (так, что даже последняя запись в дневнике сделана во славу генерала М. Скобелева), Достоевский не хотел видеть, что эта политика, движимая имперскими амбициями, зачастую основана на пренебрежении человеческими жизнями, она не имеет других духовных и моральных опор кроме храбрости лучших русских солдат. «Я понимаю любовь Достоевского к русской земле, я понимаю любовь к прочной земле под ногами... Однако эти факторы почвы и обычая никоим образом не должны навязываться в

³ Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. М., 1991. N. 8. С. 212–213.

⁴ Т. Г. Масарик о Ф. М. Достоевском // Вопросы литературы. 1997. N. 5. С. 378.

качестве идеи, русской идеи»; «Русский мессианизм не принес добрых плодов России»⁵.

Изучая прозу и публицистику Ф. Достоевского, Масарик пытался проследить связь почвеннических идей как с православной духовной традицией, так и с русским национальным характером. По собственному откровенному признанию, сделанному в беседе с Чапеком, всю жизнь своим «англосаксонством» и американофильством он изживал в себе славянское анархическое начало. «Достоевский, – говорил в этой связи Масарик Чапеку, – меня занимал даже негативно, я должен был сопротивляться русскому – и славянскому вообще – духу анархии, который он, несмотря на свое обращение к православию, так и не преодолел. Своей двойственностью он стал отцом русского иезуитства». Вопреки настойчивому стремлению к обретению веры Достоевский, в трактовке Масарика, «был атеистом; он сам однажды сказал русским нигилистам: «Это вы мне будете рассказывать, что такое атеизм?» Но он стремился быть православным; стремился «изолгаться до правды». Пустое дело: никто не может вернуться к вере, если она утрачена – он может принять любую иную, но ту, которую потерял, ему уже не найти. Поэтому в этом искусственном православии Достоевского я ощущал нечто, похожее на иезуитство. Это не давало мне покоя: мне хотелось познакомиться с Россией и православием поближе».

В Россию Масарик впервые приехал в 1887 г., затем через год. Он побывал в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе, посетил знаменитую лавру в Сергиевом Посаде. «Мне хотелось видеть те улицы и вообще те места, которые я так хорошо знал по романам Достоевского, Толстого и других писателей», – писал он позже⁶. Знакомство с филологами-славистами произвело на него довольно-таки удручающее впечатление. Один из них, В. Ламанский ему прямо сказал, что «русских интересуют только православные славяне, из других – более всего словаки, поскольку они так же наивны, как и русский Божий люд. Нас, чехов, как либералов и западников – они могли бы послать к черту». В целом из своих первых поездок Масарик вынес, как он позже признавался Чапеку, примерно те же впечатления, что за полвека до него его соотечественник Карел Гавличек-Боровский: «любовь к русскому народу и неприятие официальной политики и признанной властями интеллигенции». И естественную неприязнь с его стороны всегда вызывали довольно немногочисленные апологеты царского самодержавия и панславистских идей в чешских политических кругах: «наших крикливых архиславистов, которые даже не потрудились выучить азбуку, я просто не признавал»⁷.

⁵ Там же. С. 379–380.

⁶ Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. 1991. N. 8. С. 187.

⁷ Там же.

1880–90-е годы, когда Масарик усиленно занимался изучением русской культуры, были временем, когда в Чехии «города и городишки пробуждались от провинциальной дремоты. Новые люди вторгались в жизнь, засучив рукава»; все «разбредалось и переплеталось; ну да, это была эпоха, когда распахивали окна в мир и открывали дороги в мир, но и искали самих себя». «Брожение умов тогда наблюдалось и в литературе. К нам потоком пошли произведения иностранных авторов; французов, от Золя до символистов, и северных; особенно сильное впечатление производил Ибсен... На общество вдруг обрушилось множество новых впечатлений и критериев», – вспоминал Масарик, беседуя с Чапеком. Едва ли не самая мощная струя в этом потоке направлялась из России. Как свидетельствует Масарик, «русская литература, особенно Толстой и Достоевский, уже обретали авторитет и влияние» во всем мире. Осознавая мировое значение Толстого, пражский профессор философии решил лично познакомиться с одним из властителей дум молодых поколений не только русской, но – шире – европейской интеллигенции. «Первый раз я навестил его в Москве, в его дворце (Речь идет об усадьбе в Хамовниках – А. С.). Как сейчас помню, он почти с гордостью показывал мне свой рабочий кабинет: деревянный деревенский потолок, до которого можно дотянуться рукой, однако потолок этот специально вделан в высокую господскую комнату. В этой деревенской избе – письменный стол с удобным кожаным креслом и диваном – для деревенской избы это, конечно, никак не годилось». Ходил Толстой «в подпоясанной мужицкой рубаше и сапогах, которые сшил сам; разумеется, очень плохо они были сшиты. К чаю он пригласил меня в господские покои – сплошь красный бархат, по обычаю аристократических домов». «И в графской столовой он употреблял только простую деревенскую пищу, но эта самая мужицкая каша изготовлялась на чистой графской кухне, и графиня часто пододвигала к нему блюдо со сладким вареньем (Толстой любил сладости), которое он, как бы не замечая, поедал. Чай он пил помужички, цедил через кусочек сахара, но чай-то заваривался тонкий, первосортный»⁸. Уже при первом посещении Масарику бросилось, таким образом, в глаза, что своего идеала опрощения Толстой не достиг, да впрочем, и не мог достичь, ибо поставил перед собой не только невыполнимую, но и сомнительную цель. После трапезы хозяин повел гостя в приусадебный парк, где разговор зашел на философские темы. Говорили о Шопенгауэре, «которого Лев Николаевич понимал плохо; посреди разговора он остановился как мужик на меже и предложил мне быть его последователем – мне это показалось фальшивым, искусственно-примитивным, неестественным».

Во время своих трех посещений России (1887, 1888, 1910) Масарику неоднократно довелось побывать и в Ясной Поляне, где в последний его

⁸ Там же. С. 192.

приезд земляк философа доктор Д. Маковицкий смотрел своему хозяину в рот и записывал огрызком карандаша каждую произнесенную сентенцию. «Перед деревней мостик был настолько шаток, что лошади могли сломать ноги; пришлось объезжать. Около полудни я подъехал к усадьбе; мне сказали, что Лев Николаевич еще почивает, потому что всю ночь вел дебаты с Черновым⁹ и гостями. Тогда я пошел посмотреть деревню; она была грязна и убога».

Непоследовательность и даже некоторая показушность толстовского аскетизма, как и явная искусственность теории «опрощения» резко контрастировали с его художественным гением, умением постичь глубины человеческого духа. Особенно чуждыми показались прагматической натуре позитивиста Масарика представления Л. Толстого о мужицком достоинстве, лишь уводящие в сторону от решения больших социальных проблем. «Толстой сам сказал мне, что пил из стакана сифилитика, чтобы не обнаружить брезгливость и тем не унижить его; об этом он подумал, а вот убережь своих крестьян от заразы – об этом – нет». Я доказывал Толстому, продолжает Масарик, что «сифилитик, у которого не хватает порядочности и такта, чтобы не подвергать своих ближних опасности заразиться, нуждается в поучении и в выговоре, и не из-за нелюбви к нему, а в интересах ближних. В разговорах об эгоизме и альтруизме я отчетливее всего вспоминаю, как Толстого задело мое утверждение, что между этими двумя понятиями нет такого противопоставления, какое им обычно приписывается»¹⁰.

Между тем, и в Москве, и в Ясной Поляне Масарик смог воочию убедиться, сколь притягательными были для многих молодых современников идеи и сама личность Толстого. «К Толстому обращались люди из всех уголков России и искали у него совета и облегчения во многих мучивших их вопросах... В доме Толстого всегда была обстановка как в некоем религиозно-этическом парламенте. Казалось, что человека вынуждают вслух исповедоваться себе самому, – такое у меня было ощущение. Постоянно общаясь с самыми разными людьми, он усвоил необычайно живую манеру подхода к каждому и буквально каждого искушал исповедоваться... В его

⁹ На основании «Летописи жизни и творчества Л. Н. Толстого», составленной Н. Н. Гусева (1828–1890. М., 1958; 1891–1910. М., 1960), в которой фиксируются и посещения Толстого Масариком, можно предположить, что речь идет о В. Г. Черткове, ближайшем соратнике Л. Н. Толстого и активном пропагандисте его учения.

¹⁰ Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. 1991. N. 8. С. 194. Несколько измененная, небезынтересная версия беседы Масарика и Толстого приводится в книге русского эмигранта Д. Мейснера, не отославшего при этом к конкретному тексту Масарика: «Вот вы, Лев Николаевич, салоги шьете, а у вас в деревне крестьяне от сифилиса гниют, лечить их надо». – «Зачем лечить, – ответил ему, согласно воспоминаниям Масарика, Толстой, их надо не лечить, а отучить развратничать, тогда и сифилиса не будет. А зачем развратника лечить? Он вылечится и опять заболест» (Д. Мейснер. Миражи и действительность. Записки эмигранта. М., 1966. С. 133).

присутствии вас охватывало ощущение, что честная жизнь – это постоянная исповедь, что исповедь нужна всегда»¹¹. Все же для многих последователей Толстого на первый план выходили не его неустанные этические искания, а чисто внешняя сторона поведения, образ жизни мужиковствующего графа, ходящего в крестьянской рубашке и пахущего землю. Общение с некоторыми из них не вызвало в Масарике ничего, кроме чувства гадливости. Один из последователей, сын известного художника Николая Ге, например, «опростился настолько, что издалека пришел к Толстому пешком, потому что железная дорога, мол, не для мужиков. На нем было столько вшей, что его пришлось тут же вымыть и отчистить щеткой». Такие люди, как правило, быстро порывали с толстовством.

Одна из встреч Масарика с Толстым привела к такому ожесточенному спору, что и многие годы спустя, в беседах с Чапеком, он не мог отрешиться от прежнего эмоционального запала. Не нужно чистоту и лоск отождествлять с душевным развратом, а бедность и грязь смешивать с природным аскетизмом, а тем более выдавать их за достоинство и заслугу, говорил он, лучше подумать о том, как хотя бы в чем-то малом улучшить положение неимущих. «Простота, опрощение, опроститься! Господи Боже! Проблемы города и деревни невозможно разрешить сентиментальной моралью и объявлением крестьянина и деревни образцом всего... Шить себе сапоги, ходить пешком вместо того, чтобы ездить поездом – ведь это лишь пустая трата времени; ведь за это время можно было бы сделать множество куда более полезных вещей!».

Последовательного демократа и гуманиста Масарика не убедила и философия непротивления злу насилием. Ей он противопоставил свою философию. «Мой тезис выглядел приблизительно так: если кто-нибудь нападает, чтобы убить меня, я буду защищаться, если же нельзя будет помочь себе иначе – я убью насильника; если уж кто-то из двух должен быть убит, то пусть будет убит тот, кто злоумышляет убийство». А вообще же, говорил он Толстому, а позже Чапеку, речь должна идти не только о сопротивлении насилию, но о борьбе против всяческого зла по всем линиям. После смерти Толстого в работе, ему посвященной, Масарик также не мог не воспроизвести суть своих споров с Толстым: «Я стоял за то, что гуманность не запрещает защищаться, в крайнем случае и с помощью оружия, но что обязанность защищающегося – ограничиваться обороной и не творить новых насилий. Гуманность не терпит мести. Я согласился и с тем, что очень непросто поступать согласно данному правилу, но что оно более верно, чем непротивление Толстого»¹².

¹¹ Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. 1991. N. 8. С. 193, 197–198.

¹² Там же. С. 194.

«Словом, мы не смогли договориться, – резюмировал будущий президент Чехословакии итоги последней своей поездки в Ясную Поляну, за несколько месяцев до кончины Толстого. – Графиня (Софья Андреевна Толстая – А. С.) была разумная женщина, она с грустью наблюдала, как неразумно Толстой готов все раздать; горевала о судьбе своих детей. Ничего не могу с собой поделаться, но в этой семейной распре я скорее держал ее сторону». В ноябре 1910 г. в некрологе Л. Н. Толстому, опубликованном в пражском журнале «Час», Масарик писал о графине С. А. Толстой: «Несправедливо обвинять ее в том, что она не понимала Толстого. Да, не понимала. Но ведь Толстой сам выбрал ее в подруги жизни. Во время моих двух первых посещений мы много говорили об этом и очень откровенно»¹³.

Посетив Ясную Поляну в конце марта 1910 г., Масарик, по собственному признанию, ощущал, что видится с Толстым в последний раз. В ноябре того же года он получил известие о его смерти. «Россия обеднела. Ушел из жизни Великий человек, ставший признанным моральным авторитетом», – так пражский профессор выразил свое отношение к усопшему. В скупом сообщении об обстоятельствах смерти графа была заключена, писал он далее в некрологе, «вся душевная драма Толстого: в стремлении опроститься по заветам своего учителя Руссо он едет, подобно мужику, в третьем классе, но ведь у мужика нет своего лейб-медика и у его смертного одра не собирается консилиум мировых светил. А как долго сражался Толстой с медициной, чтобы в конце концов признать ее благодетельность!»¹⁴. Толстой бежал не от своей семьи и не от своего окружения, не всегда понимавшего его. Прежде всего он был движим поиском истины, и в этом смысле, как полагал Масарик, его смерть явилась логическим завершением всей его жизни. Толстой буквально физически ощущал ложь и страдал от нее, отсюда проистекал его конфликт с официальной православной церковью, увидевшей ересь в его стремлении к очищению религии от всего, что не соответствовало его представлениям о нравственности и правде. Толстой, считает Масарик, вышел победителем в этом конфликте: церковь своим отлучением бесконечно возвысила его в глазах многих современников, доверявших Толстому наиболее интимные свои переживания («В долгих и частых беседах с Толстым мы обсуждали все проблемы жизни и самые интимные загадки души и сердца», – скажет Масарик о себе¹⁵). При этом в своих нравственных исканиях Толстой не переставал оставаться художником даже тогда, когда проповедовал идеи об изначальном аморализме художественного творчества. Нет никакого противоречия между этикой Толстого и его искусством, пронизанным духом

¹³ Там же. С. 195.

¹⁴ Там же. С. 192.

¹⁵ Там же. С. 193.

правды, ставшим квинтэссенцией русского реализма – к такому выводу пришел Масарик в одной из своих лекций о Толстом¹⁶. Традиция реализма в русской литературе помогала будущему чехословацкому президенту изживать любые проявления утопизма и мифологизма в собственном мышлении, формироваться как политику последовательно реалистического склада. «Я вынужден постоянно держать себя в узде; когда я призывал к реализму, к научному методу, я тем самым превозмогал в себе свой собственный романтизм и старался сам себя научить строгой дисциплине мысли. В реальной жизни я заставляю себя быть реалистом, сознательно и неуклонно», – признавался Масарик Чапеку в 1920-е годы.

Масарик, как и Толстой, всю жизнь борющийся за нравственное очищение религии и во времена австро-венгерского дуализма неоднократно вступавший в конфликт с австрийской католической церковью, лучше многих других мог понять Толстого в его духовных устремлениях, даже если и не принимал отдельных сторон его учения. «Я испытывал к Толстому чувство глубокой дружбы и любил его, очень любил, хотя и во многом с ним не соглашался. Конечно, проще дружить с людьми, с которыми можно быть заодно. Мне жизнь дала иные уроки, чем ему. Я очень много размышлял о его понимании жизни и в 1887 году даже поставил практический опыт: будучи в России, попытался жить по-толстовски, чтобы посмотреть, не изменит ли практика мои взгляды. Не изменила», – писал он¹⁷. Для Масарика была неприемлема уже одна из фундаментальных посылок учения Толстого – о враждебности прогресса человеческой нравственности. «В культуре и цивилизации много сомнительного, но нельзя же поэтому отбрасывать ее целиком»¹⁸, тем более в России, где вражда властей к просвещению как мало в какой другой стране, по его мнению, мешает улучшению человеческого бытия.

Л. Н. Толстой питал к Масарику ответное уважение. Отзывы о «нравственно чутком пражском ученом»¹⁹, «сердечном и свободном человеке»²⁰, который «очень хорошо и думает, и понимает также»²¹, то и дело встречаются в его переписке. В яснополянской библиотеке хранятся книги Масарика с пометами Толстого: «Самоубийство как общественное массовое явление современной цивилизации», «Философские и социологические основания марксизма». Всех чехов и словаков, посещавших Хамовники и Ясную Поляну, Толстой спрашивал о Масарике, следил за его новыми работами, не очень одобряя увлечение политикой, депутатство в австрийском

¹⁶ Там же. С. 200.

¹⁷ Там же. С. 195–196.

¹⁸ Там же. С. 193.

¹⁹ Л. Н. Толстой. Полное собрание сочинений. М., 1928–1958. Т. 29. С. 206–207.

²⁰ Там же. Т. 86. С. 144.

²¹ Там же. Т. 84. С. 30.

парламенте. По просьбе чешских друзей Масарика великий русский писатель незадолго до смерти откликнулся на 60-летие пражского философа. Кроме «общего всем людям, знающим Масарика, чувства уважения к его искренней, твердой, горячей и самой разнообразной, общественной и ученой деятельности» Толстой выразил еще и свое собственное чувство «благодарности ему за его доброе отношение ко мне, а также за многие сообщенные им мне в свое время важные для меня сведения». Главное же, писал Толстой, что юбилей Масарика дал ему случай выразить «чувства искренней любви к нему как к человеку»²². Но особенно дорогого стоит, пожалуй, следующий отзыв Толстого о Масарике, высказанный одному из собеседников после встречи с чешским философом в марте 1910 г.: «именно такого критика мне нужно было»²³. Надо сказать, что позиция Толстого контрастировала с довольно настороженным отношением к Масарику в официальных и неославистских кругах царской России. В дипломатических донесениях из Австро-Венгрии в канун первой мировой войны Масарик нередко представлялся как деятель антирусской, сугубо прозападной ориентации, успевший «в качестве профессора воспитать в плеяде университетской молодежи отчужденность к России и презрение к ее отсталому, по его мнению, государственному строю»²⁴. Отношение к нему как к «изменнику славянскому делу», «отщепенцу славянского чувства и всеславянской идеи», ведущему не менее вредную антироссийскую агитацию, чем некоторые круги отечественной революционной эмиграции, сохранялось к нему даже в годы войны, когда Масарик, стремившийся сделать чешское национальное движение надежным союзником Антанты, был заочно приговорен режимом Габсбургов к смертной казни²⁵. По мнению представителей официального Петербурга, Масарик, оказавшись у власти в Чехии в случае возможного падения Австро-Венгерской монархии, явился бы «властным насадителем в своей стране крайне западных идей», сторонником полного отчуждения чехов от славянского мира²⁶. Фундаментальная работа Масарика «Россия и Европа» (первое, немецкое издание – 1913, к 300-летию дома Романовых) была запрещена в России в момент выхода из-за явно критического отношения ее автора к режиму Николая II; первый том ее российского издания вышел только в 2000 г. Сам Масарик в беседе 1920-х годов с Чапеком был откровенен, вспоминая предшествующее десятилетие: «От царской России я не в нравственном, ни в военном плане многого не ожидал». В то же время чешский философ неизменно подчеркивал, что его книга ни в коей мере не направлена против России, более того, он считал, что именно новой,

²² Там же. Т. 81. С. 113–114.

²³ См.: Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. 1991. N. 8. С. 192.

²⁴ Версаль и новая Восточная Европа. М., 1996. С. 268.

²⁵ Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. М., 1998. С. 163.

²⁶ Там же; Версаль и новая Восточная Европа. М., 1996. С. 268.

демократической России как неотъемлемой и основной части славянского целого должна принадлежать инициатива в делах общеславянских – в том, чтобы вдохнуть свежие силы во всеславянскую идею²⁷. При этом для Масарика славянская взаимность была лишь шагом на пути к достижению общности более высокого порядка. «Я не недооцениваю эмоциональную значимость идеи славянской взаимности; однако расцениваю ее как ступень ко взаимности более широкой и самой широкой. Уже Коллар – наряду с идеей славянской взаимности выдвигал такую же и идею взаимности с народами неславянскими», – говорил он Чапеку. «Я люблю Россию не меньше наших славянофилов, – подчеркивал Масарик, – ...но любовь не может и не должна усыплять разум»²⁸.

Задавшись целью написать историософскую работу об отношениях России и Европы, Масарик, по собственному признанию, «истерзался, думая и передумывая русские вопросы»²⁹. В итоге многолетних размышлений он приходил к выводу, что можно говорить как о европеизации России, как и о русификации Европы «не только в плане постоянно увеличивающегося с восемнадцатого века политического влияния России на Европу, но и в отношении заинтересованного восприятия Европой русской литературы, которая способствовала вовлечению читающих во внутренние проблемы этой страны. Мы помним, как прославляли Россию Вольтер и Гердер; сегодня к ним можно причислить Ницше, Метерлинка, а также многих других, тех, кто воспринял русские идеи и идеалы»³⁰. Россия, по мнению Масарика, принадлежит Европе, хотя и обладает значительным своеобразием, обусловленным православной духовной традицией, византийским культурным влиянием и т.д. Вопрос о соотношении в российской культуре нового времени исконного (православно-византийского) начала и западных влияний он пытается разрешить на основе конкретно-исторического подхода, прослеживая развитие русской философии и литературы в общеевропейском контексте на протяжении последних двух веков, но главным образом XIX в. и современной ему России. По мнению Масарика, огромные размеры и исключительная социальная разнородность России делают ее уменьшенным подобием всего мира, а потому решение европейских проблем четче видится при обращении к российским аналогам.

Если официальная Россия не приняла работы Масарика, то в кругах либеральной интеллигенции отношение к ним, напротив, было почтительным. Видный философ Э. Радлов, чья обширная переписка с Масариком, хранящаяся в отделе рукописей Пушкинского Дома в Петербурге и в других собраниях, еще

²⁷ Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. С. 155.

²⁸ Памяти Т. Г. Масарика. Прага, 1937. С. 14.

²⁹ Цит. по: Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. С. 156.

³⁰ «Подлинная революция – это революция реформистская» (из книги Т. Г. Масарика «Россия и Европа») // Славяноведение. 1997. N. 5. С. 106.

парламенте. По просьбе чешских друзей Масарика великий русский писатель незадолго до смерти откликнулся на 60-летие пражского философа. Кроме «общего всем людям, знающим Масарика, чувства уважения к его искренней, твердой, горячей и самой разнообразной, общественной и ученой деятельности» Толстой выразил еще и свое собственное чувство «благодарности ему за его доброе отношение ко мне, а также за многие сообщенные им мне в свое время важные для меня сведения». Главное же, писал Толстой, что юбилей Масарика дал ему случай выразить «чувства искренней любви к нему как к человеку»²². Но особенно дорогого стоит, пожалуй, следующий отзыв Толстого о Масарике, высказанный одному из собеседников после встречи с чешским философом в марте 1910 г.: «именно такого критика мне нужно было»²³. Надо сказать, что позиция Толстого контрастировала с довольно настороженным отношением к Масарику в официальных и неославистских кругах царской России. В дипломатических донесениях из Австро-Венгрии в канун первой мировой войны Масарик нередко предстал как деятель антирусской, сугубо прозападной ориентации, успевший «в качестве профессора воспитать в плеяде университетской молодежи отчужденность к России и презрение к ее отсталому, по его мнению, государственному строю»²⁴. Отношение к нему как к «изменнику славянскому делу», «отщепенцу славянского чувства и всеславянской идеи», ведущему не менее вредную антироссийскую агитацию, чем некоторые круги отечественной революционной эмиграции, сохранялось к нему даже в годы войны, когда Масарик, стремившийся сделать чешское национальное движение надежным союзником Антанты, был заочно приговорен режимом Габсбургов к смертной казни²⁵. По мнению представителей официального Петербурга, Масарик, оказавшись у власти в Чехии в случае возможного падения Австро-Венгерской монархии, явился бы «властным насадителем в своей стране крайне западнических идей», сторонником полного отчуждения чехов от славянского мира²⁶. Фундаментальная работа Масарика «Россия и Европа» (первое, немецкое издание – 1913, к 300-летию дома Романовых) была запрещена в России в момент выхода из-за явно критического отношения ее автора к режиму Николая II; первый том ее российского издания вышел только в 2000 г. Сам Масарик в беседе 1920-х годов с Чапеком был откровенен, вспоминая предшествующее десятилетие: «От царской России я не в нравственном, ни в военном плане многого не ожидал». В то же время чешский философ неизменно подчеркивал, что его книга ни в коей мере не направлена против России, более того, он считал, что именно новой,

²² Там же. Т. 81. С. 113–114.

²³ См.: Т. Г. Масарик. Эссе о русской литературе // Вопросы литературы. 1991. N. 8. С. 192.

²⁴ Версаль и новая Восточная Европа. М., 1996. С. 268.

²⁵ Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. М., 1998. С. 163.

²⁶ Там же; Версаль и новая Восточная Европа. М., 1996. С. 268.

демократической России как неотъемлемой и основной части славянского целого должна принадлежать инициатива в делах общеславянских – в том, чтобы вдохнуть свежие силы во всеславянскую идею²⁷. При этом для Масарика славянская взаимность была лишь шагом на пути к достижению общности более высокого порядка. «Я не недооцениваю эмоциональную значимость идеи славянской взаимности; однако расцениваю ее как ступень ко взаимности более широкой и самой широкой. Уже Коллар – наряду с идеей славянской взаимности выдвигал также и идею взаимности с народами неславянскими», – говорил он Чапеку. «Я люблю Россию не меньше наших славянофилов, – подчеркивал Масарик, – ...но любовь не может и не должна усыплять разум»²⁸.

Задавшись целью написать историософскую работу об отношениях России и Европы, Масарик, по собственному признанию, «истерзался, думая и передумывая русские вопросы»²⁹. В итоге многолетних размышлений он приходил к выводу, что можно говорить как о европеизации России, как и о русификации Европы «не только в плане постоянно увеличивающегося с восемнадцатого века политического влияния России на Европу, но и в отношении заинтересованного восприятия Европой русской литературы, которая способствовала вовлечению читающих во внутренние проблемы этой страны. Мы помним, как прославляли Россию Вольтер и Гердер; сегодня к ним можно причислить Ницше, Метерлинка, а также многих других, тех, кто воспринял русские идеи и идеалы»³⁰. Россия, по мнению Масарика, принадлежит Европе, хотя и обладает значительным своеобразием, обусловленным православной духовной традицией, византийским культурным влиянием и т.д. Вопрос о соотношении в российской культуре нового времени исконного (православно-византийского) начала и западных влияний он пытается разрешить на основе конкретно-исторического подхода, прослеживая развитие русской философии и литературы в общеевропейском контексте на протяжении последних двух веков, но главным образом XIX в. и современной ему России. По мнению Масарика, огромные размеры и исключительная социальная разнородность России делают ее уменьшенным подобием всего мира, а потому решение европейских проблем четче видится при обращении к российским аналогам.

Если официальная Россия не приняла работы Масарика, то в кругах либеральной интеллигенции отношение к ним, напротив, было почтительным. Видный философ Э. Радлов, чья обширная переписка с Масариком, хранящаяся в отделе рукописей Пушкинского Дома в Петербурге и в других собраниях, еще

²⁷ Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. С. 155.

²⁸ Памяти Т. Г. Масарика. Прага, 1937. С. 14.

²⁹ Цит. по: Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. С. 156.

³⁰ «Подлинная революция – это революция реформистская» (из книги Т. Г. Масарика «Россия и Европа») // Славяноведение. 1997. N. 5. С. 106.

ждет своей публикации, писал, что в книге «Россия и Европа» дана «наиболее полная характеристика русской философии из всех до настоящего времени имеющихся»³¹. Главным источником понимания России была для Масарика все же, пожалуй, не русская философия, прекрасно им изученная, но художественная литература, причем отнюдь не только творчество Толстого и Достоевского. «Из русских мне дороги Пушкин, Гоголь, Гончаров; Толстой в моем представлении – великий художник, хотя я с ним спорил, не соглашаясь с его воззрениями», – писал чешский философ. Интересна характеристика Масариком И. С. Тургенева, названного им выразителем идей либерального «гамлетизма»: «Он бы и рад был напомнить молодежи об осторожности, но слишком восхищался смелой террористкой»³². Любопытны также его размышления в связи с романом Н. Чернышевского «Что делать?» в книге «Россия и Европа»: общество должно быть устроено так, чтобы не требовались жертвы – пока люди будут охотно приносить жертвы, их будут использовать в своих целях эгоисты, а требовать жертв у людей редко бывает право. В числе крупных современных европейских писателей Масарик называл М. Горького, с которым лично был знаком. Считая моральное совершенствование людей одним из главных факторов общественного прогресса, чешский философ проявлял последовательный интерес к русской литературе, уделявшей особое внимание именно этической проблематике. При этом русская литература была лишь одной из составляющих в широком потоке культурных влияний, предопределявших духовную эволюцию Масарика, предпринимавшиеся им попытки создать подлинно национальную чешскую философию. «Я пытался создать органичный и оценивающий синтез и, думаю, все эти влияния сумел вполне гармонизировать с точки зрения нашей национальности. Решающее, формирующее влияние, думаю, оказывали на меня не поэты и философы, но жизнь, жизнь моя собственная и наша общая», – признал Масарик в диалоге с К. Чапеком.

Вера Масарика в силу художественного слова проявилась в известном его изречении о том, что в свое время один Джордж Гордон Байрон сделал для политической эмансипации целых народов больше, чем сотня тайных обществ. Став первым президентом молодого Чехословацкого государства, Масарик уделял немалое внимание не только проблемам культурного строительства, созданию современной инфраструктуры культуры, но и непосредственному общению с творческой интеллигенцией. При этом он как мало кто другой был способен отрешиться от политических пристрастий. Об этом свидетельствуют, в частности, мемуары поэта Витезслава Незвала. Однажды в 1926 г. К. Чапек пригласил В. Незвала (не только талантливого поэта, но и убежденного коммуниста) на прием в пражский Град, заметив при

³¹ Февраль 1948. Москва и Прага. Взгляд через полвека. С. 154.

³² См.: Вопросы философии. М., 1997. N. 10. С. 126.

этом, что у него в этот день будет «кое-кто». Этим «кое-кем» неожиданно оказался сам президент республики. «Вероятно потому, что среди гостей были мы с Ванчурой (В. Ванчура – известный писатель и кинорежиссер левой ориентации – А. С.), разговор все время вертелся вокруг идей коммунизма. Масарик сказал, что он готов выделить для коммунистов участок земли в Закарпатье, чтобы они могли поставить там свой «эксперимент». Я возразил довольно неучтиво, что коммунизм – не предмет для экспериментирования, что его идеи способны сами проложить себе путь в борьбе. Не знаю, не пожалел ли Карел Чапек, что пригласил меня, но и после ухода президента он обращался со мной очень вежливо и сердечно. Т. Г. Масарик, видимо, тоже не обиделся, потому что продолжал беседовать со мной, расспрашивал об условиях, в которых жил Иржи Волькер (талантливый молодой поэт, скончавшийся в 1924 г. – А. С.)... Потом по Праге ходили анекдоты о том, как Незвал поспорил с паном президентом».³³

Забота престарелого президента о судьбах чехословацкой культуры, ее международном признании отражена и в беседах с К. Чапек. «У наших молодых, – говорил он, – я ощущаю непреодолимую тягу и стремление достичь мирового уровня. Перед войной и сразу же после нее наши духовные силы целиком поглощала политика; нас тяготила и наша нищета – чешский писатель не мог жить литературным трудом. Самостоятельность, республиканский строй позволят раскрепостить нашу духовную жизнь, это будет способствовать и уже способствует совершенству нашей литературы, – об этом свидетельствует интерес к ней и вообще к нашему искусству со стороны иностранцев». «Я и по сей день не утверждаю, что создание самостоятельного государства было исполнением нашей культурной миссии; нет, мы должны способствовать возведению *Civitas dei*» (Града божьего) – таково было кредо одного из великих европейских политиков и гуманистов первой половины XX века.

Не скрывая своего отрицательного отношения к большевизму, Масарик воспринимался в 1920-е годы советским режимом как злейший враг, тем более, что с его именем ассоциировались и столкновения чехословацкого легиона с Красной Армией в Сибири времен гражданской войны, и крупномасштабная акция помощи белоземгрантам. Положение изменилось лишь в середине 1930-х гг. вследствие произошедшего советско-чехословацкого сближения на антигитлеровской базе. «Известия» 20 декабря 1935 г. назвали Масарика «последним из могикан подлинных буржуазных демократов, почти анахронистическим явлением в нынешнем буржуазном мире, с его кризисом демократии и исканиями фашыстских новшеств». Считая реальный капитализм злом, он искренне, по мнению газеты, стремится его исправить. Интересно, что позиция большевистского органа печати перекликалась с мнением либерала П. Н. Милюкова, министра

³³ В. Незвал. Из моей жизни // Иностранная литература. М., 1975. N. 3. С. 171.

иностранных дел во временном демократическом правительстве 1917 г. В сентябре 1937 г. на траурном собрании русской эмиграции в Праге по случаю кончины первого чехословацкого президента Милюков, лично знавший Масарика не одно десятилетие, произнес блестящую речь. «В этой гармонически-созданной, глубоко цельной и нетронутой натуре, – говорил он, – не хватало способности непосредственного восприятия зла. Борьба со злом, вопреки Толстому, составляла, конечно, задачу всей его жизни. Но внутреннее влечение к злу в каком бы то ни было виде его здоровой в корне природе недоступно и непонятно. По поводу последней книги Конрада Хайдена о Гитлере³⁴, которую ему прочли перед самой смертью, он признался сыну [Я. Масарику, известному политику, в будущем министру иностранных дел Чехословакии, согласно наиболее распространенной версии покончившему самоубийством вскоре после коммунистического путча в феврале 1948 г. – А. С.], что этого типа людей он просто не понимает. Поэтому и Достоевский в своей сложности остался для него до конца жизни мучительной загадкой. В этом заключалась его душевная чистота и «простота», если угодно, его известная «наивность»³⁵. Милюкову здесь приходил на память образ вагнеровского Парсифаля, «святого простеца», недоступного греху, спасителя и охранителя своей духовной обители от чар соседнего злого волшебника»³⁶. Разрушить эти чары великий чехословацкий гуманист оказался бессилён.

Русская литература воздала дань уважения своему внимательному читателю и интерпретатору. Когда главное детище Масарика, первая Чехословацкая республика пала под натиском превосходящих сил гитлеровской Германии, Марина Цветаева посвятила ей целый ряд пронзительных стихотворений. «Два десятилетия (Да и то не целых!), Как нигде на свете, Думалось и пелось», – с горечью писала она об этой стране в ноябре 1938 г. под свежим впечатлением известных мюнхенских событий, трагических для Чехословакии.

В отличие от подавляющего большинства философов Т. Г. Масарик стечением жизненных обстоятельств получил счастливую возможность для практической реализации своего социального идеала. Востребованный нацией на крутом повороте ее исторического развития, он внес огромный вклад в создание одной из наиболее совершенных (при всех недостатках и обусловленных конкретным временем ограниченностях) демократий межвоенной Европы, позитивного опыта которой нисколько не перечеркивает ее печальная концовка, произошедшая не по вине самой Чехословакии.

³⁴ Konrad Heiden. Adolf Hitler. Eine Biographie. Zürich, 1936–1937. Bd. 1–2.

³⁵ Памяти Т. Г. Масарика. Прага, 1937. С. 22.

³⁶ Там же. С. 23.

**GABRIELLE ROY OU LA RECHERCHE DE LA CONSCIENCE
ARTISTIQUE¹
LE MYSTÈRE DE LA CRÉATION: *LA MONTAGNE SECRÈTE*²**

CARMINA-ELENA POPESCU

«Qui n'a rêvé, en un seul tableau, en un seul livre, de mettre enfin tout l'objet, tout le sujet; tout de soi: tout son expérience, tout son amour, et de combler ainsi l'espérance infinie, l'infinie attente des hommes!»

Gabrielle Roy

1. VOYAGE INITIATIQUE AU BOUT DU MONDE

Le mystère de la création, caché au fond de la mémoire des âges, source inépuisable qui nourrit la conscience artistique de chaque écrivain, devient une interrogation allégorique qui domine toute œuvre de Gabrielle Roy, femme de lettres canadienne-française de nos jours. Reconnaître la vocation d'une carrière entièrement dédiée à la littérature c'est descendre dans la profondeur d'une conscience artistique pour apercevoir, au-delà de la fenêtre ouverte sur l'espérance, les liens qui unissent créateur et création dans une lumière qui invite à la réflexion.

L'art nous suggère que peinture et écriture, image et parole posent le problème de la représentation de l'indicible ou de l'invisible et visent à transcender le réel. C'est le message esthétique transmis par l'intermédiaire du roman *La Montagne secrète* (1961), où Gabrielle Roy se met au défi de représenter sa propre condition d'écrivain, où elle en dévoile les bonheurs mais aussi les tourments. Considéré à travers le personnage principal, le peintre Pierre Cadorai, c'est le mystère de la création qui forme le véritable sujet du roman. Inspirée de la vie du peintre René Richard, cette création romanesque de Gabrielle Roy relate la vie aventureuse de Pierre Cadorai: ses années d'errance dans les paysages surhumains du Grand Nord canadien, son apprentissage au milieu de la nature, sa découverte

¹ Carmina-Elena Popescu, dissertation mastérale de DEA en littératures francophones, Université «Babeş-Bolyai» Cluj-Napoca, session juin 2003, professeur-coordonnateur Voichița-Maria Sasu.

² Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, Québec, Édition du Boréal, 1994.

de Paris et de la Provence, mais surtout la recherche patiente du sens de son art et du sens de sa propre vie. L'existence de Pierre, sa soif de beauté et sa plénitude forment une fable, non seulement de la condition de tout artiste, mais de celle de chacun d'entre nous.

Artiste autodidacte, réfugié dans le Grand Nord, Pierre se propose un long voyage initiatique pour aboutir au secret qui unit les choses. Le regard occupe une place prépondérante, comme principe organisateur, regroupant – de façon cohérente – les images, les symboles, les mythes présents dans le récit. La quête initiatique n'est qu'un «prétexte à définir une sorte de résonance intérieure avec l'univers – elle-même au reste indéfinissable. Comme un bonheur, mais plus mystérieux que tous les autres».³ Le premier visage humain rencontré est celui de Gédéon, vieux chercheur d'or solitaire. Exilé au milieu des eaux, Gédéon mène une vie qui ressemble à une attente des hommes, à une attente de l'espérance: «Le vieux chercheur d'or, s'il eût pu démêler cette attente sans fin au fond de l'âme que l'on nomme espérance, aurait peut-être découvert que son désir le plus vif était de voir l'imprévu une fois encore entrer dans sa vie.»⁴ Plus loin le long de la rivière, à Fort Renonciation, Pierre connaît Nina, jeune serveuse éprise de liberté et d'aventure: «C'était le premier visage de jeune fille qu'il voyait depuis longtemps. À travers ce visage le sort féminin lui sembla tout à coup pathétique au-delà de tout. Il aurait voulu encourager la petite serveuse, la soutenir... mais peut-être avait-il encore plus le désir de fixer ses traits – sa manière à lui de défendre les êtres. Elle lui apparaissait comme une petite Ève d'une sorte nouvelle au milieu de ces hommes rudes – une Ève qui déjà cependant avait une amère connaissance de la vie.»⁵

De tous ceux qu'il croise, Pierre dessine le portrait. Puis il entreprend son hivernage à côté de son compagnon, Steve Sigurdson. Sa vocation se fait de plus en plus exigeante: l'appel du silence, la passion de la communion solitaire avec la nature l'entraînent toujours plus loin vers les régions arides de l'Arctique. C'est le moment de la découverte du «désert blanc», apprivoisé par l'homme, malgré les conditions de vie impossibles. Dominer ces régions c'est presque un miracle, semble nous dire plus tard la femme-écrivain, dans l'article *L'Homme et les régions polaires*: «Les régions polaires, sait-on assez ce que c'est? Le froid extrême, les régions hostiles, envers toute vie, le blizzard déchaîné, l'horreur d'une nuit de six mois, le sol où rien ne pousse que des fleurs parfois d'une exquise beauté pour une existence d'une heure, toutes conditions à proprement parler inhumaines, et pourtant, l'homme y vit, et non seulement il vit, mais il chante, il raconte dans la pierre sa pauvre vie dénuée en œuvres d'art étonnantes de vigueur et de santé de l'âme.»⁶

³ *Ibidem*, p. 139.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ *Ibidem*, p. 28.

⁶ *Idem*, *Fragiles lumières de la terre*, Québec, Éditions Quinze, 1978, p. 225.

Parvenu à l'extrémité septentrionale du Québec, Pierre, précédé par sa légende, arrive au pays esquimau où il est connu comme «l'Homme-au-crayon-magique». Il n'a pas encore trouvé cet absolu de beauté et de vérité qu'il cherche désespérément. Dans la région d'Ungava, il découvre la montagne qu'il nomme la «Resplendissante» et se met au travail pour fixer cette beauté parfaite dans ses pochades. Mais, tandis qu'il essaie d'immortaliser cette figure de mythe qu'est la montagne, l'hiver approche et la montagne disparaît dans la tempête. À demi mort de faim et de froid, il arrive dans un village esquimau où son talent est reconnu par un père missionnaire. Admirateur de ses œuvres, le père a l'initiative d'organiser une exposition à Montréal pour lui obtenir une bourse à Paris. Ces événements marquent la fin du «stage pratique» que Pierre fait au milieu de la nature.

Le voyage à Paris, pour accomplir sa formation artistique, grâce au stage théorique à l'Académie de Meyrand, lui offre la possibilité de reconnaître ses limites. Dans la ville trop grande, il dépérit, sous la confusion du sentiment de la perte d'identité: «D'être ici, à Paris, lui parut alors devoir être un rêve – beau, mais déchirant. Il allait ouvrir les yeux, se réveiller, se retrouver dans les farouches espaces : l'Ungava ou à l'approche du fleuve Mackenzie. Il allait enfin respirer, revenir à l'humble vie, descendre à une altitude habitable.»⁷ À la suggestion du maître Meyrand, Pierre part pour le sud de la France pour refaire la liaison avec la nature. De retour à Paris, il se rend compte que la vraie recherche de la «voix» des choses n'existe que dans les espaces perdus dans l'illimité du Canada. C'est là son espace spirituel, le seul milieu qui pourra le comprendre et accepter «sa gloire». La voix de la conscience lui dit: «(...) il n'y a rien à faire ici. Prend le premier bateau de retour. Pauvre Sauvage, retourne là d'où tu viens, là où seulement tu peux être quelqu'un, quelque chose. Il allait, blessé à vif, comme sans doute tant d'êtres, des milliers qui, à Paris, au milieu de sa gloire, se sentent à peine existants.»⁸

2. DIALECTIQUE DE L'ESPACE: ESPACE LIBRE/ESPACE CLOS

L'aventure initiatique de Pierre Cadorai se réalise à travers plusieurs espaces physiques, soit du territoire canadien, soit du pays de la France. Le plus souvent, la description extérieure du lieu fournit des indications intérieures et psychologiques sur les personnages. Tout d'abord, la romancière promène son personnage dans le cadre naturel: du nord de la région de Manitoba, tout au long de la rivière Mackenzie, dans la toundra de l'Arctique jusqu'à l'extrémité septentrionale du Québec, dans «l'emprise d'hallucinations»: l'Ungava, aux lacs des Esclaves et du Caribou, pour arriver, à Paris, dans un cadre tout différent du premier, un milieu de culture et de civilisation.

⁷ Idem, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 122.

⁸ *Ibidem*, p. 123.

Les lieux présentés fournissent des indices pour la reconstruction d'une géographie physique complète, observable sur la carte, les images, la projection des éléments constitutifs tracent les contours d'une géographie mythique qui s'inscrit sur une carte symbolique, riche en significations. L'immensité du territoire du Canada, lieu de l'errance du personnage, c'est l'espace ouvert du mythe, de la nature primordiale, d'une beauté sans fin, qui émerveille la sensibilité du peintre; la ville de Paris, l'expression d'un «paradis artificiel», constitue un lieu clos qui limite les disponibilités affectives de celui-ci.

Le premier repère du trajet est l'empire des eaux au milieu duquel règne Gédéon, le vieux chercheur d'or. C'est un lieu qui nous fait penser à la genèse du monde, car selon la théorie darwinienne, tout a commencé par l'eau dans la création. La rivière Mackenzie qui coule est la métaphore de la vie humaine, pleine de grands mystères: naissance, mort, au-delà. Pour Gédéon, la rivière est plus qu'une grande étendue d'eau, il lui reconnaît un corps et une âme, selon l'expression de Bachelard: «L'eau nous apparaît comme un être total; elle a un corps et une âme, une voix. Plus qu'un autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète.»⁹ La beauté du territoire entouré des eaux invite à la nostalgie, à la réflexion: «La rivière était peu profonde, mais large, belle et de courant vif. Ses bords, escarpés, difficiles, en fait n'étaient accessibles qu'un peu plus loin là où s'élevait justement, haute perchée, la cabane. Le reste était sauvagerie, silence, ciel démesuré.»¹⁰ L'image nous rappelle le paradis des eaux qui entoure l'île d'Euthanasies de la prose roumaine de Mihai Eminescu.

Après avoir rencontré cette première présence mythique, qui a laissé des traces profondes dans la mémoire de Pierre, il part pour un autre espace moins sacré que le premier. Le paysage change, la nature perd de son charme primordial. Pierre observe que: «les arbres des climats tempérés jusqu'ici aventurés paraissaient avoir enduré une épreuve assez proche de la misère humaine. Sans plus d'élan, sans plus de vigueur, ils montraient des corps débiles et souffreteux. Oh, le beau jardin de Gédéon dans la clairière, sous la lune, c'est alors qu'il eut tout son prix dans le souvenir de Pierre!»¹¹

Le nouvel espace introduit, sans doute, un espace clos, c'est un «paradis à l'envers» qui témoigne de la misère humaine; c'est la bourgade qui porte un nom symbolique: le Fort Renonciation. De nouveau, malgré les conditions arides, la romancière essaie de réinventer un territoire de mythe, en introduisant la première figure féminine, la petite Ève, imitation imparfaite de celle du jardin biblique: «C'était le premier visage de jeune fille qu'il voyait depuis longtemps. À travers ce visage le sort féminin lui sembla tout a coup pathétique au-delà de tout. (...) Elle lui apparaissait comme une petite Ève d'une sorte nouvelle au milieu de ces hommes

⁹ Gaston Bachelard, *L'Eau et les rêves*, Paris, Librairie José Corti, 1942, pp. 22–23.

¹⁰ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 12.

¹¹ *Ibidem*, p. 19.

rudes – une Ève qui déjà cependant avait une amère connaissance de la vie.»¹² Pierre ne veut pas recommencer l'histoire biblique, il immortalise seulement le visage d'Ève sur une feuille de papier à l'aide de ses crayons magiques: «À grands traits il pratiqua l'esquisse du délicat visage déjà usé. Il pensait malgré lui qu'il aurait fallu la représenter nue, frissonnante de froid, en cet envers du paradis terrestre.»¹³

L'appel de la solitude pousse Pierre vers l'Arctique où il fait la connaissance du «désert blanc» du nord canadien qui dort sous la neige. C'est un monde gelé qui n'encourage guère la vie, où les hommes, les arbres et les bêtes prenaient la même allure. Le nouveau compagnon du peintre est le trappeur Steve Sigurdson, qui domine l'espace et les conditions inhumaines grâce à son caractère aigu et dur. Homme de la neige, Steve semble être une «création» du paysage sauvage. Durant son hivernage, Pierre continuait de travailler. L'idée de la création est admirablement illustrée ici par les desseins du peintre qui, au milieu d'un monde mort, réinvente la beauté de la vie, la chaleur humaine, grâce à leurs couleurs: «Steve vint regarder son compagnon au travail. Penché en avant, il voyait naître un peu de ciel vivant, reparaître la vie en ces bois, à chaque touche de Pierre renaître le monde.»¹⁴ Pierre cesse d'être un simple peintre, il devient un démiurge. Mais insatisfait de son travail, il part de nouveau.

Une nouvelle conquête de l'espace se fait dans l'extrémité septentrionale du Québec, dans «l'empire d'hallucinations», l'Ungava. Sous les yeux de Pierre se dresse l'image effrayante d'une terre qui fascine par l'immensité et par la grandeur: «Mais l'Ungava c'est encore, soudain, de hauts plateaux rocaillieux qui s'achèvent en pics étincelants; des gorges profondes; de fougueuses rivières aux longues cascades; et se dressant sur leurs côtés, d'étonnantes montagnes chauves, de gneiss ou de schiste, qui, par leur coloration intense, la lumière qu'elles réfléchissent, nulle part au monde n'ont sans doute leurs égales en splendeur.»¹⁵ Le paysage, d'une beauté primitive, est l'expression de l'inaccessible désiré par Pierre. Ici, le paysage ouvert se pare d'un nouveau trait: le mystère. Au milieu de cette nature spectaculaire se trouve sa montagne, elle aussi inaccessible aux terriens. Orok, l'Esquimau qui connaît bien le territoire, est un gardien du mystère. Il contemple à distance la montagne, car il sait qu'elle est l'œuvre parfaite de Dieu, c'est pourquoi il faut garder les distances. En revanche, Pierre s'extasie devant la montagne, comme devant une divinité suprême: «Pierre, d'un coup d'épaule, se débarrassa du canot, se défit de son sac, se laissa lui-même tomber comme à genoux devant la montagne. Elle était fière incomparablement et incomparablement seule. Faite pour plaire à un œil d'artiste en ses plans, ses dimensions, ses couleurs.»¹⁶ L'espace

¹² *Ibidem*, p. 28.

¹³ *Ibidem*, p. 31.

¹⁴ *Ibidem*, p. 51.

¹⁵ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶ *Ibidem*, p. 81.

ouvert de l'Ungava, lieu sacré, paradis terrestre, ayant pour centre la montagne, est la matérialisation de son rêve. Il n'y peut rester à jamais, car l'espace sauvage de l'Ungava est un monde parfait, qui se suffit à soi-même et qui exclut les pèlerins.

Le dernier refuge de Pierre est le pays de la France. Après avoir traversé l'Océan en bateau (occasion pour lui de découvrir les correspondances secrètes entre l'homme et l'univers), le peintre arrive à Paris. L'espace civilisé par l'homme dans la ville «des Lumières» lui donne l'insécurité, le sentiment de la perte. Dans l'espace ouvert de Montmartre, Pierre cherche, à l'aide de Stanislas Lanski, une toute petite chambre qui lui servira d'atelier. Il a la nostalgie des lieux du Grand Nord dont l'immensité ne l'effrayait pas. Mais ici, à Paris: «il y avait trop de lumière, c'était trop vaste. Il s'était fait à cette loi du Nord: l'immensité au-dehors, au-dedans l'exiguïté.»¹⁷ Le Paris limite sa liberté de création et clôture son imagination. La ville n'est pas faite pour lui, un sauvage, sa beauté artificielle ne peut jamais compenser les paradis naturels du Canada. Il devient un oiseau prisonnier dans une cage qui cherche l'évasion, les traces de la liberté, dans les petits coins de la nature à peine saisissables derrière la monumentalité de la ville. Mais une fois perdus, les paradis restent à jamais fermés.

3. PIERRE CADORAI, L'AVATAR DE GABRIELLE ROY

Pour Gabrielle Roy, la qualité principale de l'œuvre d'art est sa vérité, qui exige, au terme d'une quête peut-être infinie, de parvenir à une relation d'intimité avec l'essence des êtres et des choses. La femme-écrivain fait de Pierre Cadrai l'archétype de l'artiste prométhéen, voleur du feu, qui dérobe, au prix de souffrances inouïes, le plus enviable des attributs divins. Le peintre devient un double obscur, né de l'écriture, en qui l'auteur se reconnaît, mais qui constitue, en même temps pour elle, un modèle inaccessible et désespérant.

Avide de liberté, possédé par un génie sauvage et impérieux, exigeant jusqu'à l'obsession, sans cesse insatisfait de son travail, Pierre Cadrai est un être de doute qui, au terme de sa vie, n'a voulu signer aucune de ses œuvres, tant il était convaincu de n'avoir encore rien fait. D'où l'atmosphère de tension, d'inquiétude et de douleur qui imprègne tout le roman: car l'artiste, face au néant, ne peut avoir d'autre ambition que «d'arracher quelque chose en passant au vide effarant.»¹⁸

Sans doute, Pierre Cadrai a pour modèle le peintre René Richard à qui est dédié le roman: «À R.R., peintre trappeur, fervent du Grand Nord, dont les beaux récits me firent connaître le Mackenzie et l'Ungava.»¹⁹ Toutefois, plus qu'une biographie romancée, le livre *La Montagne secrète* est considéré une confession.

¹⁷ *Ibidem*, p. 150.

¹⁸ *Ibidem*, p. 60.

¹⁹ *Ibidem*, p. 7.

L'auteur y chuchote ses doutes, ses déchirements, ses révoltes, mais aussi ses élans et ses enthousiasmes; bref, plus de vingt ans avant la publication de sa biographie posthume, sa «détresse» et son «enchantement».

Il est incontestable que des affinités plus ou moins avouées tissent entre le créateur et ses «créatures» un subtil réseau où se déclinent toutes les nuances des sentiments humains: sympathie, admiration, pitié, aversion témoignent, tour à tour, du caractère passionnel de la création littéraire. Plus qu'un autre écrivain, Gabrielle Roy a été la proie de ses personnages, dont elle a souligné, à maintes occasions, l'emprise absolue qu'ils exerçaient sur elle. Cette interaction trouve dans le couple Gabrielle Roy/Pierre Cadorai son illustration la plus éclatante. En effet, en dépit de son sexe, de son attitude hors norme et de son inculture, Pierre apparaît comme un avatar de la romancière, une image si ressemblante qu'elle en a brouillé, à dessein, les contours trop identiques.

Par ailleurs, Gabrielle et Pierre ont tous les deux sacrifié à l'art les valeurs ou les êtres auxquels ils croyaient le plus. Puisque l'artiste est avant tout solitaire, ils ont choisi d'abandonner leur pays et leurs amours à seule fin que vive l'œuvre dont ils sentaient palpiter en eux les premiers tressaillements. Ainsi, Pierre ne s'attarde pas auprès de la jeune Nina qu'il aurait pu aimer, il quitte son compagnon Sigurdson dont il appréciait le dévouement, il renonce aux couleurs et à la lumière pour descendre travailler à la mine, enfin, ce trappeur du Grand Nord, épris de l'immensité, va jusqu'à s'exiler à Paris. Or, ces épreuves ne sont-elles pas le reflet romanesque de tous les sacrifices consentis par Gabrielle Roy? Elle aussi a dû quitter son pays et sa mère, son métier et sa famille, contrainte d'obéir à l'exigeant appel qui lui ordonnait de voguer vers l'Europe pour y conquérir, avec ses racines retrouvées, le droit d'être un jour écrivain.

Certes, il est indéniable que Pierre Cadorai est aussi René Richard auquel il a emprunté les sources d'inspiration, puisées dans la vie quotidienne du trappeur et une facture si dépouillée qu'elle semble émaner de la rudesse même d'un paysage sans pitié. Mais cette flagrante parenté ne peut occulter celle qui unit, dans la même vision du monde, l'œuvre de l'écrivain et celle du peintre. Et la préférence de Pierre affichée pour les plus réduits outils – papier et crayons – n'est-elle pas la métonymie du lien très étroit qui l'attache à l'écrivain?

Par ailleurs, artistes instinctifs, à l'affectivité toujours en éveil, ils s'unissent à leurs modèles par de véritables liens d'amour : tendresse, compassion, sympathie transparaissent dans leurs œuvres, qu'elles éclairent d'une lumière toute particulière. C'est la femme-écrivain même qui avoue, dans le discours de réception à la Société Royale du Canada, *Retour à Saint-Henri*, que: «(...) je ne conçois pas comment le romancier pourrait ne pas plaindre et ne pas aimer la moindre créature issue de son imagination qui, tout incomplète qu'elle soit, le rattache au monde réel, souffrant et cruellement déchiré (...)»²⁰ À travers les

²⁰ Idem, *Fragiles lumières de la terre*, édition citée, p. 175.

espaces conquis, Pierre a compris que ce qu'il reste de plus important dans le monde, c'est le pouvoir de l'amitié. C'est la même découverte faite jadis par le Petit Prince d'Antoine de Saint-Exupéry au cours de son voyage dans le monde des terriens. L'amitié crée des liaisons étroites entre les hommes indifféremment de l'espace d'où ils viennent. La main tendue vers l'autre n'est qu'un geste d'infinie tendresse: «À ces côtés bavardait inlassablement Gédéon. Pierre lui mit le bras autour des épaules comme pour l'engager à se moins dépenser en ses discours. Ces vieux solitaires, à vouloir tout dire en une heure, s'exténuent. Lui, il aimait le silence. Une main sur l'épaule de Gédéon, il sondait la nuit si étrange du Nord, palpitante d'étoiles, comme nulle autre au monde prête, semblait-il, à expliquer aux hommes leur propre désir si souvent à eux-mêmes incompréhensible.»²¹

En fin de compte, on constate que, par le souci commun de «faire vrai», les deux artistes se sont proposé un art laborieux, de l'évidence, qui laisse apercevoir l'effort qu'il a coûté. Par cette confession étonnante, à valeur de parabole, Gabrielle Roy redit la hantise de la perfection, la douleur de la beauté qui ne s'offre que pour mieux se défendre, mais aussi l'angoisse d'un indicible lancé comme défi au courage de l'artiste sisyphien.

4. QUÊTE INACCOMPLIE OU L'ŒUVRE INACHEVÉE

La Montagne secrète réunit tous les aspects et thèmes du roman d'apprentissage: la quête d'un idéal dont la possession représente l'accomplissement ultime d'une destinée, ici concrétisée par le voyage à travers de vastes espaces à conquérir, parsemés d'embûches. En réalité, Pierre Cadorai entreprend un double voyage. Tout d'abord, il s'agit d'un déplacement dans l'espace physique (dans le territoire du Canada), qui décrit un mouvement ascensionnel (du Manitoba, à travers le Grand Nord, vers l'Arctique) et qui permet au héros la découverte d'un véritable «paradis terrestre» au milieu de la nature. Ensuite, il est question d'un voyage intérieur, plus profond que le premier, vu comme descente en soi-même et qui marque symboliquement la perte du paradis découvert. La géographie physique du roman recouvre une géographie spirituelle, les événements extérieurs sont les échos symboliques d'une évolution intérieure.

Le voyage spirituel – le seul véritable voyage qu'un personnage fasse en soi-même, d'après l'opinion de Pascal – c'est l'expression d'un désir profond de changement intérieur qui pousse l'être à la recherche et à la découverte d'un nouvel horizon. Selon l'affirmation de Jung, «le voyage est une image de l'aspiration, du désir jamais éteint, qui ne rencontre jamais son objet.»²² Toujours en marche,

²¹ Idem, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 18.

²² C. G. Jung, *Métamorphoses de l'âme et ses symboles*, Genève, Librairie de l'Université Georg et Cie, 1967, p. 345.

toujours à la recherche d'un bonheur spirituel, Pierre se propose d'aller au fond de l'inconnu pour trouver la beauté cachée derrière les choses: «(...) il entendait l'appel d'une beauté qui n'existait pas encore, mais qui, s'il en atteignait la révélation, le comblerait d'un bonheur sans pareil. À une distance indéterminée, quel était donc ce bonheur à venir dont il recevait déjà une telle chaleur d'âme?»²³ C'est la voix mystérieuse de «sa montagne», métaphore de l'absolu, qui lui lance une invitation à la création.

Pour accéder à l'essence des choses, pour découvrir son territoire spirituel, l'artiste autodidacte fait son «stage pratique» au milieu de la nature. Le voyage extérieur, physique, ressemble à un retour aux sources, à l'état original des choses. La nature est reportée à un temps primordial, celui de l'Eden. Même située dans un espace spécifique et nommée, elle prend une dimension universelle. Elle peut susciter l'élan primitif de l'âme et elle peut éveiller la nostalgie du bonheur reliée à un paradis primordial. Cette recherche du bonheur, associé au jardin premier, s'inscrit au cœur d'une véritable quête initiatique. Pour le personnage, la nature constitue la zone étrangère, éloignée des lieux de vie habituelle, la zone merveilleuse où il va se ressourcer, retrouver des énergies nouvelles, recevoir une révélation, d'où il revient avec un message qu'il veut transmettre aux gens. C'est par l'intermédiaire de l'œuvre d'art que l'artiste avoue sa foi, sa confiance, son bonheur.

Ces «rencontres» avec l'ineffable se font selon «un schéma organisateur» qu'André Brochu présente ainsi:

a) une longue activité, extrêmement répétitive, visant à éliminer une quantité considérable de matière inutile pour faire apparaître un objet unique et précieux;

b) un moment «théorique», parce que, vécu dans l'inconscience et reconstitué après coup, de doute si profond que la croyance en Dieu en est ébranlée – ce moment est indispensable pour que le créateur, par exemple, réalise son dessein qui suppose, qu'il le veuille ou non, une rivalité avec l'auteur de l'univers;

c) faisant contraste avec le découragement, imprévue, la découverte éblouissante de l'objet de la quête, grain d'or ou œuvre d'art, qui reflète le sujet et le magnifie, lui apporte à la fois peine et joie.»²⁴

Si on applique ce schéma au fil narratif du livre, on constate que le moment initial – celui de l'activité répétitive visant à isoler un élément essentiel – correspond au travail du chercheur d'or (Gédéon, que le personnage principal rencontre au commencement du livre) qui sasse et ressasse interminablement les eaux de la rivière: «Avec le soleil se lève Gédéon qui descendit dans la rivière et commença de secouer et de laver à grande eau les sables que lui apportait le courant. Pour ce faire, il avait lui-même assemblé une sorte de crible grossier. Au

²³ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 23.

²⁴ André Brochu, *Le schéma organisateur chez Gabrielle Roy*, dans la revue *Voix et images*, n° 42, printemps 1989, p. 415.

but de sa peine il lui restait entre les doigts un grain d'or parfois.»²⁵ On pense aussi au travail du peintre, Pierre, qui fait d'innombrables pochades avant de s'attaquer au grand sujet, cette montagne désirée en laquelle il atteindra à l'absolu.

Pour identifier le deuxième moment du schéma d'André Brochu, il faut, tout d'abord, découvrir le «paradis terrestre» qui a pour centre la montagne d'Ungava. On se permet de parler en termes de «paradis terrestre» si on se rappelle que Dante, dans sa *Divine Comédie* avait placé le «paradis terrestre» au sommet de la montagne du Purgatoire. Ainsi, par un transfert d'idées, on s'imagine que le «paradis terrestre» de Pierre Cadourai peut être situé dans la zone délimitée par la montagne. En ce qui concerne le symbolisme de la montagne le *Dictionnaire des symboles* souligne que la verticalité de celle-ci est liée à deux idées: à l'idée de l'élévation et à celle de centre sacré.²⁶ Axe symbolique qui unit le ciel (le transcendant) à la terre (le réel), la montagne est «l'altitude» spirituelle suprême, la quintessence de la beauté dont Pierre ose dévoiler le mystère. C'est pourquoi l'audace du peintre, de regarder au-delà du possible et de l'accessible, sera punie, Pierre perdant le fruit de son travail. Toutes ses toiles sont englouties par la rivière, après que son canot eût chaviré.

On reconnaît, au niveau de cette perte d'identité, le deuxième moment du «scénario» proposé par Brochu. C'est le moment où tout flanche, le moment du doute où le peintre remet en question sa destinée. La souffrance et la mutilation, qui accompagnent les déchirures intérieures du peintre, deviennent révélatrices dans un épisode-clé de la *Montagne secrète*: la chasse paroxystique au caribou dont l'in vraisemblance même souligne le caractère symbolique. L'homme et la bête y cheminent ensemble, l'un traquant sans conviction, l'autre fuyant sans force: ils sont doubles, fraternels et partout adversaires, et leur gémellité rend plus poignant leur antagonisme: «Leurs ombres sous la lune furent encore une fois bizarrement confondues comme celle d'une seule masse épuisée. (...) De pitié, Pierre s'était arrêté, laissant s'abreuver le caribou dont il connaissait, par sa propre soif, la soif intolérable.»²⁷ C'est un meurtre rituel qui témoigne de la maturité enfin conquise: Pierre peut désormais accéder à l'âge de la création.

Le troisième moment du schéma sera la découverte du «grain d'or», l'essai du peintre de transposer son rêve en réalité, de rendre «l'invisible» des choses par l'intermédiaire d'une création artistique parfaite: la toile qui pourra immortaliser sa montagne, devenue «sa propre création»: «La montagne resplendissante lui réapparaissait. Sa montagne, en vérité. Repensée, refaite en dimensions, plans et volumes; à lui entièrement; sa création propre, un calcul, un poème de la pensée.»²⁸

²⁵ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 11.

²⁶ Jean Chevalier, *Dictionnaire des symboles* (II^e tome; E-O), Paris, Éditions Robert Laffont, 1969, p. 497.

²⁷ Gabrielle Roy, *La Montagne secrète*, édition citée, p. 95.

²⁸ *Ibidem*, p. 170.

Mais, à la fin, il ne peut pas trouver le bonheur d'expression: son application même lui est funeste et l'œuvre se durcit, se gauchit, s'insurge. Il meurt avant d'avoir restitué le mystère de sa création. Sa mort est définitive, absolue, puisqu'elle ne s'assortit d'aucune immortalité conquise par le sortilège de l'art, car: «Ce qui meurt d'inexprimé, avec une vie, lui parut la seule mort regrettable.»²⁹ C'est peut-être la raison pour laquelle Marie-Lyne Piccione considère que le roman est l'expression d'un échec, étant l'illustration parfaite d'une initiation à l'envers: «*La Montagne secrète* est un roman initiatique inverse qui va de la richesse au dénuement, de l'appropriation à la vacuité, de la connaissance à l'ignorance.»³⁰

Jung plaçait la destinée des héros voyageurs sous le signe d'une quête incessante de la mère perdue, le personnage étant un être semblable au soleil: «Les héros sont souvent des voyageurs: le voyage est l'image de la recherche de la mère perdue. La comparaison avec le soleil se comprend aisément sous cet aspect. C'est pourquoi les héros sont toujours semblables au soleil et on se croit finalement autorisé à dire que le mythe du héros est un mythe solaire. À ce qu'il me semble, il est en premier lieu l'autoreprésentation de l'aspiration de l'inconscient qui cherche, qui a un désir insatisfait et rarement apaisant de la lumière de la conscience.»³¹ On peut accepter que le point de vue de cette théorie soit valable pour la première partie du roman, si on pense que Pierre est tout d'abord un être sans racines, sans ancêtres. Même s'il en a, il ne fait jamais de confidences sur ses origines, il met tout son passé dans l'ombre du mystère. En plus, l'objet de sa recherche est une montagne, symbole maternel, selon les appréciations des spécialistes. Pour la découvrir, le héros s'élève, métaphoriquement parlant, dans un mouvement ascensionnel, semblable au soleil. Sa quête reste inaccomplie, car, à la fin de l'histoire, il retombe inéluctablement vers l'échec et la mort.

Comment interpréter la fin du roman? Curieusement, le récit s'achève sur une interrogation maquillée en exclamation:

«La haute montagne s'éloignait
Qui, dans les brumes, la retrouvera!»

C'est une sorte de cri de détresse qui illustre la conscience et la douleur de la romancière qui s'exprime alors, en son propre nom. L'œuvre du peintre, comme toute œuvre, reste inachevée, car l'artiste – par sa nature – est l'œuvre imparfaite, inachevée, de Dieu. Au-delà du sens grave de cette parabole de la création, la femme-écrivain nous laisse entrevoir les traces d'une certaine espérance: l'homme est limité, mais il lui suffit de s'approcher d'un idéal – que ce soit la beauté, la divinité ou la sagesse – pour qu'il participe à la création.

²⁹ *Ibidem*, p. 171.

³⁰ Marie-Lyne Piccione, *œuvre citée*, p. 350.

³¹ C. G. Jung, *œuvre citée*, p. 345.

La Montagne secrète reste une belle image d'un «bonheur d'occasion», une oasis verte en plein désert blanc, qui récompense la marche interminable et nocturne d'une existence. La lumière est au bout du livre, dans le repos éternel qu'est la mort, mais qui est la vraie vie, la source inépuisable d'un renouvellement sans fin.

THE SPIRITS OF THE WATERS: AN EXERCISE IN COMPARATIVE ANTHROPOLOGY

MARINA CAP-BUN

The old cultures that occurred near the waters developed a very specific imagery that describes the powerful link between man and water, and also the ambivalence of this fascinating element. With its own mythology, water is a different medium of life, a strange element ruling a different world, a precious source of food, but yet an unknown, unfamiliar element, a great force of nature not to be disturbed by inappropriate human behavior. After a long history of living near water, mankind decided that there are good waters and bad waters, and they are both present in cultural patterns of the world. Gaston Bachelard, in his famous study *L'eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière*,¹ described the impact of this dichotomy over human imaginary and dreams. On the one hand, water, the perfect reverberating facade of depths, gave man the possibility to realize his narcissistic temptations. Like a giant mirror, water magnifies the metamorphosis of light in feverish images, constructing a combined hallucinatory effect upon man. He becomes free to place into the frosty and limpid waters his totemic ancestors, who gave him the present status and mode of life.

In the depths of waters there are the spirits of this element – the big mysterious and forbidden fish. Like the spirits of the heavens, those of the depths are respectfully honored and never offended without serious consequences. They are sacred beings and mankind treats them as such. Old civilizations of fishermen found different ways of showing their respect to the spirits of the water, and the ceremonies of purification practiced during the fishing season are a good example. With adequately elaborated rules and ceremonies, the shamans of the American Indian tribes could help their people to get fish for food, under the condition that they respect the traditional rules. The observance of chastity, for instance, was considered indispensable to their success. Each failure to catch the desired fish could easily be attributed to a breach of chastity on the part of one of the fishermen. Fasting was another essential condition, and James Fraser mentions how:

¹ Cf. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves; essai sur l'imagination de la matière*, Paris: José Corti, 1942.

the Indians of Nootka Sound prepared themselves for catching whales by observing a fast for a week, during which they ate very little, bathed in the water several times a day, sang, and rubbed their bodies, limbs, and faces with shells and bushes till they looked as if they had been severely torn with briars.²

On the other hand, a number of myths and stories developed to explain the tragic consequences of inappropriate human behavior, showing the disrespect to the limits imposed by the mysterious element. The inherent dramatic qualities of such stories made them develop beyond the limits of myth and ceremonial life, becoming a privileged literary theme in both Romanian and American Indian cultures. Unexpected similarities are to be found here: in the Indian stories the punishment is absolute poverty, brought by the inability to fish, that would finally mean the death of the whole family, while in the Romanian stories the punishment is death or blindness. Sometimes the ancient preventive practices of gaining the generosity of the waters were forgotten, but the motif of the fisherman who tries to defy the limits imposed on his species survived. This happened probably because he embodies the human's quest for identity, his desire to explore, and the inherent ambiguities of the human condition. But the classical theme of human greed is always associated with this attempt – a perfect symbiosis of good and bad human qualities. Attributing greed to the woman is a means of justifying the condition of chastity, by highlighting the possible dangers that the female presence could bring. In the multi-cultural world we have always lived in, there is still a common denominator: human nature. In spite of any cultural difference, the sentiment of guilt, and the danger of moral degradation made us all meditate upon the consequences of greed.

The first Romanian ballad I chose to illustrate possible thematic similarities with American Indian cultures is *Antofișă al lui Vioară*³ (Anton, son of Violin). It is the story of a young fisherman who tried to defy the old rules of life, in a community of fishermen living near the water and depending on its generosity. The motif is also present in special carols for fishermen. While his father, the leader of the community of fishermen, keeps the totemic contract with nature, which imposed certain limits on their fishing, the son wants to get married to the king's daughter and he is ready to defy the ancient rules of his community for that purpose. Vioară (Violin – definitely an Orphic name) is the embodiment of the old order, in which mankind valued natural resources and tried to preserve them, taking only the necessary quantities of fish to survive. On the contrary, the son represents the new feudal world that opposes its ambiguous values, like greed and indifference

² Sir James G. Frazer, *The Golden Bough; a study in magic and religion*, New York, 1922.

³ Al. Amzulescu, *Balade populare românești* (Romanian Popular Ballads), vol. I–III, Bucharest: Publishing House of the Academy, 1968.

to nature's laws to the archaic rules. His intention to marry the king's daughter is presumably the end of the old world, which is implicitly considered an ill-advised option. To suggest that he is an unwise young man, the anonymous author diminutively named him Antofiță. In order to accept his proposal, the woman asks him to bring her the great fish that were not destined for men: "Sturgeons like buffalos, pikes like cows" ("*Morunii cât bivolii, știucile cât vacile*"). The comparisons are very interesting, symbolically speaking, as they associate fish (proper to the community of fisherman) with cattle (representing the pastoral existence of the majority of the Romanian population). She is asking for the forbidden fish, to make the wedding with their meat, to build the house out of their bones, the roof out of their scales, and to paint the walls with their blood. But that would mean the end of the totemic contract between his kind and the waters that fed them, and implicitly the unconditioned victory of the new feudal world that the king's family stands for. Although he knew that, he decided to take the chance, but first he had to find out where these types of fish were hidden. After drinking too much wine at a feast, Vioară mentions the possibility that such unusual fish could only be found in the cursed waters of Vidros (Otter's Waters), from which no one has ever come back alive. So Antofiță captures the cub of the otter and tortures it, until its mother brings the wanted fish in his net. But they cannot heave up the huge species, and all his companions are drowned by the fury of the waters. The otter, as a revenge for torturing its cub, blinds the hero. Like Oedipus, he remains alive to contemplate the tragic outcome of his deeds. The only one who fully understands the consequences of his unwise gesture is Vioară, who is cursing his son and after that commits suicide. He knows that the damage is irreversible and the contract between mankind and the under-water world had been canceled forever. He made the terrible mistake of telling his son a great secret of the community, one for which he was not prepared yet. The ballad becomes, at a different level, an explanation of the logic of keeping the secrets of the community in safe hands, as, when badly used, the creative powers of magic become self-destructive.

A similar example of man's attempt to take more than the waters are willing to give him is to be found in a Coos myth. *The rock point person lost his good luck thing* is the story of a very poor fisherman who used to sing: "Headman of the (water) foods! / headman of the (water) foods! / Give me food! / I am poor (pitiable)." Once he arose early in the morning and could not catch anything all day long, but in the evening a queer sort of fish was fastened to his hook. When he was about to club it, the fish said:

Ha! do not hurt me! I will pay you if you do not hurt me. Whatever you may be wanting, then name me, and indeed I will come. (The fish became his good luck thing and gave him) all sort of things, such as sea otter, fur seal, sea lion, seal. He found them all on the beach. And it was from that luck thing that he became wealthy. He no longer

stayed with other people, he had his own house. Now his wife wanted more and more things. He himself did not like that greed of hers. Once now she spoke thus to her husband: "This is what you are to tell him, he is to give you ten sea otter hides. Tell him that. You want that much." He did not want to, but his wife only become enraged if he did not agree to do that. So then he went, and now he hallooed to his good luck power. It did not appear. He hallooed again. Then indeed it appeared "What do you want? I told you not to be constantly calling out to me. You will become poor, because you want too intensely quantities of things" and sure enough he became poor again, because his wife wanted quantities of things so very much. That is how the myth ends.⁴

The style in which this myth was translated into English and noted is rather basic, probably limited by the translator's bilingual abilities, but we can still understand the fundamental behavioral patterns it poses and the questions it raises. Although the Romanian story is more complex and implies multiple levels of symbolic interpretation, we can easily notice a few common themes linking these stories. The first one is the greed of the woman that implicitly justifies the condition of chastity imposed on fishermen in many old cultures. In both cases, the (future) wife is only interested in the material values that fishing can bring. Only the man has the knowledge of the terrible consequences of trespassing the limits imposed on mankind. And that happens precisely because only the man is initiated into the secret myths of the traditional community. He knows that the best thing to do is to preserve the old order, in which mankind only took the necessary quantities of fish to survive, and did not destroy nature's equilibrium. He has a definite contract with nature, but is torn by his love for a woman, who always wants more than he is allowed to bring her. Both heroes are facing a serious dilemma – they are both confronted with the basic ambiguities of the human condition. Love is equally described as a fascinating, but also demonic temptation, always bringing disorder and unhappiness, in spite of the promises of happiness.

It is also very interesting that the otter is a common character in the two stories. It is the otter who knows the secrets of the forbidden waters in the Romanian story, and is compelled to tell that secret to save her cub. Her maternal instinct is stronger than the will to keep the secret, but she also faces a difficult situation implying a choice. This symbolic status is probably related to the otter's strange situation of being an inter-regnum, an aquatic mammal, and a kind of spy of the terrestrial world. It is also the greatest fish hunter of the waters, an alter ego of the fisherman himself, whatever culture he would belong to. In the American

⁴ Melville Jacobs, *Coos Myth Texts, April 1940, Myths obtained in Hanis and Miluth Both*, in *University of Washington Publications in Anthropology*, Vol. 8, No. 2, pp. 133–135.

Indian myth the good luck ends in the moment when the fisherman asks for ten otter hides. Here the otter is the one protected by the fish. In both cases the idea of a contract between the otter and the under-water world is very clear, which consolidates its status of a symbolic projection of the human nature.

But greed is only one of the reasons for which the king's daughter in the Romanian ballad asks Antofiță to break the law. The other one is pure caprice, a universal attribute of womankind. In fact she is testing his love for her and also his heroism. This second motif is to be found in an Indian myth from Alaska, *The Mink Story*.⁵ The hero is a young man who used to live alone with his grandmother on an island. When the proper time comes for his heroic adventure, he travels in his *bidarka* (a skin boat), meets other people and is invited to stay at the house of an Indian chief, becoming a friend to his sons. But the *cushka* (chief) also has a very capricious daughter. "She liked a different kind of meat every day", so she menaces the stranger: "she reminded him that she was the chief's daughter, and said if he didn't bring her what she wanted, she'd tell the village people to kill him." So he has no other choice but to hunt and fish for the young woman. Each day she asks for a different type of meat, more and more difficult to catch in winter: caribou, fresh seal, muktuk, groundhog, and fresh king salmon. And each day he catches the desired animal or fish for her, helped by his magical mink skin, which has the power to turn into a live mink, run after the catch and then die and become a skin again. After passing all these tests of courage she marries him. Like Antofiță, he has to hunt and fish to prove that he is ready for the important social step of marriage. But while the Indian girl promises: "You won't ever have to go hunting again", the Romanian king's daughter does not know where to stop this process, she dares to ask for the forbidden fish, so the hero is blinded and she remains unmarried.

Inspired by the tragic story of Antofiță, the Romanian writer Vasile Voiculescu, a medical doctor by profession, wrote an inciting fantastic novella, called *Pescarul Amin*⁶ (Fisherman Amin). Although the action takes place during the beginning of the communist era, the isolated communities of fishermen still keep the secrets of the old totemic rules. Amin is the last representative of his people which is reported to be descended from fish. He is a kind of water priest and the most respected fisherman of his native village. One spring, a huge sturgeon is seen in the local waters, and the representative of the external world, a specialist from Bucharest, wants to capture the huge fish and take it to the city for study. Amin is asked to catch the fish using dynamite but unlike Antofiță, who was young and unwise enough to break the ancient rules, Amin is a mature wise man and he

⁵ Bill Vaudrin, *Tanaina Tales from Alaska*, Norman: University of Oklahoma Press, 1969, pp. 108-113.

⁶ Cf. Vasile Voiculescu, *Pescarul Amin* (Fisherman Amin), in vol. *Integrala prozei literare* (Complete Literary Works), Bucharest: Anastasia Publishing House, 1998, pp. 323-335.

would rather sacrifice his life to free the fish that is his totemic ancestor. He has the revelation about his true origins and he discovers that his heaven, as a fish-man, is under the water. If he destroyed that Paradise in this life, he would have no place to go in his afterlife. It is again a new era, as cruel as the feudal one, that tries to destroy the old world ruled by magic. Although Amin is opposed to the hero of the oral ballad, the strange relation between his kind and the sturgeons is inspired by old totemic beliefs that survived in our oral literature in the isolated populations that lived in the Danube Delta.

Among all the possible combinations between man and fish, the sturgeon man is a very interesting figure. The large fish, living both in fresh and salted waters is not only treasured for its delicious meat and as a source of caviar, but also for its strange beauty, reminiscent of the age of the dinosaurs. Amin is ready to give his life to save his ancestor. This motif of the sturgeon man is also present in American Indian myths. One of them is to be found in the Ojibwa story *The youth who was led about by the chief of the sturgeons*.⁷ Like the Romanian populations described by Voiculescu, the Ojibwa American Indians also live near water, in the woodland country of the western Great Lakes, and their imaginary is influenced by the same general rules. In this text, the king of the sturgeons captures a boy while he is bathing in the Black-Sturgeon River. His father finds his clothes and thinks that his son has drowned. But the boy is transformed into a sturgeon and together with his sturgeon guide travels through the waters, in a kind of initiation process. After some fishermen almost kill both of them, the real sturgeon decides to return his friend to human form. They go back to the Black River and the boy goes home after six years of living in the water. He can now tell mankind the story of his initiation in the underwater world.

For people living near water, travel between the two worlds was always possible, either by direct transformation of man into an aquatic species or vice versa, or by marriage. In Romanian stories, the hero is sometimes tempted by a fish-woman and as a consequence is usually drowned. In Indian myths women often marry to different species of fish or water mammals. It is usually an opportunity to describe the under-water world as one similar to the human one. In the Coos myth *The wife of seal* we find such a story:

There was a girl who lived near the Coos Bay bar. She swam all the time. And then one time for a month or two she did not come back. Then once when the seals were sunning themselves, now the girl was there among them. Then they saw a person approaching them, the seals fled, and also the girl herself. Now her relatives wept over her. Then one morning the

⁷ Cf. Thomas W. Overholt and J. Baird Callicott, *Clothed-in-fur and other tales: An introduction to an Ojibwa World View*, with Ojibwa texts by William Jones, Washington D. C.: University Press of America, Inc., 1982.

girl did come back. "You must not weep about me. They (seals) are people. They go into their houses." That is what she explained when she came back home. She brought quantities of money.⁸

The second time she comes with her seal babies and after that never comes again. In a Tlingit myth, a married woman is kidnapped by whales and then saved by her husband, which is another way to travel into the under-water world and tell the story of such a voyage.⁹ Another possible link between the two worlds is man's desire to control the water. If the shaman, who is the key-figure of many Indian myths, is not present in Romanian stories, a common character still exists: the fisherman who carves wooden fish, which then come to life. Such a strange creature is *Lostrifa*¹⁰ (*Salmo hucho*, huck), a demon fish that cannot be caught by anyone. The hero of the Romanian tale, Aliman, becomes obsessed with catching this fish. An old sorcerer man teaches him to make a wooden huck-fish and let it float on the water. He does that and the wooden fish comes back as a girl of the water, revealing the true nature of the mysterious fish impossible to catch. Love is again described as a demonic temptation, coming from the mysterious depths.

In the Tlingit stories, the species that is carved in wood is usually the killer whale, and the hero's name is *Nātsalané'*, of the Seal people. He enjoys carving killer whales and experiments with different types of wood: red cedar, hemlock, Sitka spruce, and finally yellow cedar. His wooden creatures come to life and he establishes a firm contract between them and mankind: "whenever they went up to the heads of the bays they were to hunt for seal, halibut, and all the other things that live in the sea, but they were not to hurt human beings."¹¹ A more dramatic version of the legend explaining the origin of the killer whales is to be found in *Naatsilanéi*. The hero of the story is abandoned by his brothers-in-law and almost drowns, but he is saved, and as revenge, he carves Killer Whales:

He made them from any old wood. He made them just the easiest way. They were ready to go. He had them in the water. Probably at midnight; when the night turns over, all things are evil. (At the beginning) there was no spirit in them. There was no trace of it inside the wood anymore.¹²

⁸ Jacobs, *op. cit.*, pp. 149–150.

⁹ Aurel Krause, *Myths of the Tlingit*, in *The Tlingit Indians. Results of a Trip to the Northwest Coast of America and the Bering Straits*, Seattle & London: University of Washington Press, 1979, pp. 174–193.

¹⁰ Vasile Voiculescu, *Lostrifa*, in *vol. cit.*, pp. 289–295.

¹¹ Cf. Mary Helen Pelton and Jacqueline DiGennaro, "Origin of the Killer Whale", in *Images of a people. Tlingit Myths and Legends*, Englewood, Colorado: Libraries Unlimited, Inc., 1992.

¹² Nora Marks Dauenhauer, Ed., "Naatsilanéi" (told by Willie Marks), in *Haa Shunká, Our Ancestors. Tlingit Oral Narratives*, Seattle & London: University of Washington Press & Juneau: Sealaska Heritage Foundation, 1987, pp. 109–121.

He tries different types of wood, without any success, until “he finally carved yellow cedar”. This time the magic works, apparently as a combined attribute of the material and the human’s artistic gift. Like love, the talent of carving things that come to life is considered somehow demonic, and to express that anxiety, the anonymous author placed the action “at midnight”. Naatsilanéi uses his whales to get his revenge, and after that, they are instructed not to harm any humans again: “next time you will not do this again,” is what he told them to remember. “Whatever you’ll eat is what you will kill. That’s why those things don’t harm humans, however large they are.”

Comparing different mythologies, it is hard to say which of them tells the *truth*, which of them best describes human nature. Mircea Eliade demonstrated with strong arguments that all the myths of traditional societies are considered to be “true stories” and they are distinctive of fictional stories, which only fulfilled the aesthetic and educational needs of the tribes.¹³ For the primitives, the truth of the myths is proved by the fact that they describe real things. In our example, the existence of the killer whale is enough to demonstrate that the story of Naatsilanéi is credible.

I only chose a few texts to illustrate the possible similarities between Romanian and Native American myths and legends, but dozens of different selections of texts from different cultures might tell the same story. In such remote locations of our planet, mankind similarly treasured nature’s gifts in the name of the values that modern civilizations ignored. In spite of the many differences, the common attitude of restricting the fishing industry to the minimal level of economic necessity and its mythological meaning is a very powerful link between the two cultures and makes the comparison not only possible, but also very interesting. The old philosophy of fishing was that of respecting the limits that nature imposed. Unfortunately, a new philosophy gained supremacy and we all know the results of this *progress*.

From the Romantic age we inherited a belief in the perfection of the mythological age, as opposed to the new one, which is degraded. But recent studies tend to prove that even in the old age, man abandoned his cultural values for the sake of wealth and power. That makes the theme of greed even more significant, and the effort of generations of anthropologists all over the world that made the documents of the ancient age available to us even more valuable.

When economic values became more important than the cultural ones, an impressive development of fishing technology progressively contributed to the collapse of the costal marine ecosystems that scientists register today.¹⁴ Both

¹³ Cf. Mircea Eliade, *Myth and reality* (translated from French by Willard R. Trask), Prospect Heights, Illinois: Waveland Press. 1998.

¹⁴ Cf. Hillary Mayell, *Overfishing Long Ago Tied to Modern Ecosystem Collapse*, in *National Geographic*, August 7, 2001.

modern industrial over-fishing and pollution used to be blamed. But a recent report of an international group of nineteen researchers, who were involved in a two-year study, published in *Science* also blame the aboriginal coastal populations.¹⁵ Even if scientists continue to search for the ways to stop the ecological disaster, and even improve the balance, it is obvious that mankind still places its highest priorities on economic interests. The only possible way to reverse this process would be to restore Man and his cultural values to the center of our existence. Could we possibly do that?

¹⁵ Cf. *Science*, August 3, 2001 (here quoted after Mayell).

BETWEEN THE OLD WORLD AND THE NEW WORLD: THE IMAGE OF THE JEW

CRISTINA DEUTSCH

*“Tell us what happens in America. Is it true
that the people there are walking with
the head down and the feet up?”*

*“Whoever wants to do this is free to do it.
It's a free country.”*

(From a discussion between two characters
of Isaac Bashevis Singer).

Being two elements which are, in fact, a part of people's everyday life, the myths and superstitions are, even more than this, part of the inner structure of a person, living permanently in his mind and soul, influencing his behaviour inside the society, his relation with *the Other*. Some of them have “local applicability” (we can consider from this point of view the myths and superstitions of the African tribes, of the Asian peoples whose type of culture, being “closed”, is far less permeable to the contacts with the outside world), being often incomprehensible for the Europeans or for the Americans. Others are quasiuniversal, having a large circulation in Europe and America and, besides this, it is possible to find similar myths also in other areas of culture; an example could be the myth of the Graal or, in a more general context, the various superstitions based on the perception of all kind of bad omens which are supposed to forecast important future events, a.s.o.

The myth of the Jew can be considered to be part of the second category: we find it spread almost in all the European civilizations, in the cultural environment of the United States, in the Arabian countries, being included in the larger category of the Myth of the Stranger. Obviously, the English area wasn't at all an exception: the image of the Jew appears in the social, political and economic life quite early and, in this way, the first legends focusing on this mysterious intruder appear, being mainly bloody stories which will proliferate even in the twentieth century. It is very interesting the way in which these myths, legends and superstitions will “immigrate” into the New World, both on the real and fictional levels because, as Leslie Fiedler has said – “in the beginning, the Jewish author and the Jewish character, whether invented

by Gentile or Jew, played only a slight and peripheral role in the literature of the United States and in the deep mind of the American people which that literature at once reflects and makes. It is, at least partially, the result of a simple sociological fact that the Jews were, in the earliest years of our nation, few and insignificant and that, therefore, the mythology of the Jew, which we inherited along with the English language and the corpus of English literature, moved the popular American mind scarcely at all. What could the figures of the Wandering Jew, of Shylock and Jessica, Isaac of York and Rebecca, Riah and Fagin mean to a people whose own guilts and fears and baffled aspirations were projected on quite different ethnic groups?"¹

So, if for the Americans the Jew will be only a variant of the Stranger – and we shouldn't ignore the fact that we are talking right now only about a transitory stage –, often the changing of his condition, the assimilation, being desired from both sides, at least in the beginning period, both historical and literary, will turn him into something different from the manner in which he was perceived in the European area. Being always in contact with prototypes representing another minority American groups, and especially the one represented by the W.A.S.P.² (forming a majority therefore being stronger), the Jew will be also capable of imposing "the way in which things must be viewed", having "the right" of imagining the others, in his turn, as *strangers*.

Although the social relations in the U.S.A. between the Jews and other ethnical communities are much more complex than what was going on in England, for example (also because the time period covered in here is considerably bigger), these cannot be considered more than a compression and a "refining" of the latter – a phenomenon which happens more in the literary than in the social field. What happens at the historical level in England, where we can talk about the birth of these myths about the Jew beginning even with the twelfth century, won't be mirrored with the same variety in the English literature where we can talk more about stereotypes; a few types which are recurrent, except some variations till the literature of the twentieth century (of course, as far as a character like Leopold Bloom from Joyce's novel is concerned, we can't talk any longer about a stereotype). Following this attempt which tries to transform the Jew into a well-defined character in English literature between the limits of certain patterns, we can easily notice that the elements of which his characterization will be composed aren't very varied, both in their affirmation or negation in the real social life, as well as in the fictional one. Important differences of structure can't be noticed, not even when the "transplantation" from the Old World to the New World takes place – the change will happen mainly in the manner in which this sort of information will be taken and revalued, in the point of view which will become more diversified

¹ Leslie A. Fiedler, *Waiting For the End. The American Literary Scene From Hemingway to Baldwin*, U.S.A., 1967, p. 78.

² White-Anglo-Saxon-Protestant.

from one author to another, this happening especially in the absence of the tendency of seeing the Jew, generally speaking, as an exotic character .

If, in England, the Jew was mainly a negative hero coming from the legends and the medieval tales, mysterious and gloomy at the same time, or a literary device for putting into practice some liberal generous and utopian ideas, when reaching the American territory the Jew wouldn't be an image of the Stranger anymore: the stereotypes wouldn't have the same power of conviction, they would become much more colorless, the non-Jewish American writers wouldn't use so often this character so deeply "loved" by their English colleagues. From a character, the Jew will become very fast also *an author* describing himself and describing *the Other*. In this way, it won't be only a simple relation from subject to object, but also a "road" which could be covered in both ways.

If the English Jew – real or being only a product of the imagination – seems to be a pliant material, easy to be shaped, easily framed into pre-established patterns, an almost phantomatic individual whose yells of protest are barely perceptible, the American Jew – either a victim or a civilizing hero of his own community – will make all these stereotypes pass into the background; his voice, it's true, feeble in the beginning, then stronger and stronger, will make itself heard more and more often, more and more intense, more and more powerful until *the Others* are forced to admit that their own *Character* has come to life beginning to contradict and even to cancel their own *Author*.

The continuity of the representation of the Jew in the American literature pictures a constant relationship of this myth with the European tradition. At least until the beginning of the twentieth century, this "migration" at the literary level of the Jew from the Old World to the New World won't lead to a spectacular change in the way in which things are seen. Together with this fact, we can also notice a "weakening" of the importance of this character inside the American imagination in the beginning, unlike the important place occupied in England: the points of view will begin to differentiate as far as the Jew as a character is concerned (first, an autobiographical character, taken from real life, but also redefined and reinterpreted, becoming eventually a true fictional hero).

If in the English literature there was only what we can call a "one-way relation" from the author to the character, in the American literature this situation will begin gradually to change. As we can see, the discrepancies, as far as this problem is concerned, are big enough in the passage from the nineteenth century to the twentieth century when the dominant tradition begins to be weakened under the pressure of the class concept and especially of the race concept, when the antithesis between the W.A.S.P. literature and the literature of the other ethnical groups composing the large American cultural puzzle become keener.

It's interesting to notice the fact that the Jew won't represent an image of the Stranger not even in the beginning of the American literature: even from the

seventeenth century, when the first sephardim, coming from Brasil, landed in New Amsterdam, he'll start to integrate into the American society without too much trouble. This will be a totally new situation only if we think of the English literature in which the Jew as a literary character is practically only a mental construct, this situation covering a very widespread temporal period (from the Renaissance till the middle of the seventeenth century). Although the manner of dealing of some authors who come either directly from the Puritan tradition (like Nathaniel Hawthorne, for example) or whose link with the English space is extremely complex (the most well-known situation is, of course, that of Henry James), won't be too much separated from the old stereotypes so well-grounded in the English literature, it's obvious that they won't bring any noticeable innovation in the "construction" of the Jew as a literary character, being quite a difficult task to make a differentiation between the manner of dealing with this problem in the Old World and the new manner, the American one. But, considering the American literature as a whole, we can easily see that there is almost impossible to find any writer (no matter if we deal with prose – where, obviously, we can talk about the existence of a character in itself – or with poetry) who doesn't make at least a slight allusion to the Jew. Nathaniel Hawthorne, Henry James, Frank Norris or Ernest Hemingway are just the most well-known examples. But the image of the Jew (and this almost without exception) will appear also in the works of Francis Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, John Dos Passos, T.S. Eliot or Ezra Pound. But, even if his figure is so widely spread, his importance is extremely reduced – the Jew isn't, almost without exception, a main character in any of the works of these authors: at his best he can be "the antihero", as happens in Hemingway's "The Sun Also Rises", for example, but nothing more. Also, the stereotypes taken over from the English literature are kept, but this doesn't mean that the American literature will give birth, by any means, to a new Shylock.

The first elements preserved and used again and again by the American literature will be the stereotypes concerning the physical appearance of the Jew and the image of the stingy usurer. In relation with the latter, a myth implying directly the American space will be also linked, in the twentieth century with that whole theory of an international Jewish conspiracy meant to control the whole world's economical system. The old ways of thinking will be assumed and the utilisation of the Jew as a literary symbol will vary in the beginning, depending more on the literary imagination of the prose writers than on the basis of a direct mirroring of everyday life. Also, the "construction" of the myth of the Jew into the New World will be shaped taking into consideration the ideologies and the practice which define the relationships between the W.A.S.P. majority and the Jewish minority group, but all these at a certain superficial level, without a real communication between the two cultural areas (and, almost till the middle of the twentieth century, without existing practically any attempt of dialogue between the "W.A.S.P. writers" and the "American Jewish writers").

“In the United States the Jewish identity is definitely American. Most part of the Jews arrange their ancient customs for fitting into the tradition and values of the United States. The American Jews not only overran a cultural barrier to become part of the main current, but they almost weren't aware of the existence of such a barrier”, asserted Donna Robinson Divine³ during a symposium organized by The Ethics and Public Policy Center in 1993, having as the main subject the American Judaism and the role of religion in the public life.

Obviously, what defines mainly the Jewish immigration into the United States – an idea which verifies itself especially for the beginning of the XXth century – will be the individual attempt of adapting to the American culture through a process of modernization and assimilation considered as having a “purifying” character. We must take into consideration the fact that the situation of the Jewish minority group inside the American society is a special one. We deal here with immigrants often related not only on a religious basis, a primordial element which, in this particular case, is not always enough: there are individuals coming from all parts of the world, bringing with them not only a racial and religious heritage which will constitute that minimal basis (that defines them, in fact, as “Jews”), but also a lot of traditions and customs of the people among whom they had lived before immigrating. So, the United States Jews form not only one composite group, but more an agglomeration made of various groups, which construct both a specific and a general image at the same time.⁴

Besides this, there is also in the United States that problem which appears not exactly between the ethnic groups, but between the religious ones (shaping, in this way, a double detachment between *the Jew* and *the Others*) which – in spite of all the efforts of rapprochement – will always assert the existence of certain gaps of isolation and reciprocal distrust: “moreover, the ignorance of Americans about the religious faiths of our neighbours is boundless – and potentially dangerous.”⁵

Both as far as the American social reality and the literary fiction are concerned, the impossibility of seeing them as a homogeneous whole resulting from the interaction of the fragments which form it becomes more and more clear – an attempt beginning with Crèvecoeur's “Letters from an American Farmer” who, introducing the “melting pot” concept intended to lay the theoretical basis of this issue; adopting the shaping of the American culture like a “global” type, the advocates of this idea relied from the beginning on the fact that this homogenization (which, of course,

³ Donna Robinson Divine is a professor at the Smith College and one of the organizers of the Hebrew Studies here. She's the author of a study focusing on the Arab-Palestinian society in the last century of Turkish domination.

⁴ *Literary History of the United States. History*, London, 1969, ed. Robert E. Spiller, Willard Thorp, Thomas H. Johnson, Henry Seidel Canby, Richard M. Ludwig, p. 690.

⁵ *A Tale of Ten Cities. The Triple Ghetto in American Religious Life*, New York, 1962, ed. Eugene J. Lipman, Albert Vorspan, p. 4.

existed as a “finite product” only in a theoretical way, practically being obtained only either partially or just for short periods of time) is a result of the blending of a “multitude of cultures”. That is exactly what the American Jewish writers of the '20s and '30s (quite a vague temporal approximation, the period of time covered by this kind of writers having in fact its limits between the last decade of the nineteenth century and the middle of the '40s in the twentieth century, the '20s and the '30s representing only the “boiling points” of the way in which they viewed the issue) will try to put into practice.

It is possible that the Jews may have found a comfortable shelter inside the American society, but this fact doesn't really mean that the adaptation has led necessarily to something good: it's very likely that the American values may have rather a weakening effect than a strengthening one upon the traditional Jewish identity.

The image of the Jew, as seen by the American writers, whether or not of Jewish origin, and also the view of the prose writers of the United States upon the American space, were often converted only into a mental construct, meaning that the parallelism society-literature is a mechanism functioning with big deficiencies. This isn't at all a unique fact, if we think, for example, of another pattern, much more popular within the American boundaries – that of the native American, should we consider the westerns or the novels involving this kind of plot. Of course, we can't demand from the literature – no matter the genre or the literary current – to reflect the society “as it is” – we'll always be forced to relate ourselves with it, with the exception of some boundary genres like, for example, the reportage, as to a subjective way of visualising this issue.

Exactly because of this fact some American Jewish prose writers, today almost forgotten, as Anzia Yeziarska, Abraham Cahan, Mary Antin or the ones from the '30s, more popular, like Michael Gold, Daniel Fuchs or Henry Roth, become an interesting material for a study concerning especially the relation between the literary text and the sociological aspect – it isn't the literary value that impresses us, but exactly this attempt at a rapprochement between literature and society. The clumsy goodwill with which these authors from the beginning of the twentieth century will try to promote the assimilationist tendencies conflicting with the Jewish traditions “brought from home”, the internationalist-demolishing socialism spread among the writers of the '30s, will allow us to see the real situation of this minority group inside the American space.

At the social level, the issue will be as complicated as the one in the literary field (let us remember here only the dissociation existent between the writers who use Yiddish for expressing themselves,⁶ continuing to follow the traditional

⁶ See Dagobert D. Runes, *Dictionar de iudaism*, București, 1997, pp. 142–143: A language talked and written by a large number of Jews, having as a source medieval German, with elements from Hebrew and from the local languages with certain special values. The verbs of Hebrew origin appear germanized while the nouns are hebrewized. The main center of the Yiddish development was Russia.

direction, more or less modified by their own ideas and artistical concepts, and the Jewish writers who use English which, step by step, will separate them from the ghetto, making them become "real Americans" – the discrepancies between the generations of the Jewish immigrants being enormous.

The American Jews will be therefore forced to generate their own means of analysis in order to understand the new world where they are living and their role in it. They will try both to define their own traditions in the clearest possible way, and to observe attentively the ways in which they are seen and schematized by others. While the generations of Jewish immigrants come more and more towards contemporary times, being raised in America and educated in American schools, the majority of the Jews, although being initially strangers to what we generally intend to understand by the concept of "American values", will enter slowly into an alteration of their own Jewishness because of this "detachment" which, in time, becomes more and more keen, from the Jewish history, from the Jewish customs and, eventually, from their own characteristics which made them to be a totally diverse community.

As we have said before, the enmities won't be stabilized only at the level of the relation between *the Jew* and *the Other*, but also among the members of the same ethnic and religious community. One of the reasons of this "separation" is of a linguistical nature, being noticed, from this point of view, the consolidation of two "groups": on the one side the Jews of German, French, Greek, Syrian origin which were often used the languages of their countries from which they came and, on the other side, Jews coming from Russia and Poland who were talking especially Yiddish (many of them didn't even know at all or almost at all the languages of the countries where they had been born). In this way not only the problem of the assimilation⁷ in the larger space of the United States was involved, but also the problem of accomodation inside the new ghetto's area.

Another element of conflict was the fact that the old Jewish community, composed especially of immigrants coming from the Iberian Peninsula and from Central Europe, was afraid of the more and more massive "invasion", occurring at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, of those Orthodox Jews coming from Eastern Europe, so strangely dressed and so old-fashioned in everything. The American Jews were wondering if this arrival of their coreligionaries from Russia, Poland and Romania would not arouse the latent antisemitism existing in the United States.

⁷ See: Jean-Christophe Attias, Esther Benbassa, *Dicționar de civilizație iudaică*, București, 1997, p. 3: The comportamental assimilation (or acculturation), which can reach a large diversity of social and cultural practices, allows an absorption of the outside forces without the group losing because of this the main characteristics of its identity which, although continuously evolving, remains preserved for the next generations. The acculturation and the social integration occur, of course, together.

The way in which the Jewish writers will look at the American territory and the way in which the Jew, as a human and spiritual entity, inserts himself in this space often harmonizes with the social elements and also with the way in which this individual analyzes himself: in prose, through the author's projection obtained using a standardized character, no matter if it is an autobiographical image (or sometimes even a distorted, mocking self-portraying of the author himself), through realistic description or psychological analysis. If, in the case of the writers from the beginning of the twentieth century like Anzia Yeziarska, Mary Antin or Abraham Cahan, we are completely aware of that desire of assimilation, of integration at any costs into the American society, the novels coming after will start to adopt also other points of view. Talking especially about the comportmental assimilation, rather than about the structural one,⁸ a general feeling coming also from mere idealism, out of some kind of sincerity of the belief in the American Dream (an attitude which, of course, didn't always lead to a favourable result), a contemporary Jewish writer born in the United States like Philip Roth, for example – who apparently favours more the “American” label than the “Jewish” one, would see things from a totally different point of view. The way in which that authentic desire of being assimilated from the beginning will be transformed inside the soul of the characters populating a short story like “Eli, the Fanatic” into a monstrous lack of understanding towards their coreligionaries coming from a “dark” world, “ruining their appearance”, into a demential fury directed against these intruders who put them in an embarrassing situation in front of their non-Jewish neighbors, destroying the “social harmony” already established and remembering of their own roots – this is one of the patterns followed by the literary themes of the American Jewish writers. Of course, this picture of the conflict between the American assimilated Jews, beneficiaries of *the Others'* tolerance and the old-fashioned Orthodox Jews won't be a subject approached only by the Jewish writers born in the United States, but it will also appear as a recurrent image in the entire American Jewish literature.

The characters of the writers at the beginning of the twentieth century are generally autobiographical projections and less complex fictional constructs – like their authors, they are the Jews of the end of the nineteenth century, leaving the shtetl's world⁹ with their eyes towards America, that “land of all possibilities” where a miraculous new beginning was waiting for them. Being afraid of all kind of persecutions and having all sort of “extravagant dreams”, as Ronald Takaki¹⁰ despisively defines them, there are elements which give these immigrants the

⁸ Attias, Benbassa, *Dicționar de civilizație iudaică*, pp. 37–38: “Through structural assimilation we understand the deletion of the particularities of a certain ethnic group, resulting from its own desire of melting into the surrounding society and from the pressure of the outside forces which alter profoundly or even destroy completely its identity.”

⁹ Yidd., masc. N., Jewish little town from Eastern Europe.

¹⁰ Ronald Takaki, *A Different Mirror. A History of Multicultural America*, U.S.A., 1993, p. 280.

courage of derooting themselves, making them leave their native lands once and forever. Takaki will be also the one who will narrate in a very special way the process through which this “feaver of leaving” becomes more and more intense, describing in detail the shtetl’s lanes, where the Jewish women were selling beds, chairs, kitchen tables, all kind of disparate things in order to gather money to pay the ticket to America. But if this shtetl is a place relatively easy to abandon, from the spiritual point of view this thing proves to be a little more complicated. New York becomes for the immigrant Jew some sort of an “oversized” shtetl, Lower East Side being the favourite place to name “home”, at least in the beginning; in 1905 Lower East Side was counting no less than half a million Jews. Also, at the beginning of the twentieth century, starts the Jewish “migration” towards Harlem, where they’ll form a section known under the name of Little Russia. In the ’20s, the favourite areas will be Bronx and Brooklyn. It is very interesting that the reason for this new “exodus” was the desire of living in “American” neighborhoods, a wish based on their aspiration of not being considered strangers in the United States.

At the beginning of the twentieth century, the Jewish writers are celebrating through their works the integration into the new society and, even if they remind the immigrants’ experience and the problems of acculturation, this thing is done not in order to criticize the American society, but in a way that tries to erase at least this obvious external difference from the others. But, in the same way as things happened at the social level, as hard as they will try to be integrated and participate in the “American life”, their reputation will become more and more put at doubt. Many works of this period prove not to have an important literary value but, in exchange, they are valuable as a very interesting social study of the epoch. All these authors aren’t remembered necessarily in the history of the American literature because of the quality of their writings, but more due to the fact that they established certain models. The literary forms mainly used are the realistic novel and the *fictionalized memoir*; the American Jewish literature of this period doesn’t innovate consciently. For example, a writer like Abraham Cahan defines himself as a disciple of William Dean Howells, following the line imposed by the American realistic novel. Both in “Yekl: A Tale of the New York Ghetto” and in “The Rise of David Levinsky”, Cahan depicts insistently the effort of the Jewish immigrant to get rid of his external “weird” appearance and his old way of thinking, his strivings for assuming the language and customs of his new adoptive country, an effort which will prove soon to be successful, bringing at the same time along with it also the destruction of the tradition, accelerated by the temptations of the city appearing under degraded aspects also inside the space of the ghetto. Of course, the idea is that all this will lead, for the character, step by step, to a loss of innocence, and even to dehumanization. If in “The Rise of David Levinsky” we are put in front of “his fight for survival in a world which fades away and for the harmonization between the moral of the past and the contradictories tendencies of the present”,

noticing “not only unclear images of the immigrant’s existence at the beginning of the twentieth century, but also the substance itself of the American reality of that period”,¹¹ in Anzia Yeziarska and Mary Antin’s prose we are able to find a more fictionalized and “veiled” way of seeing things. This type of literature, developed in the same time with Abraham Cahan’s realistic novel, so belonging to this first period of the Jewish prose in the United States, will be especially an autobiographical one, appearing mostly under the form of diaries, letters, memoirs. Through autobiographies like “From Plotzk to Boston” (1899) and “The Promised Land” (1912) by Mary Antin or through Anzia Yeziarska’s novels and short stories, “Hungry Hearts” (1920), “Salome of the Tenements” (1922), “Children of the Loneliness” (1923), the literary forms present along the next decades in the works of the American Jewish immigrants start having a certain shape. We won’t find here even the minimal critical attitude towards the American Dream depicted in Cahan’s work, but we can encounter, for example, the same typified character (the Jewish immigrant), arriving in America (“The Promised Land”) where, after overcoming successfully some obstacles, he fulfills his own variant of the American Dream (generally, material achievement). As we can easily see, it is a very simple plot, which could be paralleled with that of a fairy tale: the idea that, through work and just by being smarter than others, it is very likely that anyone (even the hungry immigrant coming from Russia) can become more than successful in the American capitalist society. Many immigrants were attracted to the United States by this illusion, and of course not everyone was able to “adjust” the American Dream to his own desires and aspirations.

What these prose writers bring as a novelty into the space of the American literature is mainly related to the “experience of immigration” (no matter if it’s about trying to follow the patterns without paying too much importance to the ethnic characteristics of this groups of immigrants). Anyway, we have in these novels and short stories an attempt at describing the events of a process registering the passage from “old” (generally the starting point of the characters is Russia) to “new” (America), from a bleak past to a future full of hope (even if sometimes it’s only a utopia): it is the naïve attempt, in a way, of a group at copying an existential model considered superlative.

On the other hand, starting with the ’30s, writers like Michel Gold, Daniel Fuchs or Henry Roth will deal mainly with a proletarian kind of literature, a genre tending to become thesisist, in which the Jewish artist, as a model of the marginal hero, incarnates the type of the moralist; this literature is also written by immigrants but, in opposition with the colourless and “peaceful” attitude of the authors of the first two decades of the twentieth century, the change is an extremely violent one (especially at the level of ideas, reflecting in fact what was

¹¹ Dan Grigorescu, *Romanul american al secolului XX*, București, 1999, pp. 51–52.

going on in the American society of the time). For example, a Marxist author like Michael Gold focuses particularly on the rejection of any attempt at the identification to a certain ethnic group: his purposes are no longer “normalization”, “Americanization” or ethnical isolation inside their own group. The social reality evoked by writers like Daniel Fuchs in his trilogy¹² or Henry Roth in “Call It Sleep” is presented mainly through the depiction of the ghetto, a world which keeps its own gates still closed, the communication with the outside world, with the “real” American environment, being made practically at random. The everyday fight involving these characters of the '30s doesn't have as the main purpose the acceptance of the immigrant in the American social space, but it's basically a fight for survival. The most common “scene” of the action is strictly that of the Jewish neighborhood, of the ghetto, a world dominated by sad truths, an atmosphere which we can also find in Isaac Bashevis Singer's work.

One can notice, both in what the Jewish writers of the '20s and those of the '30s are concerned, that the way of constructing their novels and short stories and the patterns on which the characters are configured are still undecided, unsure, but, behind this problem, the existential situations which these authors are dealing with (the life of the Jewish immigrant “moved” from the European ghetto into the American one, the problems of acculturation, his attempts, full of optimism or, on the contrary, desperate, of adapting himself to the social, political and cultural environment) become very interesting for the contemporary reader especially because they manage to depict a process of a world in formation and the rebirth of a new individual. We see in this way how the image of the Jew changes in this transition from the Old World to the New World, how those stereotypes imposed on him by the European imagination during centuries inside the mental construction of his images still have the power of burdening him, and also how big the discrepancy between what is going on at the social level and what the American literature usually mirrors is.

During the after-war period, with writers like Saul Bellow, Bernard Malamud or Philip Roth, who are no longer immigrants, but basically Americans, all these themes insinuated into the United States Jewish literature at the beginning of the twentieth century will give birth to varied currents: a literature of “alienation”, dominated by the ontological search and the metaphysical reflection, an attempt at transforming the Jewish character into a cultural hero of modern America, but also a literature of reaction against the way in which the writers before them were seeing society, an attempt at transposing this cultural hero newly obtained into an antihero characterized through a permanent desire of rebellion, having as target both the exterior and the interior universe.

¹² See: Daniel Fuchs, *Summer in Williamsburg*, New York, 1934; *Homage to Blenholt*, New York, 1936; *Low Company*, New York, 1937.

As far as Bellow is concerned, his vision upon the American space is strongly related to the way in which he constructs his own characters. We are dealing here with a prototype which, regardless the individual variants in which it will appear, “dangles” between two constants through which its definitory characteristics are articulated. First, it’s about the space in which this individual develops and also about the very complex relationships between him and the environment which contains him: this is the American City (dealing exclusively with Chicago and New York, the other places in which the characters appear only with a “decorative” role) which, more than an ordinary background, can be considered even an independent theme in Bellow’s prose and, why not, even a “character in the mirror”, a reply to the real character who lives in it and who is, in his turn, “lived” by the City. The way in which Bellow perceives the City is unique inside the United States literature. A parallelism could be made with Isaac Bashevis Singer, a prose writer who can be considered as “a bridge” between the well-preserved Jewish tradition and the American literature, the relations between the character and “the place where things happen” having the same type of complexity; Singer’s hero was an inhabitant of a circular space, no matter if it was the shtetl or the Polish city, dangerous and protective at the same time, or an alienating space when he was talking about New York, but alienating simply because it was “foreign”, there weren’t any links between him and the character, he was coming from the “outside”, not being able to accommodate inside this new territory. With Bellow, the character comes from the “inside” and the alienation is the result of the “tiredness” provoked by the fight with the City. What is important to notice is that *the soul* lacks, and then the character will permanently feel, till obsession, that he must have “something belonging to himself”, something which he can be daily robbed of, and which is impossible to define; he needs a soul because only in this way the level of “being a real man” can be reached and, of course, the character can acquire a certain identity.

If we ignore the distinctions real/imaginary and contemporary/atemporal, a typological city similar to that of Bellow’s will be Faulkner’s Jefferson: the tentacles of the city can be tamed only by a character disposed to make concessions, and especially by one who knows how this sacrifice must be made. But Bellow’s “Hydra-City” usually prefers to “swallow” its victims than to negotiate with them: we won’t meet any Flem Snopes in Bellow’s novels because there isn’t simply any Bellowian character capable to reach such a degree of “craftmanship” in “arranging” his relations with the City. Joseph, Asa Leventhal, Augie March, Tommy Wilhelm, Herzog will be content also with a simulacrum of identities (or with a “half identity”) or only with the fact (although very important too) of being aware of “what” they are searching and “with what purpose”.

The second level of Bellow’s literature is also correlated with the space where the character lives and with the theme of alienation, everlasting in his work:

it's about the two hypostases which the bellowian hero can assume for himself – that of the Jew as a victim of the surrounding society and of history or that of the Jew who tries to get rid of an ethnic identity, to let himself being “assimilated” in order to achieve a new inner identity. So, on the one side, we deal with a battle of the character with his inner ego, so that “in Bellow’s work the world and the conscience of the individual are split, but the characters are pushed by uncountable impulses of emotion and intellect to make again a pact with other people, with the human condition itself, with the whole universe, whose meaning and finality are to be revealed again.”¹³

In Bellow’s novel, this relation between the individual and the society in which he lives is strongly related with “the real historical time” during which the action takes place. Of course we can’t consider these fictional works simply historical “chronicles” but, more likely an example of the very subtle way in which the novelist is capable to “filter” the historical event through his own fictional world. From this point of view, we can easily notice that Bellow’s novels are arranged along a temporal axis which establishes the time when the story of the novel takes place, at the same point when the process of writing “happens”: “the contemporary”, “the present” are the main interests of this character.

The way in which the Jewish writers in the United States see the American space will be much more complicated with novelists like Bernard Malamud or Philip Roth because here we deal, on the one side, with a more profound fusion between the character and the environment from which he comes, and, on the other side, the environment in which he develops. For example, in Malamud's case, we have all the time in front of our eyes an initiatic journey of the hero, an intricate way through the labyrinth in search of a chimera: in the way in which the Jew becomes in his novel an Individual Being, also the American space will become something very vague because the malamudian character, even when he thinks that he has found what he is searching for, this *Something* escapes through his fingers, making him often a *Nobody* (through a minus-identity or through a pluralism of identities which, superposing on one another, deteriorate themselves in some sort of “no man’s land”). It is, in fact, about the rejection of that comportmental type of assimilation in favour of an attempt at structural assimilation, only the purposes are now changed. The search of their own identity, of the ego (especially of the ethnical one) is what determines Malamud’s hero to interact with the environment: the way becomes often regressive, of going back to the roots (the New World is sometimes replaced by the Old World), it’s an attempt at redeeming something that seems to be forever lost.

If with Malamud “the escape from America”, the refusal of the “real” space, the succession, and often the superposing of these intricate ways of the characters

¹³ Grigorescu, *ibidem*, p. 227.

are the most important elements, with Philip Roth the attempt at fitting into the environment will become a fight to the end, an irresoluble opposition between the “world of the family” and “the outside world”. The Jew won’t be the figure of the Stranger arriving in the Promised Land, but a psychopath – or, at his best, a neuropath, rejecting and attracting everything at the same time. America becomes here a burlesque, chaotic space, a world of black humour. There is no escape for finding again that marvellous space, full of promises, but just a “prohibited world”, often seen as a sexual paradise; the desire of entering this territory, also including the loss of the ethnic identity, will lead to the development of a “sick” hero, not exactly alienated in the usual meaning of the term, but more aggressive (with the family world and the surrounding environment, the American one always in conflict, and the character fighting desperately with both, in an action of simultaneous attraction and rejection), with a shaken, ruined psychism, an individual who knows very well who he is, who is aware of his ethnic identity but this, instead of helping him to find himself again, suffocates him, giving some feeling of oppression which will permanently determine him to try to escape from these worlds, to abolish reality, and, finally, to recreate his own distorted realities. Is America a bigger and more hospitable shtetl for the Jewish writer and for his characters? Is this a tricking territory where his identity can be stolen? Is there any possibility for this character to adapt himself, to become an American or will he fail before reaching the end of the journey? Is this a positive or a negative fact for the ethnic identity, for the religious identity and, finally, for the inner identity of the Jew? – these are the questions, often insistently repeated, leading to multiple answers which the Jewish writer, even from the moment when he is in the “childhood” of his literary creation, will put to himself all the time, without reaching a concrete and final result.

Together with the writer’s reading maturity, his character will also follow the same way and questions, instead of becoming less, will become more and more complex, the answers coming with more and more difficulty, more veiled in ambiguity and mystery.

LE PHÉNOMÈNE GAUGUIN DANS CERTAINES VERSIONS POÉTIQUES ROUMAINES DE BESSARABIE

ELEONORA HOTINEANU

La figure complexe de Gauguin transparaît dans la poésie roumaine de Bessarabie à travers certains éléments de sa biographie personnelle et de son évolution artistique. Décidément, *Les phares* baudelairiens leur ont servi de modèle.

Sous la plume baudelairienne *Gemäldegedicht*¹ ou *ekphrasis*² devient beaucoup plus qu'un simple dialogue entre la toile (le visuel) et son équivalent verbal. La poésie s'engage aussi à éclairer le mystère de l'acte créatif, de broser un portrait original de l'artiste. «Un portrait est un modèle compliqué d'un artiste (...). Tout portrait peint avec l'âme est plus un portrait de l'artiste que du modèle»³, affirmait Baudelaire. Ainsi, selon Claude Pichois, Baudelaire, par exemple, «recompose Delacroix. Il procréé un Delacroix baudelairien».⁴

Mais le «musée de Baudelaire»⁵ c'est également un exemple de création des *paramythes*.⁶ Si l'ampleur de la démarche poétique de Baudelaire est effectuée dans le but de passer en revue les références picturales universelles, l'utilisation des paramythes dans la poésie bessarabienne d'après-guerre est d'une autre nature. Une des explications plausibles serait à notre avis, une recherche instinctive d'un refuge intellectuel dans un régime totalitaire. D'autre part, les paramythes du monde pictural (ou littéraire) évoluent en contrebalançant les paramythes politiques, imposés par le pouvoir.

¹ Voir *Reallexikon der Deutschen Literaturgeschichte*, Berlin, 1958, pp. 552–555, selon lequel le terme *Gemäldegedicht* signifie une poésie composée à partir d'une image d'un tableau, une transposition littéraire d'une œuvre d'art.

² Ekphrasis – représentation verbale d'une représentation visuelle (voir Dan Grigorescu, *Povestea artelor surori*, București: Atos, 201, p. 12).

³ Yann de Pichon, «Des couleurs et des mots», Yann le Pichon, Claude Pichois, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris: Stock, 1992, p. 13.

⁴ *Op. cit.*, p. 30.

⁵ *Op. cit.*, p. 13.

⁶ Voir notre article «Entre littérature et paralittérature, entre mythe et paramythe, ou l'histoire involution poétique», *Synthesis*, XXVI, Bucarest, 1999, pp. 47–59.

I

GEORGE MENIUC: LE POÈME GAUGUIN

Grand admirateur des lettres françaises, auteur de plusieurs recueils (poésies, essais), George Meniuc (1918–1987) avait commencé son activité littéraire lors de ses années d'études à l'Université de Bucarest (1937–1940). Son œuvre poétique de l'entre-deux-guerres porte une forte empreinte parnassienne et symboliste. La création d'après-guerre, tout en continuant le filon symboliste, s'est cristallisée en même temps autour de sujets paramythiques: le cor de Roland, Orphée, Gauguin, Eluard, etc. Profondément intellectuelle, exprimée par l'alexandrin traditionnel, sa poésie, pourtant, avait également assimilé les mythes et les rythmes folkloriques.

Les deux variantes du poème sur Gauguin (*Gauguin* et *Noa-Noa*) de George Meniuc datent de 1970. Le poète reste fidèle surtout à sa manière traditionnelle de concevoir un poème – l'empreinte parnassienne-symboliste (passion remontant aux années de jeunesse de l'entre-deux-guerres), le vers rimé, l'alexandrin de 13–14 syllabes, etc. Le sujet du poème est en accord avec le goût des parnassiens pour l'exotisme, pour les détails d'un décor recherché, luxuriant, pour des éléments mythologiques ou bibliques, etc.

Les deux poèmes sont constitués d'un brassage d'éléments biographiques, de descriptions des toiles (le commentaire poétique – *Gemäldegedicht*), de certaines recherches théoriques de Gauguin dans l'art pictural, de tourments sentimentaux. Le sujet est inspiré de la période la plus célèbre, la plus prolifique du peintre – sa vie dans les îles d'Océanie.

Dès le début le lecteur est introduit dans l'ambiance exotique des îles Marquises, avec une localisation précise: «A Hiva-Hoa, sur le rivage en baume lavé, / J'ai une case où je garde toutes mes couleurs.» Cette phrase est semblable aux vocables qui, d'habitude, ouvrent un conte. Du coup on s'attend à un miracle, on reste charmé par la tonalité chantante du vers rimé, par la sensation de mystère – émanation de l'art et de l'amour.

Ainsi, les personnages du conte sont: le peintre lui-même, la femme et ... l'art. La co-relation de ces trois points de repère permet une évolution spectaculaire de la vie intérieure tourmentée de tout artiste. Les éléments extérieurs – géographiques, biographiques, esthétiques – reconstituent une vie concrète – celle de Paul Gauguin, de Pygmalion, dont la vie et l'activité créatrice dans un univers exotique sont visiblement mythifiées.

La représentation de Pygmalion est évidente – l'envie de créer un modèle de femme selon ses rêves: «Je te mets au monde, femme de mes visions levée (...) Un dur travail: du pourpre, de l'ombre et de lumière / Capter le long frisson que tu éveillés en moi.»⁷ La femme est plutôt suggérée, tel un rêve, tel un mirage, car vers la fin du poème elle disparaît dans le large. C'est seulement son image qui reste sur

⁷ Les versions françaises des citations poétiques roumaines nous appartiennent.

«la toile de lin». La femme réelle se substitue aux couleurs: «le pourpre», «les feuilles» (la couleur verte) servent de jupon, tout comme «les parures du ciel» ou «le foulard» qui «scintille». Le célèbre nu de Gauguin transparaît également grâce à «la soie de la peau brune». Le nu se devine pour éveiller nos sens à l'aide des fameuses correspondances symbolistes: «A peine la toile, la flamme de la couleur je touche, / Que chantent les merles sur tes épaules et sur ta bouche. / La soie de la peau brune, le parfum et la chaleur: / Agave fleuri dans la fuite d'une heure./»

Le poète «redécouvre» les couleurs essentielles de la palette gauguinienne: le rouge du «pourpre» et du «corail», le vert des «feuilles», le noir des «sourcils», le gris des «brouillards», le brun de «la peau», le blanc (ou le rose) de «l'agave» ou du «foulard». Familiarisés avec la peinture de Gauguin, on découvre ainsi l'équivalence entre les codes littéraire et pictural. La palette de couleurs gauguinienne est transposée dans le texte poétique par des références implicites, inhérentes au sujet du poème. Grâce au code scripturaire le rapport texte / peinture connaît une nouvelle évolution. On assiste à un mouvement inverse: en partant du code pictural, à l'aide du code scripturaire les couleurs des toiles gauguiniennes se matérialisent, prennent la configuration de la femme, des oiseaux exotiques, du corail, du rivage, de la mer, du brouillard, etc. Bref, tout revient à la vie, tout l'enjeu poétique s'effectue pour que la réalité revienne cependant enrichie à outrance par la vision du poète.

Les recherches esthétiques et techniques du peintre passent également par la «filière» poétique. Les raisonnements théoriques par l'intermédiaire des questions rhétoriques ont été avancés dans le texte, pour le même motif que la palette de couleurs – «réhabilitation» de la réalité: faire en sorte qu'elle soit plus crédible. «L'harmonie des lignes droites et pures, n'est-elle pas froide?! Serait-ce vraiment tout droit et pur dans l'infini?! (...) Qu'est-ce qu'un silex banal?! Un éclat en étincelles./ Son asymétrie, pourtant, est pleine de charme./»

L'asymétrie était une des nombreuses préoccupations de l'«explorateur»⁸ Gauguin. La recherche de l'harmonie à travers l'asymétrie conditionne le rapport peinture/texte. C'est un autre regard porté sur le monde, la nature vierge inédite beaucoup plus mystérieuse et authentique que celle touchée, travaillée par la main de l'homme. Le poète choisit le silex comme symbole de cette vierge nature. Même les «étincelles» de silex sont, elles aussi, asymétriques. Elles suggèrent, par transfert, le scintillement des étoiles célestes et représentent, ainsi, leur «echo» terrestre.

«L'abîme et l'étendue» confirment l'idée d'infinitude et d'unicité attachée à l'univers, mais également le règne d'une certaine symétrie ... asymétrique (la symétrie qui existe, par exemple, entre les étoiles du ciel et les étincelles du silex terrestre).

Pour mieux mettre en relief l'asymétrie spatiale, le poète procède à la «cassure» de l'alexandrin. Au quatrain s'ajoute encore un vers; la rime change (1=2; 3=4). Le changement même illusoire, d'une symétrie, le mimétisme d'une

⁸ Frédérique de Gravelaine, *Paul Gauguin*, Lausanne: Edita S.A., 1988, p. 40.

asymétrie réelle (virtuelle dans le texte), prouve l'existence de l'harmonie, indestructible et accessible à la compréhension.

Les recherches esthétiques de Gauguin l'ont mené à des synthèses surprenantes, exprimées aussi bien dans sa peinture que dans ses écrits: «La peinture est le plus beau de tous les arts – art complet qui résume tous les autres et les complète. Comme la musique, il agit sur l'âme par l'intermédiaire des sens, les tons harmonieux correspondent aux harmonies des sons; mais en peinture, on obtient une unité impossible en musique.»⁹

Les sources de la synthèse à laquelle aspirait Gauguin remontent également à sa fascination pour Baudelaire, «désireux d'une traduction légendaire de la vie extérieure.»¹⁰

Tout autant il est bon de le souligner, G. Meniuc pendant sa jeunesse, dans la période de l'entre-deux-guerres, comme d'ailleurs la plupart des poètes roumains de cette époque-là, a subi une certaine influence baudelairienne et rimbaldienne. Ainsi, la découverte de l'infini était-elle due à Eminescu, poète national romantique, aussi bien qu'à la poésie de Baudelaire: «L'abîme et l'étendue de l'eau/ Veulent toutes les étoiles cueillir, que l'onde puisse contenir.» Ces vers semblent être une réminiscence d'un poème de l'auteur écrit en 1938 *Genèse* où l'effet de miroir entre le ciel et la terre renforce l'idée d'infini («Le ciel infini est le miroir/ Qui accueille les mystères de la terre.»)¹¹

George Meniuc semble répertorier les idées théoriques de Gauguin: «Serait-ce vraiment tout droit et pur dans l'infini?/ Pourquoi les monts sont-ils bizarres et les brouillards gris?/ Y a-t-il jamais existé au monde une chose parfaite et lisse?» Et, respectivement, Gauguin dans ses écrits esthétiques, dans ses lettres, dans sa peinture voulait «suggérer» (...), «faire ressentir à l'œil d'un autre une impression indéfinie infinie»¹² ou bien encore: «Nous voguons sur le vaisseau fantôme avec toute notre imperfection fantaisiste. Comme l'infini nous paraît plus tangible devant une chose non définie!»¹³

Le commentaire poétique des toiles de Gauguin continue sous la forme de description d'un personnage mythologique – le centaure. A vrai dire, le centaure est absent des toiles du peintre français. Gauguin s'est inspiré des chevaux marbrés des frises du Parthénon, de certaines toiles de Degas,¹⁴ en créant à son tour plusieurs tableaux avec des chevaux ou cavaliers (*Cavaliers sur la plage* – 2 variantes, *Le cheval blanc*, *Paysage avec cochon et cheval*, *Femmes et cheval blanc*, *La fuite*, *Le gué*, etc.) La toile *Le gué* est exposée au musée Pouchkine de Moscou. Il est possible

⁹ «Notes synthétiques vers 1890», *op. cit.*, p. 132.

¹⁰ Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris: Flammarion, 1988, p. 275.

¹¹ Voir Eleonora Hotineanu, *Lirica interbelică din Basarabia și poezia franceză modernă*, București: Atos, 2001, p. 128.

¹² Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 3.

¹³ Lettre à Schuffenecker, *op. cit.*, *supra*, p. 56.

¹⁴ *Ibidem*.

que G. Meniuc ait pu l'admirer à l'époque, car les voyages à Moscou, surtout ceux des poètes, des artistes, étaient souvent organisés par des Unions des Ecrivains, des Artistes, etc.

Certains chevaliers des toiles de Gauguin ont vraiment l'allure des centaures, tellement ils semblent être collés à leurs chevaux. Tout cela en plus des cavaliers nus, renforçant cette illusion/ impression du cheval soudé au cavalier, de la sorte la vision de forme autonome d'un personnage un et indivisible.

Les centaures introduisent une bonne dose de mystère et de merveilleux dans le poème: «Des centaures pleins de mystère surgissent sur le littoral». Ils sont trois, comme sur la toile *Le cheval blanc*. Mais la ligne du littoral est plus nette sur d'autres toiles – dans «Les chevaliers sur la plage», par exemple, les trois centaures entretiennent l'illusion du conte, dans laquelle veut baigner tout le poème. Le nombre trois: nombre fétiche pour un conte ou un mythe (trois fils, trois rois, trois ours, etc.). Chacun des centaures a un nom: «Le Temps est celui agile, le triste-est l'Ennui./ Le merveilleux est la pensée aux ailes de corail.» Selon la mythologie grecque l'un des centaures – Chiron – est le fils de Cronos. «Dans les œuvres d'art, le visage des Centaures est généralement empreint de tristesse.»¹⁵ Ainsi, le troisième cheval est celui ailé, de couleur rouge, qui se transforme en ... Pégase.¹⁶ Selon la mythologie polynésienne le cheval blanc est sacré et le cheval magique est capable de «mener à la renaissance».¹⁷

Les centaures surgissant sur le bord de la mer rappellent les étoiles ou les constellations,¹⁸ reflétées dans l'eau. Ils peuvent symboliser également les mouvements de l'âme, l'inspiration de l'artiste, participant par cela à prêter un sens et un dynamisme à la notion d'Infini.

Vers la fin du poème le mirage disparaît, ainsi que le rêve, le rêve qu'incarnait la femme: «Tu pars. Et dans le large ton foulard tels les flocons scintille./ Je retourne comme un flamant au nid abandonné», mais reste l'inspiration de l'artiste, son art: «Tout frémissant de brise je m'approche du chevalet./ Je ramasse mon pinceau dans les larmes roulé.» Le «chevalet» et le «pinceau», les attributs du peintre, symbolisent dans le poème l'inspiration de l'artiste.

Le symbole acquiert une place importante dans l'art de Gauguin, dans le but de trouver une symbiose aux différentes cultures, aux différentes formes, la peinture recourt au symbole. «... Cette voie symbolique est pleine d'écueils, en particulier le risque de réduire à une allégorie, construction abstraite et intellectuelle, le symbole qui doit rester une expression spontanée, irrésistible, un langage de l'inconscient.»¹⁹

¹⁵ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Séghers, 1973, v. I, p. 299.

¹⁶ Cheval ailé de la légende, symbole de l'inspiration poétique. V. *Le petit Robert*, Paris: 1984, p. 1385.

¹⁷ Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸ Pégase – constellation australe, voisine d'Andromède, *op. cit.*, p. 1385.

¹⁹ Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 30.

Le poème de G. Meniuc foisonne de symboles, rappelant à ce titre la beauté ineffable de la femme: «Agave fleuri dans la fuite d'une heure.» «Agave», aussi bien que «flamant», «baumes» ou «corail» représentent des marques sûres d'un décor exotique.

Le motif du temps traverse tout le poème. «L'aventure» de la création commence et finit au bord de la mer (dans l'espace clos de l'île). Autrement dit, on plonge dans le temps cyclique, celui du mythe. La fuite implacable du temps linéaire se fait ressentir dans le rappel de la fleur (de la femme, de la beauté) éphémère(s). L'apparition miraculeuse des centaures (tous les trois, d'ailleurs, symbolisant le mouvement et, donc, l'écoulement du temps) annonce le point culminant du sujet. L'apparition des centaures est en soi la fin du mirage amoureux, voire l'éclipse de l'image de la femme bien-aimée dans le large; en somme, l'expression d'une séparation et d'un dénouement ... Tout cela au moment où la mer suggère l'infini, dimension du néant ou du chaos – expression parfaite d'évanouissement dans l'illimité, pour paraphraser M. Eliade.

L'alternance des temps cyclique et linéaire contribue au dynamisme du sujet poématique. Même de tels symboles-stéréotypes comme la «case» et «le nid abandonné» sont aussi chargés de connotation du temps, stéréotypes, en fait, faisant partie d'une aura nationale. En cela, la «case» est symbole de l'enfance, «le nid abandonné» celui du village natal. Bref, c'est là le franchissement du seuil d'un temps pour le moins mythique.

Le poème de G. Meniuc commence et finit par l'image de la mer et ... des outils du peintre – les couleurs, la toile de lin, le chevalet, le pinceau, ainsi que par son modèle – la femme, ou, plutôt, son image. Ainsi, la femme est-elle synonyme d'inspiration artistique. Elle disparaît comme elle apparaît (femme/inspiration) dans le large de la mer, dans l'infini. Le peintre (le «moi» de l'artiste) est «point du commencement», selon Gauguin, du mystère, appelé l'art. «... Si je regarde devant moi dans l'espace, j'ai comme une vague conscience de l'infini et cependant je suis le point du commencement. En cela je n'ai pas d'explication d'un mystère mais simplement la mystérieuse sensation de ce mystère.»²⁰ Le peintre est «le point du commencement» de l'infini, du «mystère». La femme, par cela, un moyen de passage, un lieu de transit; certes, le pinceau n'est plus le même vers la fin du poème, il est «dans les larmes roulé», riche d'inspiration, à l'instar du peintre lui-même, «tout frémissant de brise».

La fin du poème n'est donc que sur le papier. Le poème continue à être, ainsi que la Création, dans l'imaginaire du lecteur. Car l'œuvre d'un artiste authentique, d'un génie est infinie, incessamment étonnante et constamment incitante à des interprétations aussi diverses que nouvelles.

²⁰ *Op. cit.*, p. 125.

GEORGE MENIUC: LE POÈME *NOA-NOA*

Noa-Noa – titre de la deuxième variante poétique est, parlant en ce sens qu'il indique bien, la période tahitienne de la vie de Gauguin. A partir de 1893, naissent les ouvrages plus systématiques: le *Cahier pour Aline* (...), et *Noa-Noa*, sorte de relation de son premier voyage à Tahiti où, à des méditations sur sa peinture, sur les motifs qui ont pris forme en elle, le peintre joint des observations pour ainsi dire ethnologiques sur les coutumes et en particulier sur la spiritualité du peuple maori.²¹

La localisation géographique (d'ailleurs, pareille comme dans la 1^{re} variante du poème), est doublée de la concrétisation du personnage féminin. Cette fois-ci elle prend le nom de Téhura, jeune fille réelle, citée par les biographes du peintre. «Grâce à la présence quotidienne de Téhura, l'artiste retourne à la source génératrice, au *dada de son enfance*, au *bon cheval de bois*. Ce que le sacré ne lui a pas apporté, l'Idole, Dieu païen, le lui révélera. Dans *Noa-Noa*, Gauguin a décrit complaisamment ses amours nocturnes avec sa belle connaissance du Panthéon tahitien.»²²

Le portrait de Téhura s'accomplit avec plus de détails, plus de précisions que dans la 1^{re} variante de poème. *Noa-Noa* est plus longue même de 3 strophes. Cela s'explique par la description enrichie du portrait de Téhura: «Des brises chantent dans tes cheveux, des papillons volent en file,/ Le sable en taches rouges sous tes pas s'étale./ Tu marches avec tes pieds en pierre, colonne primitive,/ Divine création aux passions séculaires.» La comparaison de la femme avec la «colonne primitive» aux «pieds en pierre» rappelle la manière presque sculpturale de Gauguin de représenter les silhouettes féminines polynésiennes. «Elle avait cette majestueuse forme sculpturale de là-bas, ample et gracieuse à la fois, avec ces jambes qui sont les colonnes d'un temple.»²³

«La création divine aux passions séculaires» rime également avec l'art gauguinien, exprime la quintessence, d'après Gauguin, l'âme énigmatique de la femme polynésienne: «Dans ses yeux brillait parfois comme un pressentiment vague des passions qui s'allument brusquement et embrassent la vie alentour, et c'est ainsi peut-être que l'île elle-même a surgi et que les plantes y ont fleuri du premier soleil.»²⁴ Ainsi sont peints les yeux des Eves gauguiniennes – tantôt pleins d'une douceur puérile ou bien pleins d'un charme impénétrable d'un fauve ... Gauguin n'est pas un peintre du regard, n'est pas un peintre de la psychologie humaine: «Elle est bien subtile, très savante dans sa naïveté, l'Eve tahitienne. L'énigme réfugiée au fond de ses yeux d'enfants me reste incommunicable.»²⁵ C'est pourquoi Gauguin, qui «a eu tant de mal à affronter» le regard des femmes

²¹ *Tout l'œuvre peint de Gauguin*, documentation et catalogue raisonné par G. M. Sugana, Paris: Flammarion, 1972, p. 5.

²² M. Malingue, *La vie quotidienne de Gauguin*, Paris: Buchet/Chartel, 1987, p. 181.

²³ *Noa-Noa*, cité d'après Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 70.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Op. cit.*, p. 51.

polynésiennes, «le regard distant, regard de juge» préférerait les peindre «de dos ou de biais, à l'œil rêveur ou oblique.»²⁶

Le poète moldave transpose ce manque de regard ou le manque d'un regard vraiment humain, familial, amoureux par ... l'attente d'un regard: «Je languis après ton regard sous tes sourcils noirs.» D'autre part, le regard figé motive en quelque sorte, la manière sculpturale de la peinture.

Dans ses écrits Gauguin avouait que la femme maorie «se laisse posséder mais ne se livre pas.»²⁷ Cet exotisme fermé, codé, incompréhensible en fin de compte, s'apparente au goût d'exotisme des poètes parnassiens et symbolistes, pour lesquels la femme exotique reste «une page blanche.»²⁸

Le poète roumain essaye d'approcher, de familiariser, de domestiquer la figure exotique de la femme. C'est le cas également de G. Meniuc, quoiqu'il s'efforce de suivre fidèlement la conception esthétique de l'art gauguinien; G. Meniuc continue, comme tout les poètes bessarabiens de l'entre-deux-guerres et d'après-guerres, de rapprocher les «emprunts» étrangers à l'imaginaire traditionnel roumain (folklorique-chrétien).

Le dualisme de la vision poétique – gauguinienne-occidentale/ folklorique-autochtone – se poursuit dans l'image de la femme enceinte (femme-mère): «Des mains durcies, rugueuses, comme si le nuages viennent de pleurer,/ Comme la pluie bêche la terre lorsque la femme tombe enceinte.» La femme décrite est une paysanne aux mains durcies par la lourde besogne. Le lexique choisi – *glie* terre-labour, *grea* grosse-enceinte – est emprunté au langage populaire, ce qui renforce le côté folklorique, national de l'imaginaire. C'est ainsi que le poète arrive à rapprocher la figure féminine énigmatique, exotique, de la femme de son pays, en l'appelant même par le traditionnel «chérie». Ce passage du poème est inspiré peut-être par la toile de Gauguin *Maternité* (1899), exposée, d'ailleurs, au musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg (Léningrad à l'époque) et que G. Meniuc, vraisemblablement, a pu admirer à cette occasion. La toile fait partie de la dernière période de création du peintre. L'artiste s'éloigne «des mythes sanguinaires, se ressource au Quattrocento (...) Témoins de cette recherche, ces trois figures empreintes de grâce botticellienne. (...) Avec ce groupe emblématique d'une douceur féminine qu'il n'avait encore jamais cherché à peindre, l'harmonie tant pourchassée commence à venir à lui ...»²⁹

Le poète remet en question le problème du «péché originel», aussi bien que le peintre. On connaît plusieurs œuvres de Gauguin représentant les différentes versions d'Eve – *Eve bretonne* (1889); *Femme sous un arbre* (céramique – 1890); *Eve exotique* (1890); *Terre délicieuse* (1892), etc.

²⁶ *Op. cit.*, p. 74.

²⁷ *Op. cit.*, p. 58.

²⁸ Voir Eleonora Hotineanu, *op. cit.*, p. 115.

²⁹ Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 84.

Dans plusieurs toiles gauguiniennes «l'Eve victime est oubliée (...) ... cette figure de déesse n'en ressent nulle culpabilité, pouvant encore marcher nue sans impudeur, conservant toute sa beauté animale ...»³⁰

Dans la deuxième variante du poème (*Noa-Noa*) l'hésitation qu'éprouve le poète entre l'Eve biblique, en proie à la tentation, et l'Eve exotique, ignorant la culpabilité sexuelle est incarnée par le personnage de centaure – et notamment, le troisième, le Pêché. (Les Centaures (...) sont dominés par les instincts sauvages incontrôlés. On en a fait aussi l'image de l'inconscient, d'un inconscient qui devient maître de la personne, la livre à ses impulsions et abolit la lutte intérieure.)³¹ Dans la première variante du poème (*Gauguin*) le Pêché est remplacé par la Pensée; l'hésitation est ainsi écartée, il n'y reste donc aucune ambiguïté. «La pensée a développé la subtilité, l'amour a imprimé le sourire ironique sur ses lèvres ...»,³² avoue encore Gauguin dans *Noa-Noa*.

Le poète ne se contente pas de reconstituer uniquement l'épopée de l'Eve gauguinienne. C'est également un monologue intérieur de l'auteur, à la manière romantique. Le poème peut être aussi envisagé comme un dialogue imaginaire entre créateur et sa création. L'auteur essaye de reproduire tout le processus de l'acte créatif. En exploitant pleinement le code scripturaire, G. Meniuc réussit de réaliser une synthèse abrégée de la vie, de la peinture, de l'écriture, des recherches théoriques du peintre français. Tout en gardant une image fidèle du phénomène Gauguin, sa réception a subi une certaine métamorphose. Avec son «pinceau dans les larmes roule» (ou dans l'autre variante – «barbouillé») Meniuc ajoute une touche psychologique et, donc, personnelle, à l'image connue de Gauguin. Les tourments de la création – «Et à nouveau je doute: qu'est-ce qu'il me manque encore?», le grand nombre de questions rhétoriques, le pressentiment de la future séparation – confèrent une tonalité élégiaque au poème. Dans la deuxième variante du poème (*Noa-Noa*) le rôle du peintre-Pygmalion est beaucoup plus éloquent. La magie de l'art (notamment de la peinture) donne la vie à sa création: «Ton être s'éveille à la vie». Mais dès que la création devient vivante, elle se soumet indubitablement aux lois de la nature, comme tous les mortels. Ainsi, l'apparition des trois centaures (le Temps, l'Ennui et le Pêché) devient symptomatique: tous les trois accompagnent l'existence des mortels. Et le Créateur-Artiste n'a pas le pouvoir de retenir l'écoulement naturel de la vie. Ainsi, le conflit dramatique entre le réel et l'illusion, entre le mortel et l'immortel, entre l'amour et la séparation, est mythifié à son tour. L'apparition de trois centaures, de ces figures mythologiques, voire emblématiques, est perçue comme un rituel, tout comme le départ de la femme (de l'enfant, de la création) en mer, au large. Autrement dit: au large de la vie.

³⁰ *Op. cit.*, p. 70

³¹ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 299.

³² Frédérique de Gravelaine, *op. cit.*, p. 70.

Le motif du temps acquiert également plus de repères dans la deuxième variante du poème. Le temps se perçoit à travers les détails énumérés, de plus en plus nombreux, du portrait de la femme. Téhura, femme de rêve, irréelle, devient réelle, vivante, touche après touche, de proche en proche. Le temps est identifiable aussi au travers de l'élan émotionnel du héros lyrique. La joie, le doute l'éternel questionnement, l'exaltation artistique, la mélancolie – les sentiments s'enchaînent, s'interfèrent, se mélangent comme la linéarité alterne et croise la cyclicité du temps.

Par analogie, le «péché» du poème *Noa-Noa* est remplacé par la «Pensée» dans l'autre variante du poème – *Gauguin*. Selon cette vision les deux termes deviennent synonymes, car, le «péché originel» avait engendré, en fait, la pensée humaine.

Ainsi, le poème est projeté à la fois dans un temps cyclique, celui du mythe, et dans celui linéaire, profane. Le poème peut être lu comme le mythe de l'existence humaine (de la création artistique ou bien encore de l'amour), qui se réitère, et, par conséquent, il vit dans un temps cyclique. En même temps, le poème se déploie également dans le temps linéaire, comme une histoire unique d'une vie humaine, d'un amour, d'une œuvre concrète.

II

GAUGUIN SELON VICTOR TELEUCĂ

Victor Teleucă (1933–2002) a été longtemps le rédacteur-en-chef du réputé hebdomadaire moldave «Literatura și arta». Sa création littéraire, entièrement déployée dans la période d'après-guerre, souvent inspirée des lectures de Kant, Hegel ou Heidegger, est traversée par des questions existentielles. Ses recherches poétiques avaient souvent abouti à des symbioses heureuses entre les mythes nationaux et les mythes/stéréotypes (paramythes) de la culture universelle (Gauguin, Paris, France, Eluard, etc.).

Écrit dans les années '80, le poème de V. Teleucă arrive après celui de G. Meniuc, avec plus d'une dizaine d'années d'écart. Le sujet, en gros, est le même: le rapport entre peintre et son modèle – la femme, le même lieu géographique – Tahiti, la même obsession de l'artiste pour les couleurs, pour leur intensité et pureté (chez G. Meniuc – «la flamme de la couleur», chez V. Teleucă – «les couleurs inflammables»). Si le poème de G. Meniuc est conçu sous la forme d'un monologue intérieur au vers traditionnel rimé, le poème de V. Teleucă, par contre, est en prose, au vers blanc, où le «fleuve» de la narration à la III^e personne est entrecoupé parfois par un dialogue imaginaire avec la femme. Si le poème de Meniuc est marqué par une certaine intertextualité mythologique, l'écriture de Teleucă est d'autant plus imprégnée par une évidente intertextualité biblique.

Le poème déferle en vagues dichotomiques d'origine romantique. Les antithèses s'enchaînent, les motifs s'entrecroisent, par moments, sont abandonnés,

puis de nouveau repris, en mimant une évolution chaotique du sujet. La pluralité des thèmes, des symboles bibliques et mythologiques, certaines références culturelles, rapprochent le texte poétique d'une écriture baroque.

Axé sur le problème du processus pénible et douloureux de l'acte créatif, semblable à l'enfantement, le sujet débouche vers un conflit ontologique entre le péché et la vertu. Le dilemme essentiel réside dans la conceptualisation de l'art, de l'inspiration artistique comme un don de Dieu ou bien comme une malédiction de Satan. Du même ressort mythico-philosophique se profile par suite l'antagonisme entre la fatalité du destin humain d'un artiste et la pérennité de son œuvre, bref entre le mortel et l'immortel. Ce n'est pas par hasard alors que le parcours biographique et artistique sinueux de Gauguin a été choisi en guise d'exemple.

La phrase-clé du début «c'était tel un cri au ciel», résume, en somme, le «phénomène» Gauguin. Serait-ce un cri de rébellion ou bien un cri de joie, un cri de secours, un cri d'accouchement, etc.? Probablement, tout à la fois. Le processus de la création est visiblement mythifié, en utilisant un rituel reconnaissable: «... dans le lit rouge,/ où le jour naissait/ tel un nouveau-né de sept mois/ ...» Le «nouveau-né», prématurément arrivé, symbolise davantage les douleurs et les difficultés agrandies de l'accouchement/création. Il s'agit, en l'occurrence, de la naissance des «couleurs inflammables» gauguiniennes. Comparées aux «nouveaux éléments du tableau de Mendeleïev», les couleurs, du coup, acquièrent de la substance, se matérialisent en tant qu'une œuvre de génie, «scientifiquement» attestée. Selon la conception hegelienne, à laquelle le poète roumain tenait beaucoup, «le progrès technique correspond à une libération progressive de la peinture qui rend de mieux en mieux l'intériorité subjective.»³³

«Le tableau de Mendéléïev» – c'est la métaphore des toiles gauguiniennes, exprimée dans un langage scientifique. Le mouvement de transformation, comme dans le «mythe de la métamorphose» va de «l'implicité à l'explicité.»³⁴ Ainsi, le «tableau de Mendéléïev» se veut être l'expression «scientifique», donc plus exacte, plus condensée, plus laconique et substantielle que celle «artistique». C'est la quintessence de l'image picturale, la quintessence de la couleur. En même temps, l'expérience chimique suppose, en soi-même, le processus de la transformation, de la métamorphose. Ainsi, «les couleurs» deviennent des «éléments» chimiques. Le mouvement de l'implicité vers l'explicité va d'un code à l'autre de l'artistique vers le scientifique. Mais, lorsque le peintre «par intuition, trouvait leur valence sur la toile», du coup on perçoit un mouvement inverse – la métamorphose va cette fois-ci du «scientifique» vers «l'artistique», le peintre apparaît dans la posture du chimiste (ou, plutôt, de l'«alchimiste» – pour garder le mystère de la création). Pas de calcul, de souci d'exactitude scientifique. Il suit son «intuition», trouve l'exacte

³³ *Esthétique de Hegel*, coordonnateurs Véronique Fabbri et Jean-Louis Vieillard-Baron, Paris: l'Harmattan, 1997, p. 29.

³⁴ Voir P. Brunel, *Le mythe de la métamorphose*, Paris: Armand Colin, 1974, p. 25.

expression de ses rêves. L'explicité l'abandonne à l'implicité. L'effet du processus créateur est semblable au mouvement du boummerang: implicité—explicité—implicité. Un circuit semblable à un rituel mythique. Il ne s'agit pas d'un simple mouvement circulaire, mais d'un mouvement en spirale, dialectique. Le rôle du scientifique est non pas seulement celui d'expliciter, mais aussi d'enrichir l'artistique. Ou bien encore, si la sensibilité artistique représente l'ancestral, l'inconscient, l'irrationnel, la voie scientifique c'est l'expression de la civilisation, du conscient, du rationnel. Le recours au langage scientifique place le poème dans la modernité, la coordonne avec l'univers éclectique de notre contemporanéité.

Le périple des «couleurs inflammables», en commençant dans «le tréfonds» de «l'enfer», dans «le lit rouge» (voire «ensanglanté») du début, en passant par le tableau d'éléments de Mendeleïev, par les «fresques merveilleuses» de la «divine capelle Sixtine», continue sur les toiles de Gauguin, sur les murs intérieurs de sa case et de son âme. Le périple de la création, le périple de la génialité ... Le poème de Teleucă peut être envisagé, d'ailleurs, comme une définition de la génialité. Le motif central entraîne d'autres motifs proliférants. Chaque motif, à son tour, est antithétique par son essence. Le feu, les couleurs, la femme, la case, le temps – chacun de ces noyaux thématiques offre un aspect dichotomique, ce qui rend possible une évolution dynamique du sujet. Les motifs s'enchaînent, s'entrecroisent, se superposent, se réitèrent ... Le dédoublement d'un motif entraîne consécutivement le dédoublement d'un autre.

Ainsi, on assiste au dédoublement de la «couleur»: «pas la teinture», précise l'auteur, «la couleur c'est autre chose». La «teinture», c'est le synonyme de la banalité, du pragmatique, la «couleur» – synonyme de l'artistique, de l'exceptionnel.

Le rôle du feu est également ambigu, ce qui rime avec le dédoublement de l'esprit de l'artiste. L'image du feu apparaît dès le début du poème. Elle est associée d'un côté, à la couleur diabolique de l'enfer: «l'enfer avait déchaîné ses couleurs inflammables»; en même temps, l'image du «lit rouge» du lever peut être comparée au sang, aussi bien qu'au feu.

De l'autre côté, le feu devient une «étincelle» de l'inspiration, à laquelle le peintre s'accroche «de toutes ses forces (...) pour peindre son illusion».

En concordance avec le dédoublement du feu s'explique le dédoublement du rôle de la femme. La femme déclenche le «feu d'inspiration», aussi bien que «le feu» incendiaire, dévorateur. Sa main «criminelle» est sous-entendue, lorsque les «couleurs allaient flamboyer/ comme si elles étaient arrosées d'essence».

Le feu diabolique est incarné par le torrent d'«eau en feu». «La parole interrompue» de la femme qui «suspendait dans le vide comme un pont effondré» sépare, en fait, le feu infernal de celui sacré. Le feu sacré de l'inspiration (le feu céleste) s'allume «au-dessus» du pont, le feu infernal s'allume «en dessous», par intermittence avec celui de l'au-dessus du pont. C'est sûrement le feu infernal qui éclaire «la partie invisible» de la «grande malchance» de l'artiste. Il s'agit une fois

de plus d'une certaine intertextualité biblique intercalée dans le tissu du poème. La «grande malchance», la vie dramatique de l'artiste est analogue au destin tragique du Christ, ou au calvaire de ... l'ange déchu (du Diable). Dans ce sens, le «feu de la Cène»³⁵ devient le feu de la trahison pour Christ. Mais le «malheureux» génie est aussi un ange déchu aux «ailes déchiquetées» qui doit «escalader (...) sa propre chute». Ainsi, le poète manie à sa guise les symboles bibliques, les introduisant dans une mosaïque originale des situations anthologiques. L'ambiguïté dans l'interprétation de certains motifs bibliques génère une reconsidération et un questionnement sur la nature du phénomène artistique, de l'acte créatif, comme bénédiction ou malédiction.

Allégoriquement, l'œuvre artistique acquiert son immortalité par l'épreuve du feu. Le feu signifie aussi la purification. L'idée de pureté est soutenue également par le symbole de la neige. C'est ainsi que les deux pôles formellement opposés – feu/neige arrivent à fusionner sur le plan métaphorique: «Comme la neige de la France brûle lorsqu'il neige/ à découvert à Paris.» L'image de la palpitation ininterrompue de la flamme, presque blanche d'intensité, s'apparente à l'image aux flocons de neige qui tombent sans arrêt.

L'oxymore se répercute automatiquement sur les lieux géographiques – Tahiti et France (Paris). Les images de la France et de Paris sont des paramythes dans l'imaginaire roumain. Ils représentent pour les Roumains un exotisme culturel, tout comme Tahiti est un lieu géographique exotique pour tous les Européens. Dans la mentalité roumaine, donc, la France (Paris) et Tahiti se rejoignent sous le nom commun d'*exotisme*. Le poète V. Teleucă rapproche les deux lieux mythiques, tout comme l'image du feu et celle de la neige et qui, à leur tour, à son avis, se rejoignent dans la mémoire artistique de Gauguin.

Le motif du feu est entrelacé à celui du temps, en étant synonyme. Le temps aussi bien que le feu n'ont pas de pouvoir sur la pérennité d'une œuvre de génie. Le feu fait fondre et fusionner le «temps d'hier» (...) avec celui d'aujourd'hui et de demain (...) en un seul jour». V. Teleucă expose sous une forme poétique la conception kantienne du temps: «On doit donc se défaire de la confusion communément établie entre temps et histoire, de l'idée naïve du temps comme passage du passé au présent et du présent à l'avenir (...) le temps n'est autre chose que la forme du sens interne, c'est-à-dire de l'intuition de soi-même et de son état intérieur.»³⁶ Selon cette logique un jour devient une éternité et l'éternité est envisagée comme immortalité. L'immortalité est dépourvue de la notion du temps linéaire, mais elle peut être l'apanage du temps mythique: «La case est transformée en citadelle/ et lui il peint toujours les murs de l'intérieur,/ son idée ne s'achève pas

³⁵ Cène – dernier repas pris par Jésus avec ses disciples peu avant son arrestation, la veille de sa mort – *Dictionnaire encyclopédique de la Bible*, Québec: Brepols, 1987, p. 247.

³⁶ Cité d'après Pierre Caminade, *Image et métaphore. Un problème de poésie contemporaine*, Paris: Bordes, 1970, p. 41.

et la femme ne peut mourir.» Ainsi, l'auteur mythifie le processus de la création, dont le résultat (l'œuvre) est voué à l'immortalité. Le recours à une riche intertextualité mythique/biblique se veut comme preuve concluante.

Le poème abonde en clichés bibliques: «l'amour païen», «Cène», «golgotha», «crucifier», «péché», «diable», «enfer», «prière», etc. Le parcours du personnage lyrique, en l'occurrence de Gauguin, est mythifié selon la diversité de la palette symbolique (biblique ou mythique). Ainsi, l'artiste est présenté, tout d'abord, dans la posture d'un pécheur (de l'ange déchu);³⁷ puis dans celui de Christ – «monter le golgotha avec une croix/ la portant sur son dos/ et se crucifier soi-même/ pour les péchés de tous/ ...». En écrivant «golgotha» avec une minuscule, le poète, à notre avis, révèle l'anonymat du sacrifice, en quelque sorte l'anonymat du processus de la création. C'est pourquoi «le golgotha fut isolé dans l'océan – / l'île Tahiti...» Si «golgotha» est un symbole biblique, devenu commun, «l'île Tahiti» est un repère exact, exclusif, un détail de la biographie gauguinienne. De toute évidence, Gauguin était un «étranger» pour les Tahitiens. On connaît l'autoportrait de Gauguin intitulé *Près du Golgotha*, où le peintre s'identifie au Christ, «dont la tunique biblique oppose sa blancheur aux sculptures sombres et barbares du fond.»³⁸ L'isolation du «golgotha» rime avec la solitude du peintre, avec son calvaire en solitaire, incompréhensible aux yeux du monde.

Si le premier motif du sacrifice remonte à la Bible, le deuxième renvoie à un mythe balkanique, à la limite aux racines préchrétiennes, la *Ballade du Maître Manolé*. Maître Manolé a réussi finalement à bâtir l'église ayant accompli le sacrifice bénévole de sa femme: il l'a emmurée, vivante. Les traces de la ballade peuvent être repérées grâce à un lexique suggestif et répétitif – «le mur», «la chapelle», «la femme», ainsi qu'à l'idée de la création comme sacrifice.

L'exotique tahitien – «la case» (en roumain *casa* – maison), se métamorphose au fur et à mesure de l'évolution de la trame poétique. Ainsi «case» se transforme d'abord en «chapelle» et, vers la fin du poème, en «citadelle». Tout comme la «toile», l'œuvre du peintre suggère les célèbres fresques de la chapelle Sixtine ou bien encore le fameux «mur» du mythe national. Les noms de référence de la peinture mondiale – Raphaël et Michel-Ange – confirment et motivent l'alignement de Gauguin dans la même suite de célébrités. L'invocation «des fresques merveilleuses», de «la divine chapelle Sixtine» prouvent également que l'art tient du spirituel, qu'il est créé à travers les sentiments les plus élevés.

Hegel, dont l'œuvre a visiblement inspiré le poète roumain, mentionnait également «la grâce de Raphaël» et la peinture italienne de la Renaissance comme le sommet de l'art pictural: «... Les Italiens ont connu leur sommet dans la grâce de Raphaël, la couleur de Titien, la douceur naïve et religieuse du Corrège; les Hollandais ont manifesté une virtuosité technique exceptionnelle dans l'invention

³⁷ Voir *supra*.

³⁸ Françoise Cachin, *Gauguin*, Paris: Flammarion, 1988, p. 233.

de la peinture à l'huile, mais ils n'ont pas dépassé les Italiens dans la beauté de la forme ni dans la liberté de l'âme.»³⁹ Le poète, de son côté, confirme la synonymie de l'art et de l'âme «... peins ta propre âme/ de l'intérieur, fidèlement comme Michel-Ange/ et Raphaël ont peint la divine chapelle Sixtine/ avec le jugement dernier/ et ses fresques merveilleuses/ ...» L'artiste crée l'art comme il crée son âme, il devient son propre Dieu. Le poète affirme, à sa façon, l'indépendance de l'art. «Chez Hegel, cette indépendance signifie *absolute Stellung* (...) car c'est lorsque l'art est indépendant qu'il est conforme à son essence».⁴⁰ ... L'art nous montre la façon dont l'idée doit devenir Esprit en s'arrachant à l'extériorité de la nature, et se libérant de la finitude pour redevenir «l'esprit dans son éternité et sa vérité».⁴¹ Le poète roumain associe l'éternité de l'art à l'idée biblique de l'immortalité de l'âme: «Après la mort je me libérerai de ton amour païen/ et je reviendrai alors vraiment à mon métier ...» Le postulat chrétien de la délivrance de l'âme après la mort du corps justifie la supériorité de l'art comme expression des «pulsions» de l'âme humaine, la matérialisation de l'inspiration. «Quant au contenu propre de l'inspiration», remarque Hegel, «c'est une sorte d'obsession de la chose même. Ce n'est rien d'autre que d'être entièrement empli de la chose, d'être entièrement présent dans la chose, et de ne pas trouver le repos avant que la forme artistique soit fixée et bien polie en elle-même.»⁴²

«L'obsession» figure presque comme personnage autonome dans le poème de Teleucă: «... pour que les pensées aux murs s'allument/ qu'on puisse mieux les voir alors .../ – Pour voir quoi?! – L'obsession.» C'est la formule, en somme, du contenu de l'inspiration matérialisée dans l'œuvre d'art.

Le rôle de la femme est déterminant dans le processus de la création – elle est une des sources de l'inspiration de l'artiste. Son image est controversée dans le poème. Selon, l'interprétation biblique elle est la cause directe du «péché originel». En plus, le poème évoque «la femme locale», la Tahitienne, ce qui confère un accent particulier à sa présence. «L'amour païen» de la femme est «doublement» païen, puisqu'il s'agit des sauvages «païens».

Gauguin, malgré son amitié pour les Tahitiens, n'a pas pu s'identifier au «bon sauvage». Le poème surprend le déchirement intérieur de l'artiste entre la mentalité chrétienne, consciente du «péché originel», et celle tahitienne, ignorant les préceptes de la Bible. Dans la conception de Gauguin les «bons sauvages» sont comme «les premiers chrétiens»: «Une idée très méditerranéenne de l'âge d'or a en quelque sorte empêché Gauguin à tout jamais de comprendre les Tahitiens dans leur authenticité, et il continue à leur prêter un univers mental plus biblique que sauvage.»⁴³

³⁹ Cité d'après *Esthétique de Hegel*, voir *supra*, pp. 29–30.

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 17–18.

⁴¹ *Op. cit.*, p. 20.

⁴² *Op. cit.*, p. 28.

⁴³ Françoise Cachin, *op. cit.*, p. 233.

La figure emblématique de la femme est entraînée dans ce débat esthétique, en évoluant dans le texte poétique en même temps comme personnage autonome et comme moyen de peindre une œuvre artistique, mais aussi «d'atteindre» la fameuse immortalité de l'œuvre. Selon la vision du poète la femme acquiert une double nature: d'un côté – l'incarnation du «péché originel» («l'amour païen de la femme») et de l'autre – la personnification de l'oracle, la prêcheuse de la vérité, du sacré, l'inspiratrice, finalement, de l'art. Ainsi, la notion d'art est rapprochée de celle de sacralité. La femme, malgré elle, acquiert la même immortalité que l'œuvre: «... et lui il peint toujours les murs de l'intérieur./ son idée ne finit pas et la femme ne peut mourir.» C'est aussi l'entrée dans l'éternité du mythe.

Tout en réitérant le célèbre mythe de la fondation, le sacrifice bénévole de la femme est immortalisé à son tour. Finalement, l'immortalité elle-même est perçue sous son double aspect – comme gloire (bénédiction) et comme fatalité (malédiction).

Les traces du mythe se détachent du vocable «citadelle». C'est une allusion à la fameuse «tour d'ivoire» d'un artiste, son isolement du fourmillement mondain. Par des «touches» mythiques est mise en relief la transformation graduelle et suggestive de la «case» en «chapelle» et, vers la fin du poème, en «citadelle». C'est véritablement une évolution, souvent pénible et controversée d'une simple œuvre d'art vers un chef-d'œuvre.

Le poème est construit sur des situations paradoxales, des contrastes, des oxymores qui assurent la dynamique intérieure de la narration. Outre les images déjà évoquées, on peut également citer: «le malheureux devait escalader (...)/ sa propre chute», «déployant/ ses ailes déchiquetées», «la génialité ce sont nous qui vous la mettons au monde, / (...) et toujours nous (...) l'abattons», «une eau en feu», «elle a brûlé jusqu'à la dernière planche abyssale./ mais (...) la case se maintient dans la forme initiale», etc.

Le poète a eu recours au même «bizarre syncrétisme culturel et mythique auquel se complaisait Gauguin.»⁴⁴ Celui-ci dans la création de ses toiles a procédé à l'orchestration générale d'éléments divers. Le poème est construit sur l'éclectisme culturel, tout comme la littérature et l'art contemporains.

⁴⁴ *Ibidem.*

DAS DENKEN DER DEUTSCHEN FRÜHAUFKLÄRUNG UND DIE DIVERSIFIZIERUNG DER BEREICHE DER MORALWISSENSCHAFT IM EUROPA ORTHODOXA¹

MANUELA ANTON

Vor der Darstellung einiger Schlussfolgerungen über die Formen, die das moralische Denken in den orthodoxen Kulturen des 18. Jahrhunderts annimmt, glaube ich erklären zu müssen, weshalb ich den integrativen geographischen und kulturellen Begriff des Europa Orthodoxa verwende.

Dich mit der Geschichte einer "nationalen" orthodoxen Kultur aus dem europäischen Raum der Frühneuzeit zu befassen, bedeutet im Grunde eine Gesamtheit von auch für die anderen Kulturen kennzeichnenden intellektuellen Tätigkeit und Praktiken aufzudecken, deren grundlegendes Element die östliche christliche Tradition ist. Diese Voraussetzung kann folgendermaßen veranschaulicht werden. Bis spät ins 18. Jahrhundert hinein, also fast bis zur vollständigen Durchsetzung der Nationalsprache als Sprache der kulturellen Ausdrucksform, zielte ein gewisses Programm des handschriftlichen Kopierens oder der Veröffentlichung in gedruckter Form von religiösen Büchern in einem der orthodoxen Zentren (sei es in der Walachei am Fürstenhof, sei es in Kiev im orthodoxen Bistum, oder aber in Weissrussland in einer der orthodoxen Bruderschaften) auf die Verwendung dieser in kirchenslavischer Sprache verfassten Manuskripte oder Drucksachen in der gesamten orthodoxen Welt hin. Diese Welt war durch die Grenzen dreier Reiche zerteilt – das osmanische, das Habsburger- und das russische Reich –, doch das, was es als ein Ganzes erscheinen liess, war das gemeinsame Glaubensbekenntnis, die Überzeugung, dass hier die Lehre der Heiligen Väter nie vergessen worden ist, die, unter Mitwirkung des Heiligen Geistes, ein Korpus von Doktrinen formuliert hatten, das zum Prestige der Vollkommenheit die Bedingung der Unveränderlichkeit hinzufügte.

Die konfessionelle Definition der orthodoxen Kirche war Anfang des Jahres 1640 in Kiev vom Metropolit Petru Movilă in lateinischer Sprache formuliert

¹ Dieser Artikel ist die leicht umgearbeitete Fassung des auf dem Stipendiatenkolloquium vom 23. Juni 2003, Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, gehaltenen Vortrags. Für ihre Hilfe und Anregungen möchte ich Thomas Wallnig, Simone de Angelis, Frau Dr. Jill Bepler, Frau Prof. Dr. Cornelia Nickus Moore Dank aussprechen.

worden. Anfangs wurde dieses Glaubensbekenntnis von der panorthodoxen Synode aus dem Jahre 1643 gebilligt, die in der Moldauischen Hauptstadt, in Iași, zusammenkam. Nach zwanzig Jahren wurde die *Confessio Orthodoxa* des Petru Movilă von den Patriarchen von Antiochien, Alexandrien, Jerusalem und Konstantinopel gebilligt, und Ende des 17. Jahrhunderts wurde sie auch ins Russische übersetzt und auch vom Patriarchen der russischen Kirche angenommen. Die abendländischen Kirchen akzeptierten diese *Confessio* als Ausdruck des Glaubensbekenntnisses aller orthodoxen Kirchen. Und die orthodoxen Theologen wurden, ungeachtet ihrer ekklesiastisch-juristischen Zugehörigkeit, in den religiösen Auseinandersetzungen Europas von ihren westlichen Gesprächspartnern als Vertreter der griechischen Tradition aufgefasst.

Dabei möchte ich nicht suggerieren, dass dieser interpretative Rahmen für jede Forschungsaktion gültig wäre. In jeder Kultur können diskursive Strategien und Programme identifiziert werden, die für andere Kulturen irrelevant sind.

Was den Begriff des Europa Orthodoxa anbetrifft, da muss ich gestehen, dass ich eigentlich die Konstruktion Riccardo Picchios, *Slavia Orthodoxa*, umgewandelt habe. Picchio unterscheidet zwischen der Kultur, der literarischen Kultur, die sich bis im 18. Jahrhundert bei den Ost- und Südslaven herausbildet, und der Kultur, die sich in der *Slavia Latina* abzeichnet (bei den Polen, Tschechen, Kroaten und Slovenen). Mit Hilfe dieser Konzepte rekonstruiert Picchio eine übernationale Zivilisation, *Slavia Orthodoxa*, als eine Alternative zur Forschungsrichtung, die einer jeden slavischen orthodoxen Literatur eigene (nationale) Entwicklungsmodelle zuschreibt.



In der Folge werde ich mich auf die Auffassungen betreffend die menschliche Handlung und das menschliche Verhalten in der östlichen Tradition beziehen, wobei die "Bezugs"-Kulturen die rumänische und die russische sind.

Um das Jahr 1700 erhält der Begriff Moralität in der rumänische Kultur neue Bedeutungen, wobei die Grenzen des traditionellen Verständnisses des *imitatio Christi*, der Folgung Jesus Christi zwecks Wiederherstellung der persönlichen Kommunion mit der Gottheit, überschritten werden. Es wurde behauptet, dass der Mensch sich in seinem Leben nicht nur Gott gegenüber dankbar zu erweisen hat, sondern auch seinem Nächsten gegenüber. Die Diskussion um die moralische Bildung des Menschen wurde somit aus dem Bereich der Theologie in den des Sozialen versetzt, und zwar vom Vertreter einer laizistischen Richtung in der rumänischen Kultur, Dimitrie Cantemir, ein Fürst mit Ansprüchen auf die Schaffung seiner *politheia* als absoluter Herrscher, einer *politheia* ausserhalb der osmanischen Kontrolle, im schlechtesten Fall bei einer Oberhoheit des russischen Zaren oder des deutschen Kaisers. Der Fürst erlitt eine Niederlage in seiner antiosmanischen Kampagne am Prut (1711), die zusammen mit dem russischen

Zaren Peter I. organisiert worden war. Im russischen Exil bis zu seinem Tode (1723), hörte Cantemir nie auf, seinen *politheia*-Traum zu träumen, doch seine Träume widersprachen den Absichten Peters. Bei seinen Absichten, einen Handelsweg zur See nach Europa zu erschließen, orientierte sich letzterer vom Schwarzen Meer gen Norden um.

Kommen wir aber auf die von Cantemir Anfang des 18. Jahrhunderts in seinem Buch *Divanul* eröffnete Diskussion über die Notwendigkeit einer Neudefinition der Verhaltensweise der menschlichen Persönlichkeit in der Gesellschaft und in seiner inneren Beziehung zur Gottheit zurück; und da heißt meiner Meinung nach die Verfolgung der Entwicklung der Dinge, die Wechselwirkung zwischen Religion und laizistischer Kultur festzustellen. Wie überall in Europa, hing alles von der Art und Weise ab, in der die beiden Hauptpersonen aufeinander reagierten. Versuchten diese, sich gegenseitig auszuschalten, oder aber bestand die Tendenz, einen Dialog aufzunehmen?

Untersuchen wir vorerst, was aus der Perspektive Cantemirs neudefiniert werden musste.

Das östliche Christentum ist das Christentum der Heiligen Väter, die in Laufe der sieben ökumenischen Synoden vor allem christologische und trinitarische Fragen erörtert. Nach dem 6. Jahrhundert waren die Theologen aus dem südosteuropäischen Raum mindestens in zwei wichtigen Richtungen tätig. Eine der Richtungen, der sich die östliche Theologie zuwandte, war der Versuch einer Systematisierung des christlichen doktrinären Korpus, wie das der Fall des Johannes Damaskenos war, aber auch des Maximus des Bekenners, der aber auch- und hier handelt es sich um die zweite Richtung des christlichen Denkens im Osten – die Themen der Kirchenväter entwickeln sollte, die sich auf die Verständnisart der Erlösung bezogen und dabei die Doktrin der Vergöttlichung (*theosis*) formulierte.

Wie könnte das Ideal der Vergöttlichung praktisch verwirklicht werden?

Im patristischen Christentum wird die Idee vertreten, dass der Mensch mit der Freiheit geboren wird, seine Reaktionen auf die Ereignisse und auf die Geschichte zu erwählen. Deshalb misst sich die Kirche (als "sichtbare" Institution) die Aufgabe zu, die Gefahr aus dem Weg zu räumen, die diese Freiheit voraussetzt und der jedes Individuum ausgesetzt ist.

Im 7. Jahrhundert sollte Johannes Climax den Terminus *hesychia* (religiöse Praxis durch Schweigen) des Evagrius, eines Asketen aus dem 4. Jahrhundert, in seiner Abhandlung übernehmen, in der empfohlen wird, den Weg der Erlösung – bei Pflege der Tugenden – in dreiunddreißig Etappen zurück legen, die der Anzahl von Jahren entsprechen, die Jesus Christi unter den Menschen verbrachte. Ikonographisch wird diese Idee in Form einer Leiter dargestellt, auf deren oberster Stufe Jesus Christi jenem die Hand reicht, der der Erlösung entgegenstrebt. In den Wandmalereien aus den rumänischen Kirchen stehen den Kandidaten für die Ewigkeit, oder den Kandidaten für die Aufnahme in die Himmelsrepublik (um den Ausdruck Samuel Pufendorfs zu

verwenden) die Persönlichkeiten der Himmelhierarchie des Pseudo-Dionysos des Areopagiten bei. Dieser Weg scheint besonders schwierig zu sein, die Malereien zeigen, dass eine Niederlage auch noch vor dem letzten Schritt möglich ist.

Das Gefühl der religiösen Apprehension wird durch die Bilder der Verendung eines jeden Individuum oder der Verendung von Parousia intensiviert. Gewöhnlich werden diese beiden Themen zusammen dargestellt, da sie eigentlich ineinander greifen. Ob es einem gelingt oder nicht, die Spitze der Leiter zu erreichen, ob man in die Greuel der Hölle versinkt oder aber in die Herrlichkeit des Paradieses gelangt, bedeutet das Ende eines jeden Individuums das Ende seines Erdenlebens.

Die Sicht auf das menschliche Verhalten und auf das weiter oben beschriebene menschliche Handeln stützt sich auf ein literarisches Korpus, das aus den byzantinischen Klöstern in den heutigen europäischen Osten übergeführt wurde zugleich mit der Bekehrung der Slaven zum Christentum und der Entstehung des kirchenslavischen Alfabet. Diese Überführung beginnt gegen Ende des ersten Jahrtausends, und während einiger Jahrhunderte wandten sich die Schriftgelehrten denselben Texten oder Textfragmenten zu, die sie übersetzten, korrigierten, erneut übersetzten, sie dann in Miszellaneen organisierten und umorganisierten je nach den verfolgten religiös-ekkesiastischen Zielen, oder aber verwendeten sie sie zur Schaffung einer gewissen "Ideologie" oder eines gewissen "Machtszenariums".

Die vereinheitlichende Sicht auf die Welt lässt ein Gefühl der Doppeldeutigkeit in der Auffassung des Verhältnisses zwischen der geistigen und den weltlichen Fragen entstehen. Die Tradition wird mit der Religion, dem Staat, der Gesellschaft, dem Gesetz, der Kultur verwechselt.

Durch die Einwirkung der Vertreter der laizistischen Kultur wohnen wir einer Desintegration dieser Vision bei. Was zum Beispiel Cantemir unternahm bedeutete eine Herausforderung an die Adresse des liturgischen Raums als einzigem Ort wo der Mensch gelehrt wurde, wie er im Einklang mit den göttlichen Vorschriften handeln muss und sich zu verhalten hat. Cantemir sieht das Leben im Lichte seiner sozialen Zusammenhänge, wobei das menschliche Handeln und Verhalten vom Prinzen neugewertet wird im Zeichen der Abwendung vom asketischen Ideal und dem der Projizierung der "praktischen Philosophie". Obwohl für Cantemir die moralische Vervollkommnung eher mit einem mystischen Ziel als mit bürgerlichen Zielen erstrebt wird, kann dennoch der Wunsch bemerkt werden, die Grenzen der sonntäglichen Predigt zu überwinden.

Die laizistische Kultur minderte die Rolle des liturgischen Zyklus bei der moralischen Bildung der menschlichen Persönlichkeit nicht. Die Tendenz bestand darin, zwischen dem moralischen Verhalten in der innerlichen Beziehung zur Gottheit und dem Verhalten zu unterscheiden, das die menschliche Persönlichen in ihrem natürlichen und sozialen Milieu kennzeichnet.

Die Diversifizierung der Bereiche der Moralwissenschaft sollte gegen Ende des 18. Jahrhunderts ersichtlicher werden. Petru Maior wird, ich würde behaupten

unter dem "Druck" der Lektüren aus den Pädagogen der Spätaufklärung, wie von Knigge, Campe, Gellert, die Schriftgelehrten der Zeit anhalten, sich der "moralischen" Wissenschaft zuzuwenden, die ihnen gründlichere Überlegungen über die Natur der Beziehungen zwischen den Menschen, über das "gemeinschaftliche Leben" ermöglichen könnte. Und von Knigge, Campe, Gellert entwickelten die Linie des sozialen Denkens ausgehend von Samuel von Pufendorf, dessen Schrift *De jure naturae et gentium libri octo* (1672) die Grundlage der Diversifizierung der Bereiche der Moralwissenschaft, die Grundlage der bürgerlichen Philosophie bildet.

Angang des 18. Jahrhunderts, als sich der Prozess der Vervielfältigung der Bereiche der Moral in seinen Anfängen befand, stellte sich das Problem der religiösen Erziehung der Massen. Die Abwendung vom asketischen Ideal bedeutete auch den Beginn der Katechisation als Interpretation des Dekalogs, wobei diese eines der grundlegenden Prinzipien der abendländischen Reform darstellte, wo der Schwerpunkt vom Modell der moralischen Vervollkommnung als Pflege der Tugenden – ein ausgezeichnete Text in diesem Sinne ist *Fiore di virtù* – auf die methodische, gründliche Kenntnis der Konfession, der man angehört, verlegt wird.

Im orthodoxen Raum erfolgt, in der Auseinandersetzung über das moralische Verhalten, die Verlegung des Schwerpunkts von der *imitatio Christi* auf die Aufnahme und Auslegung des Dekalogs scheinbar gegen Ende des 17. Jahrhunderts. Was die rumänische Kultur anbetrifft wissen wir, dass die *Bucoavna* von 1699 von Alba Iulia eine, wenn auch kurzgefasste, Erklärung der Zehn Gebote enthält.

Die Polemik über die Art, wie beginnen werden könnte, die Kinder zu unterrichten und sogar über die Tatsache, ob der Dekalog der Grundstein des christlichen Glaubens sei (was Cantemir in seiner Schrift *Loca obscura in catechisi* bezweifelt, eine Stellungnahme anlässlich des Erscheinens der Fibel des Feofan Prokopovič) begann im Rahmen der religiösen Reform Peter I.

Für Peter den Großen bedeutete die Tradition eine unorganisierte Vergangenheit, und seine Mission als Monarch sah er darin, Ordnung in dem Staat – mit noch flexiblen Grenzen – zu schaffen, den er leitete. In der Geschichtsschreibung wird behauptet, dass Peter I. seiner Staatspolitik diese Dimension unter dem Eindruck seiner Reisen im Westen verlieh, wo er geordnete Gesellschaften sah, und so wird er zum Verfechter solcher sozialen Modelle in Russland. Es könnte verlockend sein, sich Peter I. vorzustellen, wie er die Ordnung der westlichen Gesellschaft als einfacher Seemann in einem holländischen Hafen bewundert. Jemand behauptete sogar dass Zar Peter, so verliebt in seine Schiffe, sein Land gleich einem Dampfer sah, und sich selbst als Hauptmann, der die Ordnung im Leben der Maschine sichern muss, damit diese nicht untergeht. Meiner Ansicht nach wäre es jedoch plausibel, in der Auffassung Peter I. über die Antinomie "reguljarnyj-nereguljarnyj" ein gründliches Kennen seines zeitgenössischen deutschen politischen Denkens zu sehen. Im Alter von 19 Jahren, 1691 (noch vor

seiner ersten Reise in Europa 1696–1697), hatte Peter in seiner Bibliothek das Buch Pufendors *De officio hominis et civis juxta legem naturalem* (1673), das ins Russische übersetzt und 1726, ein Jahr nach dem Tod des Zaren, gedruckt wurde. Ein anderes Buch Pufendors, *Einführung in die europäische Geschichte*, sollte in russischer Sprache in den Jahren 1718 und 1723 in Sankt Petersburg erscheinen.

Peter strebt danach, von den anderen gekrönten Häuptionern Europas von gleich zu gleich behandelt zu werden, und zugleich nach der Einbindung Russlands in den europäischen Handel. Um diese Ziele zu erreichen, muss er die Sprache der europäischen Politik erlernen, sich mit denselben Problemen konfrontieren, mit denen seine europäischen Kollegen konfrontiert werden, und in der gleichen Weise handeln, wie diese in ihren Ländern handeln. In dem juristischen Korpus Russlands vom Anfang des 18. Jahrhunderts finden wir eine von Peter selbst gegründete und institutionalisierte Sprache, gestützt auf die eigene Erfahrung bei der Aneignung der neuen europäischen politischen Philosophie. Mehr als 3000 Gesetze und Manifeste legen Zeugnis davon ab, wie weit der Zar bei den sozialen Regelungen greifen konnte. Die von Peter gegründete Sprache ist im gesamten dokumentarischen und literarischen Korpus seiner Zeit verankert; es ist die Sprache, durch er seine Reformen stützte.

In der Geschichte Peters, mit allen seinen Problemen und Dilemmas, interessiert uns, welche Art von Kirche sich in dieser widerspenstigen Realität abzeichnet. Wobei für die traditionelle Kirche die Realität Peters in der Tat widerspenstig war. Peter fordert die Kirche auf der Ebene der Reflexion, der Buchstaben, nicht heraus, wie es Cantemir, zum Beispiel in seinem *Divan*, getan hatte. Nach dem Tode des Patriarchen Adrian im Jahre 1700, debattiert Peter während 22 Jahren, welches das Statut der Kirche in der neuen Regierungsorganisation zu sein hat. Schließlich macht er sie zu einem Staatsdepartement.

Die Versuche Peters mit der östlichen Ekklesiologie bringt die Kirche dahin, ihre Identität neu zu definieren. Dieser Prozess verläuft auf der Ebene der moralischen Lehre im Wettstreit mit der von August Hermann Francke sowie von anderen sozialen und religiösen Denkern wie Johann Franz Buddeus geförderten Form des Pietismus, in der die innere Askeze mit einer inneren Dynamik verbunden wird, die die Einbindung in das soziale Leben billigt. Ich sage auf moralischer Ebene, denn das ist, glaube ich, die Ebene, auf der sich die Religion im 18. Jahrhundert mit der laizistischen Kultur konfrontieren sollte. Die Religion überlebt in der neuen politischen Philosophie und überlebt in ihrer moralischen Dimension. Die Polemik, wie auch bei einem Buddeus oder bei dem Hugenotten Jean Barbeyrac verbleibt bei der Autorität der Heiligen Väter. Alles hängt jedoch von den Akzenten ab. Die Meinungsunterschiede führen zur Entwicklung zweier Denkarten (die übrigens schon immer bestanden haben): einerseits die Verfechter der (ihrer Meinung nach) wahren Kirchenlehre, und andererseits jene, die mit Erneuerungen kommen und die Kirchenlehre "entstellen".

BIBLIOGRAPHIE

- E. V. Anisimov, *Samoderžavie XVIII veka: pravo praviti' bez prava*, in: Robert O. Crummey/Holm Sundhaussen/Ricarda Vulpius (Hrsg.), *Russische und Ukrainische Geschichte vom 16–18. Jahrhundert* (= Forschungen zur osteuropäischen Geschichte; 58), Wiesbaden, 2001, S. 53–61.
- M. Bogoslovskij, *Oblastnaja reforma Petra Velikogo. Provincija 1719–27 gg.* (= Izdanie Imperatorskago Obščestva Istorii i Drevnostej Rossijskich pri Moskovskom Universitete), Moskau, 1902.
- Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700–1821). Studii și texte*, Bukarest, 1968.
- Idem, *Die "katalytische Kraft" der deutschen Kultur: Das Beispiel Südosteuropas zur Zeit der Aufklärung*, in: Anton Schwob (Hrsg.), *Methodologische und literarhistorische Studien zur deutschen Literatur Ostmittel- und Südosteuropas*. Internationales Symposium Innsbruck 18.–19.10.1991, München, 1994, S. 39–53.
- J. G. A. Pocock, *The concept of a language and the métier d'historien: some considerations on practice*, in: Anthony Pagden (Hrsg.), *The languages of political theory in early-modern Europe* (= Ideas in context), Cambridge, 1987, S. 19–38.
- Robert Stupperich, *Feofan Prokopovič und Johann Franz Buddeus. Ein Beitrag zur Geschichte der geistigen Beziehungen zwischen Rußland und Deutschland im Beginn des 18. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift für osteuropäische Geschichte*, 9 (1935), 341–362.
- Fr. J. Thomson, *The Nature of the Reception of Christian Byzantine Culture in Russia in the Tenth to the Thirteenth Centuries and Its Implications for Russian Culture*, in: *Belgian Contributions to the Eighth International Congress of Slavists*, Zagreb, Ljubljana, September 1978 (Slavica Gandensia; 5), 1978, S. 107–139.
- Richard Wortman, *Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy*, Band I, *From Peter the Great to the Death of Nicolas I*, Princeton, 1995.
- V. M. Živov, *Osobennosti recepcii vizantijskoj kul'tury v drevnej Rusi*, in: *Razyskanija v oblasti istorii i predystorii ruskoj kul'tury*, Moskau, 2002, S. 73–115.

HARLOTS INTO HOLY PLACES: NARRATIVES OF RELIGIOUS CHANGE AND THE RHETORIC OF ABUSE IN LATE ANTIQUITY

CRISTIAN GAȘPAR

Libanius (314–ca. 393), the famous professor of rhetoric and orator from Antioch, had the misfortune of living to see the collapse of the great dream of restoring traditional Graeco-Roman gods to the place from where Constantine the Great and his religious innovations had banished them. This dream, cherished by a significant number of pagans during the last decades of the fourth century, seemed well on its way to becoming reality once Flavius Claudius Iulianus remained sole master of the entire Roman Empire. However, fate willed it otherwise: the last Roman emperor from the house of Constantine died on the 26th of June 363, in Persia, during an ambitious and unrealistic military campaign. The news about this tragic event spread throughout the Empire and met with a mixed reception. While Christians, who had been the main target of Julian's religious policy greeted it with joy in a way that seemed to some rather indecent,¹ many of Julian's pagan friends and followers were stricken with grief, some even contemplating suicide.² However, the excitement of the first moments was soon overcome, and people from both camps (*i.e.* Julian's friends and his enemies) took up what they regarded as a crucially important task, namely that of writing down Julian's "true" story.³

Libanius' seventeenth *Oration* is one of the texts that were part of the massive propagandistic campaign mounted in pagan circles in order to glorify the recently deceased emperor. Libanius wrote it probably in 364, soon after Julian's death, and he attempted, within the traditional rhetorical framework of a *monōidia*

¹ "Those whom he smote praise him more than those for whom he fought. Why, of these a couple of cities even danced for joy at the event, and for one of them I am ashamed" wrote Libanius about the reaction of the Christians in Antioch (*Ep.* 120; the English translation is that of A. F. Norman in Libanius, *Autobiography and Selected Letters*, vol. 2 (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1992), pp. 223–5). Theodoret of Cyrrhus (*Historia ecclesiastica* 3.27) provides more details about this outburst of popular joy in Antioch, which made Libanius ashamed of his own city.

² This was the case of Libanius (see his *Or.* 1.135).

³ "Even if he is dead, Truth (Ἀλήθεια) at least lives on, more potent than many lying mouths" wrote Libanius to one of his famous contemporaries, Themistios (*Ep.* 116, Norman's transl., p. 208).

“a lament over the dead,” a first and rather unsystematic encomium of his dead hero and friend.⁴ The oration is also important because it contains one of his most interesting anti-Christian outbursts to survive the anti-pagan ire of the Byzantine monk-scribes to whom we owe the survival of the orator’s works. In bitter words, the Antiochene teacher reviewed the post-Constantinian religious history of the Roman Empire and sent to Julian (presumably dwelling somewhere in the eternal abodes of the blessed by that time⁵) this bleak picture: “A creed which we had until then laughed to scorn, which had declared such violent, unceasing war against you has won the day, after all. It has quenched the sacred flame; it has stopped the joyful sacrifices; it has set them on to spurn and overthrow your altars; your temples and sanctuaries it has closed, or demolished, or profaned, or given to harlots to live in; it has utterly undone the reverence that was yours, and has established in your inheritance a dead man’s tomb.”⁶

It was this particular passage of Libanios’ ΜΟΝΩΙΔΙΑ ΕΠΙ ΙΟΥΛΙΑΝΩΙ that inspired the title of the present study and provided the main idea which I will try to develop in what follows. Namely, among the symbols of the decay of the traditional cults caused by the anti-pagan legislation, Libanios mentioned that “temples were . . . given to harlots to live in.” The original Greek, curiously mistranslated by A. F. Norman, is much more precise as to the gender of those “harlots”: in fact, Libanios’ original has πόρνοις ἐνοικεῖν ἔδωκε. This actually means that dissolute *men*, not women, were brought to inhabit the pagan temples. This is clearly a symbolic and powerful image of utmost desecration, a rhetorical illustration of the ultimate degree of impiety, which abolishes the borders between sacred spaces (viz., the temples) and profane spaces, namely the dwellings of prostitutes and dissolute people.⁷ Insofar, besides the enigmatic identity of those “prostitutes,” to which I will later return, there is nothing spectacular about Libanios’ remark.

⁴ For a recent study of Libanios’ *Or.* 17, see Hans-Ulrich Wiemer, *Libanios und Julian: Studies zum Verhältnis von Rhetorik und Politik im vierten Jahrhundert n. Ch.* (Munich: Beck, 1995), pp. 247–68.

⁵ For a description of the afterlife that might have expected a deserving Neoplatonic philosopher like Julian, once he managed to escape from the prison of his mortal body, see Porphyry, *Vita Plotini* 22 with English translation in *Neoplatonic Saints: The Lives of Plotinus and Proclus by Their Students*, translated with an introduction by Mark Edwards (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), pp. 42–44 and the relevant comments *ad locum*.

⁶ *Or.* 17.7; the English version is that found in Libanios, *Selected Works*, vol. 1, *The Julianic Oration*, with an English translation, introduction and notes by A. F. Norman (Cambridge, MA and London: Harvard University Press and William Heinemann Ltd., 1969), p. 256.

⁷ For a very apt illustration of such use, see Plutarch, *Comparatio Demetrii et Antonii* 91.4 (957b–c): Demetrios had sex with public prostitutes and honorable matrons in the Parthenon, which was otherwise a sacred space, because consecrated to Athena, the Virgin Goddess; for this reason, dogs, which had the nasty habit of having sex in public, were systematically removed from the precincts; see Plutarque, *Vies*, vol. 13, *Démétrios-Antoine*, ed. R. Flacelière and É. Chambry (Paris: Les Belles Lettres, 1997), p. 188.

What is interesting, however, is the fact that this type of accusation is not an isolated appearance in the texts of the age. Neither is it limited to anti-Christian texts. In fact, as I wish to argue in the present study, the image of “bringing harlots into holy places” can be considered as a rhetorical *topos*, employed in their writings by both Christian and non-Christian members of the educated elite which constituted the bulk of the ruling class in the Later Roman Empire. This particular image appears in texts produced and circulated within a clearly polemical context. Such texts advocated opposing views of the various religious changes encompassed in the complex process usually referred to as “the Christianization of the Roman Empire.”

Another interesting aspect upon which I will focus is the fact that, unlike the fragment of Libanios' *Or.* 17 quoted earlier, most occurrences of this rhetorical *topos* give a different gender to the “harlots” who are brought into the holy places: they all speak of *women* of loose morals, not of men. This gender difference might certainly raise interesting questions concerning the place of women in late Roman society and especially concerning their position within the fascinating late antique religious landscape. However, this is an issue which will not be explored here because, despite their appearance in one of the sources chosen for examination, these “harlots” are, first and foremost, imagined characters used in the context of religious polemics. As such, they have a problematic relationship with the historical events with which they were associated by the authors of the sources I intend to analyze. “Bringing harlots into the holy places” is an image which, like many others that could be learned in the schools of rhetoric, was derived from the “storehouses of technique and felicitous wording”⁸ of traditional rhetorical exercises rather than from contemporary real-life situations. Nevertheless, because they were chosen by the authors of our texts and employed in (polemical) descriptions of contemporary events, they still retain a particular significance to the student of late antique narratives of religious change. As one specialist of ancient rhetoric put it, the study of such images and *topoi* “gives an idea of the values and prejudices that teachers [of rhetoric] assumed or encouraged”⁹ in their students and in their readers. The term “prejudices” deserves, I think, special emphasis in the present context.

The analysis of the particular *topos* I have chosen is meant to show that the rhetoric of religious confrontation can offer at most a picture of an imaginary, rhetorically defined “female space,” delineated by male writers belonging to the educated elite.¹⁰ The concepts related to a female’s “proper place” in society and

⁸ D. A. Russell, *Greek Declamation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰ While most often the modern researcher has no access to what might have been the historical reality behind the texts produced in the fourth and the fifth centuries, an analysis of their rhetorical structure, larger social and historical context, and especially of their possible audiences remains possible and useful. As Averil Cameron recently put it, “in order to appreciate it better, and to

particularly in a context of important religious changes tell us more about the male writers who fashioned and used them in their polemics than about the actual place women (and, in this case, harlots) occupied in Late Antiquity.¹¹

What do the texts actually say?

Let me start again with Libanios, more precisely with a passage of his tenth *Oration*, composed probably two decades after the funerary discourse on Julian quoted earlier. While speaking about Daphne, the enchanting and fashionable suburb of Antioch, Libanios came to mention the religious ceremonies taking place there. Some of these were strictly reserved to men, women being banned from entering the town for their duration. Alas, once Christians got the power, not even this sacred space remained inviolate: "Now, when we make Daphne a men's place and banish all women beyond its boundaries, why are we doing this? In order to lessen the prestige of Daphne? Not at all, but rather in order to render it even more sacred! This is precisely why we even shed tears the day when an impious man prevented us by force from expelling all of them. And, although because of these women the number of those attending [the festival] in Daphne at that time was increased, we nevertheless cursed the sacrilege. Now this was not in vain, as was later proven by the way he died: he remained for a long time with his forehead touching the tips of his toes, and, seeing the state he was in, he kept calling for his own death."¹²

The identity of the individual who desecrated the holiness of Daphne by allowing women to visit it during the sacred festivals remains enigmatic. It is not far-fetched to suppose that it was some Christian high official who prevented pagans from expelling Christian women from the suburb, thus violating the sacred character of the space and of the festivals.¹³ Although Libanios did not characterize the women as "whores," it is clear that, in his eyes, they were associated with impurity and defilement. The rites were defiled as the result of the mere presence of these women in a space previously prohibited to them. Consequently, the gods punished the perpetrator of such impiety with a terrible disease and with an even

read late antique literature both as a cultural product and an indicator, we would do well to take a look at such issues as audience and reception, prevailing images or metaphors, the texture of language [...] the preferred explanatory systems and the relation (not necessarily difference) between popular and educated beliefs and their expression" (A. Cameron and P. Garnsey, eds., *The Cambridge Ancient History*, vol. 13, *The Late Empire, A.D. 337-425* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 705).

¹¹ This was observed by Kate Cooper in her excellent study "Insinuations of Womanly Influence: An Aspect of the Christianization of the Roman Aristocracy," *Journal of Roman Studies* 82 (1992), pp. 150-64, especially pp. 150-51 and 161-62. Although Cooper worked mainly with Latin materials, my research suggests that her conclusions are valid (with minor modifications) in the case of Greek-speaking authors as well.

¹² Or. 10.30. I have translated the Greek text published in Libanios, *Discours*, vol. 2, *Discours II-X*, critical edition and French translation by Jean Martin (Paris: Les Belles Lettres, 1988), p. 241.

¹³ As Jean Martin, the French editor of the text, rightly supposed. See his note *ad locum* on p. 323 of the edition quoted *supra*, n. 12.

more terrible death, the traditional reward for irreverent behavior towards the divine.¹⁴ Libanios also saw (and deplored) the uninhibited presence of women in a religious space which had been traditionally forbidden to them as a sign of the violent religious changes that Christianity imposed once it had become the only officially-sponsored form of religious belief.

A text written by John Chrysostom, Libanios' former pupil turned Christian ascetic and later archbishop of Constantinople, played upon the same image of women invading a sacred space into which they should not (and in better days did not) have access. Chrysostom's *Homily on St Babylas against Julian and the Pagans* (composed most probably in 379–380 A.D.) commemorated (with a pointedly polemical purpose) the Christian martyr whose remains were buried in the same suburb of Daphne by Caesar Gallus, Emperor Julian's brother. Once Julian became sole emperor, he discarded his nominal Christianity and openly started practicing his pagan beliefs. This is how Chrysostom described Julian's religious restoration: "There came from every corner of the world a whole host of magicians and enchanters, diviners, augurs and mendicant priests – a workshop of every trickery. Even the imperial palace was bursting at the seams with fugitives from justice and men of infamy! Some were previously on the verge of starvation, some had been convicted of sorcery or villainy and others were inmates of prisons or working in the mines, others were scratching a scant existence from shameful employments, all these were transformed in a trice into priests and hierophants and loaded with every conceivable honor. As for the generals and provincial governors Julian cast them aside as of no account, while he summoned all the male prostitutes and the whores from the establishments in which they prostituted themselves and carried them in procession with him all around the city and through the backstreets. And while the Emperor's horse and the whole imperial bodyguard followed at some distance, the pimps and madams and the whole troop of prostitutes formed a circle of which the emperor was the hub and in this manner proceeded through the

¹⁴ Painful, gruesome death as punishment for impiety towards the divine is a well attested *topos* in ancient texts; on this, see, for instance the classic study by Eberhard Heck, *MH ΘΕΟΜΑΧΕΙΝ oder die Bestrafung des Göttesverächters. Untersuchungen zu Bekämpfung und Aneignung römischer religio bei Tertullian, Cyprian und Lactanz* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1987). The most accomplished (and extensive) version of this is Lactantius' treatise *De mortibus persecutorum*. Libanios used this *topos* in the closing of his *Or.* 7.10–11 (undated) with reference to the Christians who, in their impiety, demolished ancient temples and used them as building materials for their houses. See also Libanios, *Progymnasma* 9 (*The Blame of Philippos*), 3.14 and Eunapios of Sardis, *Vitae sophistarum* 6.3.12 (ed. G. Giangrande (Rome: Publica Officina Polygraphica, 1956), p. 23). Another well-known instance when this *topos* was used is the controversy connected with the mysterious death of Emperor Valens in the battle of Adrianople in 378, which both Christians and pagans were willing to capitalize for polemical purposes; see the detailed discussion by Noel Lenski, "Initium mali Romano imperio: Contemporary Reactions to the Battle of Adrianople," *Transactions of the American Philological Association* 127 (1997): pp. 152–55.

public places, hurling obscenities and shrieking with laughter in a manner wholly to be expected from those in that walk of life.”¹⁵

This highly rhetorical account of Julian’s religious processions¹⁶ offers a perfect illustration of the theme with which I am concerned in this study. Chrysostom presented religious change in terms of a return to shameful and indecent rites. The imperial palace, which was traditionally sanctified by the sacred presence of the emperor, now became the gathering place for all types of religious charlatans, most of them, according to Chrysostom, of base social origin and dubious mores – another traditional form of rhetorical abuse.¹⁷ In what looks like a parody of the ceremonial *adventus* of the emperor, Libanius’ brilliant pupil depicted Julian in the company of whores and male prostitutes, implying that he rejected the traditional insignia of imperial dignity (the horse and the bodyguards), and wailed instead in debauchery surrounded by pimps and dissolute persons. Women and men who were traditionally confined to isolated spaces where they could exercise their indecent trade (ἀπὸ τῶν οἰκημάτων), have invaded the whole city (τὴν πόλιν ἄπασαν περιῆγε), now openly parade through the agora (διὰ τῆς ἀγορᾶς βαδίζοντες), and fill with their impudent revelry even the narrowest lanes (τοὺς στενωπούς). The boundaries between sacred and profane spaces have once again been broken through the will (and, according to Chrysostom, through the fault) of one individual who unleashed upon the city a frenzied procession of prostitutes and pimps. As with Libanius, this unwanted and indecent presence is for Chrysostom a most powerful tool for conveying the impression of desecration and impiety in reaction to the changes of the religious *status quo*.

¹⁵ *On Babylas*, 77. The Greek text translated here is that published in Jean Chrysostome, *Discours sur Babylas*, introduction, critical edition, translation, and notes by Margaret A. Schatkin with the assistance of Cécile Blanc and Bernard Grillet (Paris: Éditions du Cerf, 1990), p. 196. The English translation is that of Marna M. Morgan in Samuel N. C. Lieu, ed., *The Emperor Julian: Panegyric and Polemic*, 2nd ed. (Liverpool: Liverpool University Press, 1989), pp. 60–61. I have significantly altered the translation in order to keep it closer to the Greek original.

¹⁶ M. A. Schatkin comments that this passage is “peut-être une allusion au culte d’Aphrodite” (p. 197, n. 2). In view of the remarks inserted by Chrysostom later in his speech (“As for those who in the future would refuse to believe such things, let me tell you that the demon which you call Aphrodite is not at all ashamed to have such worshippers” *On Babylas*, 78, p. 198), I think this is quite an explicit “allusion.” Chrysostom is thus referring to a specific religious cult, offensive to Christians and an obvious target for mockery. As with Libanius’ fragment, we are dealing here with a narrative of religious change joined with rhetorical abuse of its perpetrators.

¹⁷ This is how Libanius described the (predominantly Christian) entourage of Emperor Constantius II: “they hoisted to senatorial rank secretaries, who weren’t one bit better than their own slaves either in intellect or manual dexterity, but in some cases were even worse, in one particular or even in both. And the transformation was very prompt. The cook’s son, or the laundry-man’s, the street-arab, the creature who thought he was in clover if he wasn’t actually starving, was all of a sudden a fine man on a fine horse, nose in the air, with a mass of attendants, a great household, wide estates, toadies, parties, gold” (*Or.* 62.10–11, translated by A. F. Norman in *Antioch as a Centre of Hellenic Culture as Observed by Libanius* (Liverpool: Liverpool University Press, 2000), p. 92).

Finally, a third text exploits the same imagery – in a rather baroque manner – in order to depict the take-over of an orthodox church in Alexandria by an Arian bishop and his followers.¹⁸ Although we do not know who the author¹⁹ of the text is, the rhetorical quality of the composition clearly indicates that he was a highly educated individual, probably belonging to the ranks of the same Late Roman intellectual elite as Libanios and John Chrysostom.²⁰ After having complained that he could barely find a proper model for describing the horrors perpetrated by the Arians during the night when they invaded the orthodox church, our unknown author nevertheless managed to find a suitable model in a mural painting of a Dionysiac orgiastic procession, of which he duly gives an impressive *ekphrasis*. He then proceeded as follows: “Such descriptions could also apply to [the events] of that night! Women who had become notorious to the dishonor of their gender and who were universally reproached, having chased away through their dancing the decency which is natural and appropriate to womenfolk, were leading a procession through the middle of the city and made a spectacle of their nature, which they themselves were covering with shame. Arming their hands with stones instead of thyrsi and casting murderous looks with their shamelessly rolling eyes, once they

¹⁸ These violent events, which followed the death of Athanasius of Alexandria, are better known from a letter written by Peter II, his follower on the patriarchal throne, who was forcefully expelled by the Arian party (with some official backing) from the church of Theonas and from the city. Peter’s long and detailed letter is preserved by Theodoret (*Historia ecclesiastica* 4.22–36). References to this episode can also be found in Basil of Caesarea’s *Ep.* 139, Gregory Nazianzen’s *Or.* 25.13 and 33.3, Rufinus’ *Historia ecclesiastica* 2.2 (whose chronology is wrong), as well as in the ecclesiastic histories of Socrates (4.21.4) and Sozomen (6.19.6). For recent overviews of the events and their context, see Timothy David Barnes, *Athanasius and Constantius: Theology and Politics in the Constantinian Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993), p. 180–81 and Annik Martin, *Athanase d’Alexandrie et l’église d’Égypte au IV^e siècle* (Rome: École Française de Rome, 1996), pp. 789–92.

¹⁹ This text was traditionally attributed to St Gregory Nazianzen, under whose name it was transmitted as *Oratio* 35. This attribution is rejected in the modern critical edition published in the collection *Sources chrétiennes*, Grégoire de Nazianze, *Discours* 32–37, introduction, critical edition, and notes by Claudio Moreschini, French translation by Paul Gallay (Paris: Les Éditions du Cerf, 1985). For the arguments of the editor (among these, the fact that this discourse does not appear in the most important branch of the manuscript tradition is most significant), see the “Introduction” to *Or.* 35, *ibid.*, 38–39. A modern attempt to defend the traditional attribution to Gregory Nazianzen by Marie-Paule Masson, “Le discours 35 de Grégoire de Nazianze: questions d’authenticité” *Pallas* 31 (1984): pp. 179–88 seems inconclusive, despite the valuable discussion of the text which it provides; Masson’s efforts to link the text with events from the troubled episcopal career of Gregory Nazianzen in Constantinople are particularly unconvincing. I intend to review the difficult questions related to this neglected text elsewhere.

²⁰ Moreschini thinks that the text is “un exercice rhétorique datant d’une époque un peu postérieure à Grégoire” and attributes it to “un rhéteur inconnu” (Introduction, p. 39); the numerous allusions and quotations from classical authors (most of them not identified in the *Sources chrétiennes* edition), as well as the refined and sometimes pretentious language used by the author certainly point to someone who had received a thorough rhetorical education.

arrived within the sacred precinct, they placed their Corybant on the holy see. Then followed drunkenness, unmixed wine, those Pans from the ascetic retreats, the night, promiscuous enjoyment, and all those things which the apostle forbade us to narrate when he said that ‘what they did in secret is shameful even to speak of’ (Ephes. 5. 12). For who would be able to recount in detail in a speech the fire, the stones, the killings, the wounds? [Who could tell] how they strove to completely upset the worshippers of the holy place? [Who could narrate] how they wanted to beat to death with sticks, in the middle of the city, a zealous servant of the Truth, whom only his apparent death saved from being really murdered?”²¹

The picture is complete: frenzied Bacchae invading the holy space of the church, indecency reigning supreme, the Arian ascetics joining the harlots as debauched Pans, wine, allusions to sexual promiscuity, and finally the parody of a ritual killing of a human victim. Painted in the colours of a Dionysian *komos*, this narrative of sudden and violent religious changes must have struck very powerfully the imagination of the educated readers to whom it was addressed. Women, depraved women at that, forgetful of the shame and decency which the author thinks congenial to their gender, are seen here as the agents of change, the main perpetrators of violently desecrating gestures. In the same way as Libanios and John Chrysostom our anonymous author played on the potential connotations of the rhetorically elaborated images he used in order to present and condemn at the same time religious upheavals with which he obviously disagreed.

Despite their obvious differences, the three texts analyzed in this paper have one important common feature: they all serve a polemical purpose. This justifies and explains the use of the particular rhetorical *topos* which I have tried to individuate. Namely, all three authors used the image of “harlots invading the holy places” as a means of discrediting the male initiators and perpetrators of sudden and important religious changes. This appears very clearly if we consider the possible relationship of the three texts with the historical facts to which they purportedly refer.

In Libanios’ case, we have little to go by, since the female “invasion” of Daphne is not documented in other surviving sources. However, Libanios’ treatment of prominent and militant Christian officials elsewhere is similar to that of the unnamed individual disparaged in his tenth *Oration*. Firmicus Maternus Cynegius, the *Praefectus praetorio Orientis*, who had started a brutal campaign of

²¹ I have translated the Greek text published by Claudio Moreschini in the *Sources chrétiennes* edition (v. *supra*, n. 19), p. 236. In line 15, I emend the Greek text to read θύρωσιν instead of the printed θυρεῶν: following the descriptions of Bacchic processions given by ancient sources, I consider it more likely that the women, whom the author compares here with the Maenads, should brandish *thyrsi* in their hands, rather than *shields*, as the Italian editor thinks; the French translation by P. Gallay, “elles avaient armé leurs mains de pierres en guise de boucliers” (p. 237) makes no sense in the context.

demolition of pagan shrines,²² was also blackened by Libanios in a similar way. In the *Oratio pro templis*, Libanios made snide remarks about the official's stupid obedience to his wife's perverse influence. She in turn was a mere tool in the hands of ignorant but destructive Christian monks.²³ Monks, working in alliance with women, whose religiosity was always regarded as inferior, irrational, and suspect by the educated Greeks,²⁴ caused the violent religious changes that embittered Libanios' last years. It is these monks, the "philosophers" of the new religion, and those who slavishly followed them that Libanios' sarcastic remarks targeted. It is most probably the same Christian monks whom Libanios scathingly described as πόρνοι "male prostitutes" in the passage from his *Or.* 17 quoted in the opening of this study. The sacred spaces of pagan temples, once desecrated by Christians, were given as homes to people who had, in Libanios' view, nothing sacred about them, and who, despite their contrived air of sanctity, were in fact, vulgar and debauched scoundrels.²⁵

John Chrysostom's rabid attack in the *Homily on St Babylas* was aimed at the ghost of Julian, whom many pagans saw as a "saint" and whose memory they were trying to religiously preserve and effectively use against the Christians.²⁶

²² For Cynegius see, for instance, Garth Fowden, "Bishops and Temples in the Eastern Roman Empire A.D. 320-435," *The Journal of Theological Studies* 29.1 (1978), pp. 62-64, J. F. Matthews, "A Pious Supporter of Theodosius I: Maternus Cynegius," *The Journal of Theological Studies* 18 (1967), p. 438-46 and the relevant entry in J. R. Martindale, ed., *Prosopography of the Later Roman Empire*, vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 331.

²³ "If one examines things closely, the fault here [...] belongs to [Cynegius], [...] a perverse man and an enemy of the gods, but cowardly and avaricious [...] and among other things a man who is a slave to his wife (δουλεύοντος τῇ γυναίκει), indulging her in all things and ceding her will on all points. She, on the other hand, has made it a law for herself to obey in everything the instigators of those measures [against the temples], those men who wish to exhibit their great virtue by covering themselves in clothes of mourning and in sack cloth" (*Or.* 30.46 as quoted by Cooper, "Insinuations," p. 161, where she discusses the passage in some detail).

²⁴ For this, see, for instance, Plato, *Laws* 909d-910a.

²⁵ Christian ascetics often settled on the site of a destroyed pagan place of worship during the fourth and fifth centuries; to quote only the most famous example, Eunapios of Sardis mentioned that, after the destruction of the Serapeum in Alexandria (in 392), "they introduced into the holy places the so-called monks, men in appearance, but who led the live of swine" (*Vitae sophistarum* 6.11.6, ed. G. Giangrande, p. 39). In *Or.* 2.58-59 and 61 (dated to 380-381), Libanios painted a sarcastic image of Christian rituals in Antioch, which, for him, were nothing else than endless drunken revelries and same-sex orgies (see the Greek text and French translation by Jean Martin, ed. Libanios, *Discours*, vol. 2, pp. 77-78 as well as the editor's comments on p. 272) and he described monastic life in very similar terms (see *Or.* 30.8).

²⁶ Gregory Nazianzen complained, after Julian's death, that there were still people who "venerate his deeds and imagine him as a new god (οἱ τὰ ἐκείνου σέβοντες καὶ τὸν νεὸν ἡμῖν θεὸν ἀνακατάπτοντες" (*Or.* 4.94; I have translated the text published in Grégoire de Nazianze, *Discours 4-5: Contre Julien*, introduction, critical edition, translation, and notes by Jean Bernardi (Paris: Les Editions du Cerf, 1983), p. 234).

Chrysostom's comments about Julian's association with men and women of dubious morals, whom he took out of their shameful retreats and paraded in broad daylight through the center of the city, were a convenient (and traditional) means of discrediting an individual who pretended to lead a philosophical life of abstinence and austerity.²⁷ Various ancient testimonies agree that Julian was indeed famous for his chastity and for his continence.²⁸ Chrysostom's florid depiction of his pretended "orgies" should not be taken for more than it is, namely mere rhetoric.²⁹

Finally, the unknown author who penned the even more florid description of the Arian invasion of the church in Alexandria, was also very skilful in using his *topoi* against the true targets: the heretics who successfully deprived the pro-Nicene bishop and his community of their church. That women "who had become notorious for the dishonor of their gender and who were universally reproached" should play such a prominent figure in his account is partially due to his choice of a Dionysiac procession as term of comparison.³⁰ Raving Maenads played the most important part in such processions, and this is also suggested in the case of the Arian women of Alexandria. The historical circumstances might have been quite different, though: the eyewitness account of Peter, the beleaguered bishop of Alexandria mentions no women aggressors in particular. On the contrary, pagan mobs, Jews, and the soldiers

²⁷ See, for instance, James A. Francis, *Subversive Virtue: Asceticism and Authority in the Second-Century Pagan World* (University Park: The Pennsylvania State University Press, 1995), p. 102, n. 70 and Robert M. Grant, "Charges of 'Immorality' Against Various Religious Groups in Antiquity" in *Studies in Gnosticism and Hellenistic Religion Presented to Giles Quispel on the Occasion of his 65th Birthday*, ed. by R. Van den Broek and M. J. Vermaseren, pp. 161-70 (Leiden: E. J. Brill, 1981).

²⁸ See, for instance, Mamertinus, *Grat. act.* 13.3, Ammianus Marcellinus, *Res gestae* 25.4.2-3, and Libanios *Or.* 18. 179. See also the detailed comments on the Emperor's self-restraint as a topic of pro-Julianic pagan propaganda in Augusto Guida, ed., *Un anonimo panegirico per l'imperatore Giuliano* (Florence: L. S. Olschki, 1990), pp. 91-101; T. D. Barnes' attempt to argue that the panegyric discussed by Guida was in fact a text addressed to Constantine is unconvincing (cf. his "Julian or Constantine? Observations on a Fragmentary Imperial Panegyric" in *Akten des 21. internationalen Papyrologenkongresses Berlin, 13.-19.8.1955*, vol. 1, ed. B. Krammer et al. (Stuttgart and Leipzig: B. G. Teubner, 1997), pp. 67-70).

²⁹ This is also true for other Christian writers who painted Julian as an excessive drinker and a companion of prostitutes; see Gregory Nazianzen's *Or.* 5.22.9-10. The same holds for the accusations of excessive drinking and gluttony Libanios brought against the Christian monks in his *Or.* 30.8 ("this black-robed tribe, who eat more than elephants and, by the quantities of wine they consume, weary those that accompany their drinking with the singing of hymns", transl. Norman, p. 113).

³⁰ What such a procession might have meant to the Greek imaginary is suggested by Artemidoros of Daldis in his *Oneirokritikon* (2.37): "the band accompanying Dionysos, such as Bacchus, the Bacchae, the Bassaræ and the Satyrs and the Pans and all the other similar names, both [when seen in a dream] all together and when they appear each on their own, they signify great disturbances and dangers and scandals"; I have translated the text published as *Artemidori Daldiani Onirocriticon libri*, ed. R. A. Pack (Leipzig: Teubner, 1963).

led by a high official are cast in the role of persecutors.³¹ Furthermore, as a modern scholar has suggested,³² the orgiastic ceremonies performed in the occupied church by the invaders have nothing in common with the cult of Dionysus, but rather with that of a less known Eastern deity, Apollo Pythius Azizus. Thus Maenads had no compelling reason to appear in the picture. They do, however, and I suspect this may to some extent be explained by the fact that the unknown author could use them for discrediting the male characters who were the real perpetrators of the outrageous takeover. Some of these, the monks, are mentioned in the text as “the Pans from the ascetic retreats” and this striking image is very telling for the strategy used by our author in order to discredit those who pretended to lead an ascetic life, but who were, in fact worthy companions in debauchery of the shameless women depicted here as the main aggressors.

To conclude, I believe that the analysis of the particular *topos* which I have termed “harlots into holy places” has shown how little images used by male writers can tell us about real women. The figure of the “harlots” was just a convenient (and traditional) tool in the textual fight around key issues for the male members of the late Roman elite, such as radical (and sometimes) violent religious changes and their effects on society. By using in their texts the image of (women) prostitutes invading sacred spaces, men like Libanios, John Chrysostom, and the anonymous author of the pseudo-Nazianzenic *Or.* 35 were making powerful statements concerning these changes. Such statements served a double purpose. First, they were defending the threatened religious *status quo* by assigning to it a superior moral value. At the same time, they discredited the proponents and agents of religious change by (rhetorically) linking them with concepts such as “immorality,” “irrational belief,” and “dishonest purposes,” all traditionally connoted by, among other things, “women” and especially “prostitutes.”

³¹ The circular letter sent by Peter to the Eastern bishops is preserved almost in full in Theodoret's *Historia ecclesiastica* 4.22–36 (Theodoret, *Kirchengeschichte*, ed. Léon Parmentier, 2nd ed. revised by Felix Scheidweiler (Berlin: Akademie-Verlag, 1954), pp. 249–60). The only women to appear in Peter's account are the Christian virgins, whose virginity was publicly and violently desecrated, so we are told, by the savage mobs which attacked the bishop of Alexandria and his retinue.

³² See Rudolf Hanslik, “Apollo Pythius Azizus und sein Kult,” *Vigiliae Christianae* 8 (1954), pp. 176–81.

LE MIROIR ET LES PARADIGMES DE LA RÉFLEXION. TÉMOIGNAGES ANTIQUES

ALINA-DANIELA MARINESCU

I. L'ŒIL DU MIROIR

Pour le miroir métallique de l'antiquité, fait en bronze, plus rarement en or et en argent, il y avait trois dénominations plus importantes: *esoptron*, *enoptron* et *katoptron*. Les trois noms sont dérivés des verbes ayant le même radical *rao* (voir) et leurs préfixes indiquent soit la direction (*eis*), soit le mouvement de haut en bas (*kata*); *enoraos* désigne même la perception des images sur des surfaces polies ou dans des liquides. De *katoptron* dérive le terme même de catoptrique, la science de la réflexion des miroirs.¹ En vue de la démonstration de la relation directe entre la vue et le miroir, nous avons recouru à l'étymologie; mais, en plus, cette liaison sera argumentée par la conception des penseurs antiques sur le processus de la vision et sur le fonctionnement de l'organe de la vue – l'œil, conception fondée sur le processus de réflexion.

Selon Empédocle, la structure de l'œil a les mêmes éléments dont le monde est formé: le feu, la terre, l'air et l'eau, de sorte qu'on peut conclure que dans l'organe de la vue se reflète l'essence de l'univers. Le feu joue le rôle le plus important parce qu'il est comme une lanterne qui projette un faisceau lumineux jusqu'à l'objet tout en l'éclairant. Selon ce philosophe, l'œil et le miroir agissent à partir du mécanisme déclenché par le feu intérieur: «Empédocle soutient que les images perçues dans le miroir sont l'effet des émanations accumulées sur la surface de ce miroir, reflétées par la matière de feu de celui-ci, matière qui pousse en même temps l'air qu'elle rencontre devant soi et vers lequel avancent ces émanations.»²

Démocrite propose une théorie opposée à celle d'Empédocle: ce sont les objets qui émanent des corpuscules nommés *eidola* qui se propagent partout et se contractent au moment du contact avec l'œil. La formation de l'image et de la réflexion, selon Démocrite, est contraire au processus décrit par Empédocle parce que, dans ce cas, ce sont les objets qui émanent des corpuscules (*eidola*) répandus

¹ Cf. Françoise Frontisi-Ducroux, Jean-Pierre Vernant, *Dans l'œil du miroir*, Editions Odile Jacob, Paris, 1997, pp. 72–75.

² Cristian Moraru, *Poetica reflectării*, Editions Univers, Bucarest, 1990, p. 210.

partout et contractés au contact avec l'œil.³ Le continuateur de la théorie de Démocrite, Lucrèce explique ainsi la réflexion: «Dans les miroirs, dans l'eau et sur n'importe quelle surface lisse apparaissent des simulacres qui ressemblent parfaitement aux objets reflétés et qui ne peuvent être formés, donc, que par des images qui émanent de ceux-ci.»⁴



Fig. 1. – *Héra se préparant à comparaître devant Paris*, cratère lucanien, Paris, Bibliothèque Nationale, reproduit en F. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*

Ainsi, jusqu'à Platon, la vue est envisagée soit comme un phénomène actif d'émission, comme chez Empédocle, soit comme un phénomène passif, réceptif, comme chez Démocrite. Mais, dans les deux cas, la compréhension du processus de la réflexion est fondée sur l'explication du processus visuel.

En vue de l'analyse de la perception visuelle, Platon réunit les deux théories antérieures dans *Timée*: «Lors donc que la lumière du jour entoure ce courant de la vision, le semblable rencontre le semblable, se fond avec lui en un seul tout, et il se

³ Cf. Sabine Melchior-Bonnet, *Histoire du miroir*, Editions Imago, 1994; trad. roum. *Istoria oglinzii*, Ed. Univers, Bucarest, 2000, p. 143.

⁴ Lucrèce, *De natura rerum*, livre IV, apud. Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 143.

forme, selon l'axe des yeux, un seul corps homogène. De la sorte, où que vienne s'appuyer le feu qui jaillit de l'intérieur des yeux, il rencontre et choque celui qui provient des objets extérieurs.»⁵ Chez Platon, le phénomène de la vue explique celui de la réflexion qui a lieu par la fusion du «feu intérieur» avec celui extérieur (le premier émis par les yeux qui regardent le miroir, le second par ceux qui s'y reflètent). Etant donné que la vue ne peut être expliquée qu'à l'aide du miroir, la réflexion devient de la sorte consciente de soi. Pourtant, il y a une différence entre la formation de la vue et celle des reflets: le processus de l'inversion: «Mais, alors, ce qui est à gauche apparaît à droite. En effet c'est aux parties opposées du feu extérieur, contrairement à ce qui a lieu d'ordinaire dans l'émission.»⁶

Les penseurs antiques ont négligé la détermination exacte du lieu où se forment les images dans le processus de la vue. Aussi, le miroir peut-il être considéré de même un médiateur entre l'œil et l'objet, un milieu où les images apparaissent, soit comme résultat des émanations des objets ou du faisceau visuel. Plusieurs fois, l'œil même est envisagé comme un miroir. Théophraste parle de la formation des images dans les yeux en utilisant le terme d'*emphasis* qui renvoie à l'apparition d'une image sur une surface polie. La pupille, nommée en grec *core*, dans laquelle se reflète l'image des objets est, en fait, un miroir.

On peut conclure que, dans la pensée antique, c'est le processus de la réflexion qui explique le processus de la vue, parce que l'œil même fonctionne comme un miroir. Et, ainsi, on peut mieux saisir la portée du phénomène de la réflexion pour la mentalité grecque qui l'insère dans le domaine de la perception et du visible. On se permet de mettre en lumière le fait que dans la conception philosophique de Platon le même phénomène a une place de choix.

II. LE PARADIGME DE LA RÉFLEXION CHEZ PLATON

L'œil, la vue, ce sont des éléments importants du système cognitif platonicien. Le mythe de la caverne propose trois étapes de la connaissance pour aboutir à *eide*: la caverne en tant que domaine du pseudovisible, des apparences, des ombres, le monde terrestre en tant que domaine du visible, qui renferme autant les choses que leurs reflets et, enfin, le domaine de l'intelligible.⁷ L'ascension est faite par l'intermédiaire de la vue, la dernière étape étant la contemplation. Pour ne pas être aveuglé par la lumière du soleil, l'homme de la caverne doit avoir tout d'abord une vue indirecte des choses, par l'intermédiaire des ombres et des reflets et, enfin de compte, il peut regarder le monde directement: «Il devrait, en effet, repris-je, s'y habituer s'il voulait voir le monde supérieur. Tout d'abord, ce qu'il

⁵ Platon, *Timée*, 45 c, *Œuvres complètes*, tome X, Société d'Édition Les Belles Lettres, Paris, 1925.

⁶ *Ibidem*, 46 c.

⁷ Cf. Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 160.

regarderait le plus facilement, ce sont les ombres, puis les images des hommes et des autres objets reflétés dans les eaux, puis les objets eux mêmes.»⁸ Si l'ombre est le stade le plus bas de la connaissance, le miroir renvoie à la perception directe des choses par leur représentation indirecte, reflétée. La réflexion devient ainsi une métaphore de la vue, dans le domaine du connu.

Par rapport à la connaissance, les réflexions dans les miroirs concaves ou convexes trompent la vue et troublent l'image que l'homme se fait de soi et du monde: «Et les mêmes objets paraissent brisés ou droits, selon qu'on les regarde dans l'eau ou hors de l'eau, concaves ou convexes suivant une autre illusion visuelle produite par les couleurs, et il est évident que tout cela jette le trouble dans notre âme.»⁹ Platon parle de l'altération de l'image reflétée dans *Timée* en se référant aux inversions faites en toutes sortes de miroirs: dans le miroir plan, la partie droite apparaît au lieu de la partie gauche et inversement, dans le miroir concave, la droite reste en sa position normale, mais par le renversement du même miroir, l'image sera elle aussi renversée.

Le miroir a aussi le pouvoir démiurgique de tout recréer, mais seulement dans l'image: «Elle n'est pas difficile, répondis-je, et elle se pratique diversement et rapidement, très rapidement même, si tu veux prendre un miroir et le présenter de tous côtés; en moins de rien tu feras le soleil et les astres du ciel, en moins de rien, la terre, en moins de rien toi-même et les autres animaux et les meubles et les plantes et tous les objets dont on parlait tout à l'heure.»¹⁰ Les caractéristiques de reproduction du visible, de transformation de celui-ci en apparence ont convaincu Platon de proposer la métaphore de la réflexion comme point de départ pour la notion de *mimesis*, notion utilisée tant au niveau ontologique qu'artistique. De même que le miroir, qui donne l'illusion du réel, la *mimesis* donne naissance à une entité dont le statut ontologique est inférieur à son modèle. Au niveau cosmique, ce principe exprime le rapport entre le monde sensible et le monde intelligible, des *eide*, sur lui est fondée la théorie platonicienne de la connaissance et, dans le domaine de la morale, il constitue le point de départ pour la critique violente de Platon contre les arts.

Dans *Le Sophiste*, il y a deux types de créateurs d'images illusoire: le démiurge et l'artiste. Le premier ne se contente pas de créer seulement les choses visibles d'après le modèle des *eide*, mais il crée aussi des imitations de second degré, tout comme l'artiste, mais, ainsi que nous tâcherons de le démontrer, avec un autre statut: « – A côté de chacune d'elles viennent ensuite se ranger leurs images et non plus leurs réalités. Divine encore est l'invention qui machina ces images. – Lesquelles? – Celles qui nous viennent dans le sommeil et tous les

⁸ Platon, *La République*, 516 a, *Œuvres complètes*, tome VII, Les Belles Lettres, Paris, 1989.

⁹ *Ibidem*, 602 c.

¹⁰ *Ibidem*, 596 c.

simulacres qui, pendant le jour, se forment, comme l'on dit, spontanément: l'ombre que projette le feu quand les ténèbres l'envahissent; cette apparence, enfin, que produit, en des surfaces brillantes et lisses, le concours, en même point, de deux lumières, leur lumière propre et une lumière étrangère, et qui oppose, à la vision habituelle, une sensation inverse.»¹¹ Le jeu divin aux images est semblable à l'activité de production des œuvres d'art de l'artiste ayant comme modèle le monde sensible, mais cette comparaison, dans la conception de Platon, ne le favorise pas parce que, bien que des imitations de même degré, leur origine est différente. Les rêves, les ombres, les reflets d'origine divine ne sont pas de simples illusions des choses, ils appartiennent au domaine du connu parce qu'ils renvoient au-delà de la réalité sensible, jouant un rôle de liant entre le monde sensible et l'intelligible, car ils mettent en relation, par leur irréalité, la réalité du sensible.

Avant que Platon ne soit conçu le concept de *mimesis* à partir du modèle de la réflexion, celui-ci avait d'autres acceptions,¹² tout d'abord l'une qui renvoie au rituel, en désignant les actes de culte du prêtre, à savoir la danse, le chant, la musique. Socrate confère un autre sens à la notion de *mimesis*: il signifie la représentation du monde extérieur, sens qui se trouve à l'origine de la théorie artistique en Occident, suivant laquelle l'art est l'imitation de la nature. Ainsi, la notion d'imitation sera applicable aussi à la peinture et à la sculpture à partir de la définition formulée par ce philosophe: «la peinture est la représentation de ce qu'on voit». Démocrite comprend une autre chose par mimésis, à savoir l'imitation de la manière dont la nature agit. Après Platon, Aristote va attribuer une signification éloignée de l'acception dépréciative donnée par le philosophe athénien, tout en soulignant son caractère créatif. Il distingue trois manières d'imitation des choses: «soit comme elles ont été, soit comme on dit ou comme elles semblent être, soit comme elles doivent être» et le rapport entre l'art et la réalité n'est plus contraignant, mais libre.

Après avoir établi, dans le livre VII de *La République*, un trajet ascendant de la connaissance à partir du monde des ombres, des apparences à celui de la vérité, des idées, dans le livre X il décrit un autre «catabasique, de la *mimesis*».¹³ Et pour étudier le statut des arts représentatifs, il invoque au commencement le motif du miroir. La relation étroite entre la réflexion, l'image et la peinture, n'est pas fortuite parce qu'au niveau linguistique elles sont dénommées par le même terme *eikon*: «Car le nom grec de l'image *eikon* désigne aussi bien le reflet que toute forme de représentation figurée.»¹⁴

¹¹ Platon, *Le Sophiste*, 266 c, *Œuvres complètes*, tome VIII, Société d'Édition Les Belles Lettres, 1925.

¹² Cf. Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor sase notiuni*, Editons Meridiane, Bucarest, 1981, p. 376-378.

¹³ Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 160.

¹⁴ Françoise Frontisi-Ducroux, Jean-Pierre Vernant, *op. cit.*, p. 78.



Fig. 2. – *Miroir gravé porté*, lécythe, Bruxelles, Bibliothèque Royale, reproduit en F. Frontisi-Ducroux, *op. cit.*

Le paradigme de la réflexion dans l'histoire et la théorie de l'art trouve dans la pensée de Platon ses fondements et le but de notre ouvrage ne sera autre que d'esquisser l'argumentation de cette idée. A l'appui de cette démarche nous rappelons la théorie de V.I.Stoichiță, exposée dans son ouvrage, *Brève histoire de l'ombre*: «Dans la théorie de la *mimésis*, au contraire, le fantasma de l'ombre détient un rôle secondaire. Elle cède la place à l'image dans le miroir qui «en fonction du degré de clair et d'obscur» lui est supérieure. D'après Platon, l'œuvre d'art devait s'adapter aux limites du paradigme de la réflexion dans le miroir, mais la projection de l'ombre n'aura qu'un rôle marginal.»¹⁵

La création du peintre sera comparée au processus de la réflexion, le résultat étant le même: l'apparence, ainsi que la *mimesis* est déconsidéré du point de vue ontologique: «L'art d'imiter est donc bien éloigné du vrai, et, s'il peut tout exécuter, c'est, semble-t-il, qu'il ne touche qu'une petite partie de chaque chose, et cette partie n'est qu'un fantôme.»¹⁶ Par rapport à la vérité, le peintre fait trois types d'erreurs¹⁷: d'abord, en représentant un lit confectionné par un menuisier, il n'a pas comme modèle l'Idée, ce-qui-est, mais ce-qui-apparaît, sa copie de degré second l'inscrit de la sorte dans «une imposture ontologique»¹⁸; la deuxième erreur est épistémique parce que, quoiqu'il peigne un lit il ne sait pas le confectionner et, enfin, la troisième est d'ordre éthique en envisageant le peintre en tant que «stimulateur de la partie irrationnelle de l'âme du récepteur.»¹⁹ Dans ce fragment de *La République*, le miroir ne jouera plus un rôle dans la connaissance, mais il représentera une non-connaissance, un écartement de la vérité. Malgré cela, Platon distingue deux types de peintres: ceux qui se bornent à copier les choses du monde du sensible et ceux qui «essaient de réaliser dans leur œuvre l'Idée et dont le travail peut être utilisé comme *paradeigma*»,²⁰ peintres que Panofsky appelle heuristiques ou poétiques: «Alors ils regardent souvent tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, c'est-à-dire ils examinent tout ce qui est vraiment juste, beau, raisonnable et d'autres choses pareilles et, en même temps, ce que les gens considèrent comme tel. Après quoi, par le mélange des matériaux, ils réussissent à rendre le visage humain, suivant l'opinion d'Homère, quand celui-ci se trouvait parmi les hommes, sur ce qu'il nommait divin et semblable aux dieux.»²¹ La maîtrise de ce peintre n'est plus mimétique, mais canonique, qui opère une sélection dans le monde du visible en essayant de se conformer à l'idée de beauté. Ce genre de peintre dépasse le «stade

¹⁵ Victor I. Stoichiță, *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books Ltd., London, 1997; trad.roum. *Scurtă istorie a umbrei*, Editions Humanitas, 2000, p. 23.

¹⁶ Platon, *La République*, 598 c.

¹⁷ Cf. Cristian Moraru, *op. cit.*, p. 160.

¹⁸ *Ibidem*, p. 160.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Erwin Panofsky, *Ideea*, Editions Univers, Bucarest 1975, p. 1.

²¹ Platon, *La République*, 501 a.

du miroir», son travail n'est plus reflétant, reproductif du sensible, mais réflexif, comparable au philosophe qui vise le monde des idées et qui contemple sa propre essence. A un tel peintre pensait, peut-être, Platon quand il exprimait son admiration envers l'art égyptien, art qui se bornait aux formules définitivement fixées et qui ne faisait aucune concession à la perception visuelle.

C'est justement cette adaptation des arts aux exigences de la vue humaine qui mécontente Platon, fait qui l'a déterminé de critiquer encore une fois la peinture dans *Le Sophiste*. Dans le cas de la production des images, de la *mimesis*, on peut distinguer deux catégories de faits. La première est la reproduction exacte. Celle-ci se passe surtout quand quelqu'un exécute l'imitation en se conformant aux proportions du modèle – longueur, largeur et profondeur – en ajoutant les couleurs propres à chaque objet, c'est à dire une reproduction fidèle du monde visible, mais toujours une copie inutile, nommée *eikastike*, de *eikasia*, l'état dans lequel on ne perçoit qu'images et reflets, le segment le plus bas de la Ligne platonicienne.²² Ce type de peinture s'inscrit distinctement au «stade du miroir». Mais Platon conçoit aussi une autre manière de transgresser ce modèle, exceptant celui de la peinture qui vise l'essence, mais dans un sens inférieur du point de vue ontologique, tout en restant en arrière par rapport à l'univers des apparences. Celui-ci est *phantastike*, l'art d'imaginer: «Pas ceux du moins qui ont à modeler ou à peindre quelque œuvre de grande envergure. S'ils reproduisent, en effet, ces beautés avec leurs véritables proportions, tu sais que les parties supérieures nous apparaîtraient trop petites, et les parties inférieures, trop grandes, puisque nous voyons les unes de près, et les autres, de loin. – Parfaitement. – Est-ce que, donnant congé à la vérité, les artistes, en fait, ne sacrifient pas les proportions exactes pour y substituer, dans leurs figures, les proportions qui feront illusion?[...] – Mais quoi? Ceux qui, à des spectateurs défavorablement placés, paraît copier le beau, mais qui, pour des regards capables d'embrasser pleinement de si vastes proportions, perdrait cette prétendue fidélité de copie, comment l'appeler? Ce qui simule ainsi la copie qu'il n'est point, ne sera pas un simulacre?»²³

Parce qu'elles ne se conforment pas au paradigme de la ressemblance, de la réflexion, ces œuvres d'art suivent un autre paradigme, celui de la déformation selon les exigences de la vue humaine imparfaite, de l'apparent mimésis, bref de l'imagination. Cet art de la tromperie, l'illusionnisme «plutôt que le caractère représentatif de l'art, ont convaincu Platon de la soumettre à un jugement négatif».²⁴ Si le premier paradigme institué par Platon est celui de la représentation exacte, de la réflexion dans le miroir plan, le second, qui aura son propre trajet dans

²² Francis E. Peters, *Greek Philosophical Terms*, New York University Press, 1967; trad.roum. *Termenii filozofiei grecești*, Editions Humanitas, Bucarest, 1993, p. 81.

²³ Platon, *Le Sophiste*, 236.

²⁴ W. Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, vol.I, PWN, Warszawa, 1970; trad.roum. *Istoria esteticii*, Editions Meridiane, Bucarest, 1978, p. 188.

la peinture européenne, miné toujours par le principe de *mimesis*, en surgissant de temps en temps et en fascinant sous des formes avant-gardistes, pourrait être nommé le paradigme de la réflexion déformante dans les miroirs concaves, convexes, multiples et d'autres types rappelés par Platon dans *La République*.²⁵

III. MIROIR ET REPRÉSENTATION

La peinture illusionniste dont parle le philosophe athénien est la peinture perspective nommée aussi *skenografia*, utilisée dans les décors théâtraux à partir du V^e siècle av. Chr. Ce procédé décrit par Démocrite et Anaxagoras a comme modèle le processus de la vue: on choisit un point sur une axe médiane perpendiculaire sur le décor, point-origine pour un faisceau visuel des lignes divergentes selon lesquelles est tracée la composition architecturale.²⁶ Ce genre de peinture, à la manière «impressionniste», créait une illusion de réalité par la disposition des lumières et des ombres, bien que, vue de proche, elle ne fût formée que des taches amorphes, d'où le nom de *skiografia*. Le jeu de lumières, le clair-obscur et la perspective transformaient la peinture bidimensionnelle des contours nettement tracés dans une tridimensionnelle. D'ici l'illusion de la réalité que la peinture antique en donnait pleinement et aussi toutes les anecdotes, très connues sur Zeuxis, Parrhasios et Appelles, dont la manière de peindre fait partie du modèle de la réflexion exacte. Mais à l'époque de l'hellénisme, par l'importance gagnée par la peinture illusionniste, inventive, originale, à côté de la vieille théorie de la mimésis, une nouvelle conception apparaît qui s'intègre dans le second paradigme, celui de la réflexion déformante, conception qui peut trouver la meilleure expression dans les mots de Philostrate: «L'imagination est un créateur meilleur que l'imitation», «L'imitation crée seulement ce qu'elle voit, l'imagination crée en plus ce qu'elle ne voit pas.»²⁷

Le paradigme de la réflexion, dans la théorie de l'art, sera illustrée par notre analyse des peintures dans lesquelles sont représentés des miroirs. Le choix a été fait non seulement à cause de la récurrence du même motif artistique, mais aussi parce que la présence d'une réflexion dans une peinture met en discussion le statut de l'image et transforme l'œuvre en métapeinture. Cette association peut être argumentée par l'appel à la conception de Platon qui dans *Timée* 46 a utilisé le même terme *eidolopoia*, tant pour le processus de formation des reflets en miroir que pour la production des images artistiques.

Comme épigraphe de l'analyse des peintures antiques qui contiennent des représentations des miroirs pourrait figurer la définition donnée au miroir par

²⁵ Platon, *La République*, 602 c.

²⁶ Roland Martin, *L'Art grec*, Encyclopédies d'aujourd'hui, Le Livre de poche, 1994, p. 381.

²⁷ Apud. W. Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, p. 423.

Platon dans *Alcibiade* 132d: «Quel est l'objet tel qu'en le regardant, nous nous voyons nous-mêmes tout en le voyant?»²⁸

Dans les peintures sur les vases, dans les fresques de Pompéi, en général dans la peinture classique qui a survécu au temps, le miroir n'apparaît qu'en présence de la féminité, soit tenu à la main, soit accroché au mur. Les représentations aux miroirs, où aucun reflet n'apparaît figuré, constituent une catégorie à part, parce qu'elles sont les plus nombreuses et parce qu'elles suscitent un intérêt particulier, car cet objet paraît ici détourné de sa fonction usuelle.

Dans *Vénus et Amour*, image qui présente une fresque de la Maison d'Apollon, Vénus seule peut voir son visage dans le miroir tenu par Amour. Le miroir est le signe de beauté; le motif de la femme à la toilette où elle vérifie son charme en se reflétant va se retrouver dans la peinture européenne de toutes les époques. Le dieu de l'amour peut être remplacé par une servante comme dans *La toilette de la mariée*. Maintes fois, le miroir apparaît comme un prolongement du corps féminin. Ce type de miroir rond, présenté jusqu'à ce moment, est doué d'une manche qui a la forme d'un corps féminin, une sorte de double en miniature de celle qui s'y regarde. L'étude de la beauté a un but précis, celui d'éveiller le désir, la fonction érotique étant soulignée surtout dans cette image, parce qu'il s'agit d'une jeune fille mariée qui se prépare pour la nuit des noces. Une fois les années passées, le visage vieillit, la femme renonce à son double en miniature et à l'une de ses préoccupations caractéristiques: la réflexion qui lui permettait autre fois l'accès à la conscience de soi.

Dans les peintures sur les vases, le miroir accroché au mur n'est esquissé que par quelques lignes, il n'est pas figuré comme tel, ayant ainsi une fonction plutôt symbolique, de désignation d'un espace exclusif de la féminité (le cercle avec une ligne verticale en bas qui est coupée ou non par une autre horizontale est un signe consacré au long du temps pour le beau sexe). A l'aide de ce miroir vers l'espace clos du gynécée, par exemple, se réalise une ouverture tant vers l'espace figuré, que vers celui extérieur à la peinture. On peut supposer une éventuelle réflexion du spectateur dans le miroir ouvert vers tout reflet, un dialogue s'établissant ainsi entre la représentation et celui qui vérifie son statut: le spectateur.

Héra se préparant à comparaître devant Paris présente la déesse de profil, en se regardant dans un miroir tenu dans la même position. Ce parallélisme suggère une relation de réflexivité. La femme devant son miroir ne se prépare seulement pour s'offrir au regard de l'autre, en tant qu'objet devant un sujet masculin, telle était sa posture dans la société antique, mais elle devient elle-même sujet devant son double virtuel qui détient maintenant le rôle d'objet de son regard. La conscience de soi suppose un tel jeu entre voir et être vu, un jeu de la réflexion.

²⁸ Platon, *Alcibiade*, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Les Belles Lettres, 1989.



Fig. 3. – *Femme assise (ou le départ du soldat)*, lécythe, V^e siècle, Athènes, Musée National, reproduit en Martin Robertson, *La peinture grecque*, Skira, 1953.

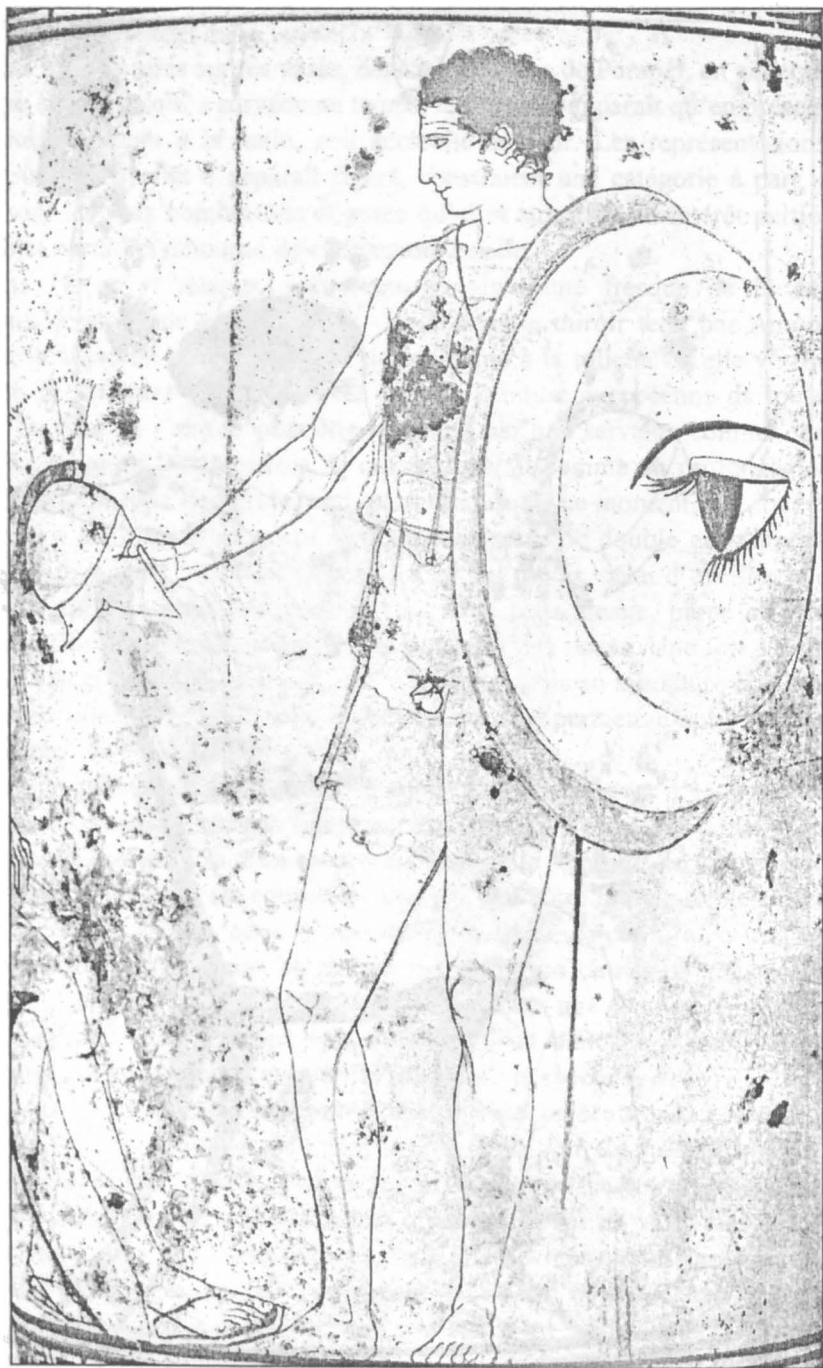


Fig. 4. – *Femme assise (ou le départ du soldat)*, lécythe, V^e siècle. Athènes. Musée National, reproduit en Martin Robertson, *La peinture grecque*. Skira, 1953.

Dans les *Dipinti murali de Pompei*, une image à caractère licencieux représente un sujet inédit: la toilette d'Hermaphrodite, le fils de Vénus et Mercure. Dans la peinture et la littérature antique, il est interdit à l'homme de se regarder dans le miroir²⁹, il ne peut se refléter que dans les yeux de l'autre – son égal masculin avec lequel il établit une relation homo-érotique (Platon, *Phaidros*, 255d). La sexualité ambiguë de l'hermaphrodite lui permet l'accès au miroir. Bien que l'objet tenu par un homme efféminé ne rende pas correctement le reflet, celui-ci est le signe pour une telle connaissance de l'altérité monstrueuse.



Fig. 5. – *La toilette d'Hermaphrodite*, fragment de la fresque de la Maison d'Adonis, Pompéi, reproduit en *Dipinti murali di Pompei*.

²⁹ Cf. F. Frontisi-Ducroux, J. P. Vermant. *op. cit.*, p. 66.

Miroir gravé porté présente de profil une femme à un miroir qui reflète un visage identique au sien, mais le miroir est tenu dans une position qui fait impossible la réflexion. Le peintre n'a pas voulu représenter un reflet, ainsi qu'on doit supposer que la figure sur le disque est gravée sur le revers du miroir. La représentation n'est pas réaliste, illusionniste, elle n'est qu'esquissée, elle est donc un signe qui rend compte de sa fonction de création des images. L'image dans l'image souligne le statut particulier de cette représentation à caractère métapictural. Le miroir, la seule chose qui rende la féminité consciente de soi, qui ouvre l'espace pictural vers le regard du spectateur, a aussi la fonction de production non seulement des reflets, mais de n'importe quel type d'image, sa maîtrise étant comparable à celle du peintre qui, dans cette image, réalise ainsi une mise en abîme.

La dernière image discutée, *Femme assise (ou le départ du soldat)*, est celle qui apporte, dans le même plan, un homme et une femme, chacun d'eux étant défini par un objet à caractère symbolique, la femme par le miroir au-dessus de sa tête, qui a une fonction métonymique, et l'homme par son bouclier dans lequel il ne se regarde pas, bien qu'il lui soit permis de le faire, ainsi que démontre la littérature de l'Antiquité. La représentation du bouclier est inédite: sur lui on a gravé un œil gigantesque. Cet outil de guerre aux propriétés réfléchissantes est rencontré dans le mythe de Persée et de la Méduse et avec son aide le héros a réalisé une réflexion indirecte de la Gorgone, pour pouvoir se défendre de son regard pétrifiant et pour la tuer. Le bouclier sert à la déesse Athéna non pas pour la réflexion de sa beauté divine, mais en tant qu'arme mortelle sur laquelle est imprimé le visage de la Méduse. Le bouclier ne peut offrir, par conséquent, une réflexion directe, mais l'une indirecte et ce fait est argumenté aussi par l'image analysée qui ne présente pas l'œil de face, mais de profil. L'œil gigantesque sur le bouclier est un œil masculin dans lequel le récepteur ne peut pas se retrouver et se refléter: c'est le regard qu'on doit éviter, celui de la mort.

On ne sait pas si les peintres de l'Antiquité se sont représentés ou non dans un miroir, mais on sait sûrement de Lucien l'histoire d'une femme peintre «Iaia de Cyzique qui resta vierge toute sa vie et qui a peint son portrait en se regardant dans le miroir».³⁰ Le penchant pour le miroir appelle aussi, dans le cas de la femme, l'exercice de la peinture et de l'autoreprésentation et non seulement celui de la réflexion passive. Mais dans l'Antiquité le bouclier reste le signe du masculin parce qu'on sait l'opinion d'Aristote sur Phidias «qui a sculpté la statue d'Athéna sur L'Acropole, qui a mis en relief au milieu du bouclier de la déesse son propre visage, de sorte que, par un procédé particulier, il fasse corps commur à la statue».³¹

Si on se rapporte aux trois types de peinture décrits par Platon, les images analysées dans cet ouvrage semblent correspondre à la classification du philosophe

³⁰ *Antichitatea despre artele plastice*, trad. et notes de Al. Cizek, Editions Meridiane, Bucarest, 1971, p. 90.

³¹ *Ibidem*, p. 173.

athénien. La peinture sur les vases se guide d'après des modèles préétablis et elle correspondrait à l'art apprécié par l'auteur de *La République*, art qui se propose de reproduire les idées. Aussi, les images analysées n'offrent-elles qu'une seule réflexion dans le miroir, tandis que, du reste, cet objet est un signe pour des choses différentes: l'esquisse de la féminité, l'ouverture de l'espace pictural en vue de la problématisation du statut de la représentation. L'image 1 s'approche du type de peinture existant dans l'image no. 4, le schématisme de la figure est remplacé par le trajet précis des contours et par l'utilisation de la polychromie, visant la reproduction plus exacte de la réalité; ainsi, on peut l'inscrire au «stade du miroir», dans le paradigme de la réflexion. Mais ce stade s'ouvre vers le troisième, celui de la réflexion déformante, par la possibilité de l'interprétation de l'objet de la main d'Héra comme miroir convexe et le bouclier serait le même type de miroir qui altère l'image des choses. Les peintures de Pompéi s'inscrivent dans le type d'art le plus détesté par Platon, la peinture illusoire et perspective. Ici, le miroir affirme sa fonction de réflexion exacte, en s'opposant ainsi, par sa précision, à ce type de peinture qui déforme la réalité, mais dans laquelle elle est représentée.

SPÉCULARITÉ, IDÉOLOGIE ET SCÉNARIO, DANS L'IMAGE DE «LA TENTATION DE SAINT ANTOINE»

CRISTINA BALINTE

Si l'on considère d'une perspective thématique large, celle de *texte culturel* régi par un code iconographique fondé sur des repères stables¹, bien nécessaires au processus d'interprétation du sujet figuré, la *Tentation de saint Antoine* s'inscrit plutôt dans la catégorie du visuel que dans le domaine du mot écrit.

Etant donné le caractère marginal, inédit, parfois peu accessible des sources qui constituent l'aire des référents littéraires², le contexte le plus approprié à l'actualisation de ce type de scènes de tentation s'avère celui de l'image, envoyant d'une façon plus directe à l'accomplissement d'un effet immédiat, percutant sur le public. Une fois installé dans le registre spectaculaire et inclus aussi, à la fin du Moyen Âge, dans le répertoire des troupes de théâtre de marionnettes, le thème analysé rend fonctionnel tout un mécanisme de *la tentation du texte écrit par l'image*, qui, en raison de sa diversité et de son originalité interprétative, domine surtout les périodes artistiques caractérisées par une «perte de la mesure»³: la fin de l'art roman (cca. 1125), l'épanouissement des images de l'Enfer, y compris la contribution de Jérôme Bosch (env. 1500), le Maniérisme, l'art du milieu du XVI^e siècle, pour en citer quelques exemples.

Il ne faut pas omettre de rappeler, au long de l'incursion centrée sur le rôle de l'image de la *Tentation de saint Antoine*, qu'initialement, durant les V^e et VI^e siècles, les représentations étaient conçues comme des formes, plus facilement à

¹ D'une part, le saint anachorète présentant comme attributs spécifiques la croix en forme de la lettre grecque tau, imprimée sur son habit monacal ou dont le profil est prêt au bâton, la clochette aux sonorités apothropaïques, le cochon – détail symbolique, retrouvé exclusivement au cas des productions artistiques occidentales; de l'autre, les démons qui l'assaillent ou tâchent de le séduire.

² On doit mentionner, d'abord, le récit hagiographique du IV^e siècle, ouvrage attribué à saint Athanase, l'archevêque d'Alexandrie, puis la suite des manuscrits, en original ou interpolés, sur la vie ou la légende de saint Antoine, les *Apophtegmes des Pères du désert*, la *Légende dorée* de Jacques de Voragine et, pour la période moderne, les interprétations littéraires dues notamment à Flaubert, Ivan Tourgueniev, Anatole France, Michel de Ghelderode, Dino Buzzati.

³ Voir Hans Sedlmayr, *Pierderea măsurii* (La Perte de la mesure), trad. roum. Amelia Pavel, Editions Meridiane, Bucarest, 2001.

comprendre par les croyants non-instruits, de l'«histoire sacrée»⁴ et que leur but visait à transmettre principalement un fait d'exemplarité morale, religieuse.

On retient également dans la discussion un autre aspect, cette fois historique, du problème, à savoir la fondation, au XI^e siècle, de l'Ordre des Antonites, événement crucial pour le développement ultérieur du culte de saint Antoine (Abbé ou Ermite), les changements d'iconographie et la mise en circulation du thème, tout cela menant à la diffusion implicite d'une idéologie, réalisée par l'intermédiaire de l'image.

Ces trois directions d'étude – disposées dans la suite chronologique: morale-religieuse, idéologique, spectaculaire – circonscrivent, dans notre opinion, l'entier domaine thématique et sollicitent, chacune à son tour, une attention particulière en vue d'en mettre en valeur la pertinence opérationnelle et les stratégies d'action.

L'IMAGE SPÉCULAIRE: REPRODUCTION, REPRÉSENTATION OU MANIFESTATION DANS LE PRÉSENT D'UN IDÉAL RELIGIEUX

Saint-fondateur du monachisme, selon la tradition ecclésiastique⁵, le bénéficiaire d'un culte qui jouit autant du support de l'Eglise de la chrétienté orientale que de celui apporté par l'Eglise occidentale (en ce dernier cas, en dépit de la «concurrence» avec la vénération portée à un autre saint Antoine, le franciscain-prêcher de Padoue⁶), l'ermite du désert de la Thébaidé ne peut quand même être rencontré comme protagoniste des scènes de tentations, à l'intérieur de la plupart des institutions cléricales orthodoxes. Cette absence figurative est compensée du côté textuel, par les épisodes décrits dans le chapitre consacré aux *Miracles de saint Antoine*, partie des manuels byzantins de peinture canonique: *Le saint subissant les coups des diables* («Un tombeau et le saint gisant dedans, et

⁴ Cf. René Huyghe, *Dialog cu vizibilul* (Dialogue avec le visible), trad. roum. Sanda Râpeanu, Editions Meridiane, Bucarest, 1981.

⁵ La priorité du modèle antonien dans la constitution de l'idéal monacal a été vivement mise en discussion, au long des débats théologiques des premiers siècles chrétiens. D'abord, l'ambiguïté fut créée par le texte même d'Athanase où on trouve des références aux personnes qui avaient conseillé Antoine avant qu'il n'adoptât la vie en solitude (voir sfântul Atanasie cel Mare, *Viața sfântului Antonie cel Mare, urmată de cele mai frumoase predici* (La Vie de saint Antoine le Grand, suivie par les plus beaux sermons), Editions Anastasia, Bucarest, 2000, III, p. 30: «Il était à ce temps-là, dans un village voisin, un vieil homme qui, dès sa jeunesse, avait mené une vie d'ermite; en le voyant, Antoine, le cœur enflammé du désir sincère de l'imiter, commença à rester le plus longtemps possible dans les endroits voisins de son village. Et s'il entendait parler d'un homme de grande vertu, il le chercherait comme on cherche l'«abeille sage» et il ne rentrerait pas chez soi avant de n'avoir pas vu cet homme-là; et il y rentrerait, comme s'il recevait des vivres pour le chemin de la vertu.») Ensuite, à la fin du IV^e siècle, 374–375, saint Jérôme écrit *La Vie de Paul le Premier ermite* (c'est nous qui soulignons), dont le titre renfermait déjà un germe polémique.

⁶ (vers 1195–1231), Docteur de l'Eglise, d'origine portugaise, il prêcha au Portugal, en Italie et au sud de la France (contre les Cathares).

quelques diables autour de lui le frappent à coups de bâtons, tandis que d'autres poussent la pierre tombale.»⁷), *Le saint tenté par les diables* («Un tombeau ouvert à des murs écroulés et le saint y gisant, une main à la tête, l'autre tendue vers le Ciel; il regarde en haut, la tête un peu levée; et quelques diables s'efforcent de mettre les murs en ruine, en se servant des bâtons, pendant que d'autres sous formes des bêtes féroces, des lions ou des serpents se précipitent vers lui; et au-dessus le Ciel et là-dedans le Christ, et un rayon de soleil descend de Lui jusqu'à la tête du saint.»⁸), *Le saint, se retirant dans le désert, trouve en son chemin le plat d'argent et l'or* («Des montagnes, un sentier et un grand plat d'argent au milieu du chemin et, un peu plus loin, une grande masse d'or et le saint, portant sa crosse sur l'épaule, vêtu comme d'habitude, s'enfuit vite tout en les regardant.»⁹)

Mises en valeur dans les enluminures médiévales, ces indications narratives, reprises et enrichies par la contribution de Jacques de Voragine qui les insère dans la *Légende dorée*, son recueil de vulgarisation des hagiographies à grande circulation européenne, à partir du XIV^e siècle, mènent à la formation d'un modèle spéculaire beaucoup plus subtil que celui de l'isomorphisme *reflété-reflétable*, obtenu par l'entremise de la surface-miroir.

Il n'est pas une coïncidence que les images de la *Tentation de saint Antoine*, appartenant à ce type de représentations, caractérisent la période du Moyen Âge, en témoignant d'une conception artistique d'origine néoplatonicienne.

Le problème qui se pose maintenant vise la possibilité d'adéquation du produit visuel, concrétisé principalement dans des éléments embellissant les pages des manuscrits ou les chapiteaux des églises romanes, au cadre général qui définit l'acte créateur tout au long des siècles médiévaux. *La Tentation de saint Antoine* appartient-elle à la catégorie des faits religieux destinés au culte ou au spectacle? Valeur sacrée ou plutôt profane? Et quel serait-il le point d'intérêt censé capter le plus d'attention du public: l'exemplarité du saint qui affronte les démons des tentations ou bien l'ingéniosité de la mise en scène et la force finale de l'image?

Il est évident que l'esprit du temps, comblé de religiosité, ne peut être nié, même si, en tenant compte de la perspective assumée, du cadre général et du statut social du public (surtout laïc) auquel les scènes des «tentations» s'adressaient, ces images ne comptaient pas tellement sur l'expression du dogme que plutôt sur l'impression qui soutenait la leçon à caractère moral.

Alors, en quoi réside le mécanisme spéculaire? Comment faut-il comprendre la *figure* du miroir, dans la période médiévale?

Pour avoir une réponse à ces questions, il est nécessaire de rendre clair que le modèle spéculaire opérant au Moyen Âge apparaît dépourvu des connotations

⁷ Denys de Furna, *Carte de pictură* (Livre de peinture), trad. roum. Smaranda Bratu Stati et Șerban Stati, Editions Meridiane, Bucarest, 1977, p. 220.

⁸ Denys de Furna, *op. cit.*, pp. 220-221.

⁹ *Ibidem*, p. 221.

illusoires, qu'il n'envoie pas encore aux «stratégies» trompeuses qui garnissent les représentations visuelles, durant les siècles ultérieurs. Un lieu commun, tenant également du discours philosophique de la fin de l'Antiquité et de celui théologique des premiers siècles chrétiens, est la perception du monde visible comme symbole d'une réalité plus profonde, inaccessible directement aux yeux, mais seulement à ce qu'on y appelle «le regard intérieur»¹⁰. Dans un tel système de pensée, le miroir, détaché du rôle d'instrument trompeur, devient tout simplement la *figure* «par laquelle celui qui garde pur son esprit a la possibilité de voir Dieu»¹¹.

En se limitant à l'épisode de la Tentation de saint Antoine, on se demande quelle est, en raison des principes d'analyse des «visions dans le miroir», décrites par J.-J. Wunenburger, «l'identité essentielle, métahistorique du sujet»¹²? Ou, en d'autres termes, qu'est-ce qui se reflète dans une scène de la «tentation de saint Antoine»?

Le maximum de généralisation désigne le modèle de la «tentation de Jésus-Christ par le diable», moment de l'Évangile selon Matthieu. Il s'ensuit, alors, que l'image spéculaire, au moyen de l'acte d'imitation repris par l'ermite, rend présente l'exemplarité spirituelle (l'identité morale) au niveau de la vie terrestre. «L'image rend présent le référent; elle ne lui est pas consubstantielle, mais lui apporte des sens nouveaux [...], le particularise de sa manière, indifféremment de la religiosité du public»¹³. De cette façon, le modèle est transposé¹⁴ dans l'actualité, en illustrant par une «démultiplication des formes»¹⁴ (la plupart des scènes de vie monacale incluent la séquence de la *tentation*), l'idée essentielle, centrée sur les vertus de l'homme saint.

On sait que, pendant le Moyen Âge, ceux confrontés visuellement à des images de ce type avaient leur perception dans un contexte strict de présent, d'actualisation immédiate, d'où l'effet terrifiant, parce qu'on croyait à la réalité des monstres. Par conséquent, «les tentations» *rendent présent*¹⁵ dans le cadre d'un moment de l'histoire de la chrétienté, le modèle général de perfection spirituelle à laquelle le Mal ne résiste pas. Cela exclut, par rapport au procédé employé, tant la notion de *représentation*, au sens de «tableau, dessin», puisque l'image apparente suppose la présence de l'original en action, pas seulement sa peinture, que celle de reproduction, la construction visuelle n'étant pas une duplication de la forme, mais une actualisation de son Idée.

¹⁰ Huyghe, *op. cit.*, p. 140.

¹¹ Saint Maxime le Confesseur, *Scolii* (Sc(h)olies), *Filocalia*, tome III, trad. roum. Dumitru Stăniloae, Editions Humanitas, Bucarest, 1999, pp. 159–160.

¹² Jean-Jacques Wunenburger, *Viața imaginilor* (La Vie des images), trad. roum. Ionel Bușe, Editions Cartimpex, Cluj-Napoca, 1998, p. 128.

¹³ Voir l'article de Sorin Alexandrescu, *Text și imagine. Relații încordate, și nu prea* (Texte et image. Relations tendues, et pas tout à fait), en *Caietele „Echinax”* (Cahiers de l'«Echinax»), volume II: *Théorie et pratique de l'Image. Imaginaire culturel*, Editions Dacia, Cluj, p. 35.

¹⁴ Wunenburger, *op. cit.*, p. 124.

¹⁵ Alexandrescu, *op. cit.*, 35.

L'IMAGE – EMBLÈME IDÉOLOGIQUE

Outre l'évocation d'une manière exemplaire de vie, le récit hagiographique avait le but de rendre connu le saint-patron du lieu de culte et, implicitement, de l'ordre monacal mis sous sa tutelle.

Dans le cas de saint Antoine, la diffusion et l'essor de son culte en Occident furent principalement les conséquences de la «publicité» faite par les monastères antonites qui gardaient la réputation (et le monopole) de guérir de la maladie nommée, dans les documents du temps, *le feu sacré* ou même *le feu saint Antoine*¹⁶.

En saisissant des différences significatives de conception, pour ce qui était du portrait du personnage, à la fin du Moyen Âge (les XIV^e et XV^e siècles), Emile Mâle constatait la substitution de l'image du vieil ascète du désert égyptien, par un «vénérable moine de l'Ordre des Antonites»¹⁷, assis d'habitude aux alentours d'un milieu citadin.

La nouvelle identité de saint Antoine allait entraîner tout un processus de changement des conventions culturelles, éléments d'une importance majeure pour la décodification de l'image iconographique du protagoniste: les attributs symboliques acquièrent des sens inédits (le *tau* imprimé sur le froc devient le blason des moines antonites), ils s'enrichissent comme nombre (s'ajoutent à la série le cochon à la clochette au cou, rappelant le droit exclusif des monastères consacrés à saint Antoine de laisser errer ces animaux dans la ville; les flammes qui jaillissent sous les pieds; le livre qu'il tient à la main, représentant non pas la Sainte Ecriture, comme l'on pourrait supposer, mais la Règle de l'Ordre) ou bien, ils sont adaptés au nouveau contexte historique (l'ermite porte des vêtements adéquats à la vie des villes – le manteau, le chapeau à large bord). De l'autre côté, les démons qui lui infligent des souffrances apparaissent comme les images allégoriques des maladies contre lesquelles les fidèles demandaient soit la protection, soit la guérison.

C'est toujours dans le livre d'Emile Mâle qu'on voit reprise la légende qui avait généré les transformations iconographiques¹⁸: une fois découvertes, les reliques du saint-fondateur de la vie monacale furent déposées à Constantinople où elles restèrent jusqu'au XI^e siècle, quand un seigneur français, en les recevant comme don de l'empereur Constantin VII, les apporta en France, à l'église de Viennois. Quelques décennies plus tard, un gentilhomme y trouva du remède contre une étrange maladie, ce *feu sacré*, et après son rétablissement, il créa l'Ordre

¹⁶ Maladie identifiée soit à la peste, soit au syphilis, ou le mauvais effet de l'ergot de seigle (v. Réau, *L'Iconographie de l'art chrétien*, vol. III (*L'Iconographie des saints*), tome I^{er} (A-F), P.U.F., Paris, 1958, p. 102; Emile Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Armand Colin, Paris, 1949, pp. 189–195; art. *Saint Antoine (Vie de...)*, *Dictionnaire des lettres françaises. Le Moyen Âge*, Fayard, Paris, 1992.

¹⁷ Cf. Mâle, *op. cit.*, p. 192.

¹⁸ Mâle, *op. cit.*, pp. 192; v. aussi, Réau, pp. 102–103.

des Antonites¹⁹. La conséquence la plus remarquable de la vénération dont le saint jouit dès ce moment-là, renforcée d'une façon notable par le phénomène d'interférence avec les structures de l'imaginaire populaire²⁰, fut représentée par la situation que la plupart des compositions visuelles, dédiées à l'époque à saint Antoine, étaient, indifféremment de leur genre artistique, des commandes venues de la part des monastères de l'Ordre, qui cherchaient ainsi à se faire sentir la présence et, surtout, à rendre connu le «privilege» guérisseur.

Selon André Chastel, en son étude sur *La Tentation de saint Antoine*²¹, on compte environ 200 enluminures accompagnant deux manuscrits hagiographiques des fonds des bibliothèques de Florence et de La Valette²², réalisées au début du XV^e siècle pour les institutions monacales antonites.

Un autre exemple éloquent de la valeur nouvelle prise par l'image vient avec la célèbre Tentation de saint Antoine de Matthias Grünewald, panneau du retable d'Isenheim, à son tour le résultat d'une proposition faite au peintre par Guido Guersi, le prieur des Antonites, chargé de la reconstruction et l'élargissement de l'autel du monastère local²³.

A tout cela, on peut toujours ajouter une série très nombreuse des représentations iconographiques de saint Antoine, seul ou comme protagoniste des scènes tirées de la légende hagiographique, au moyen desquelles le «texte» visuel renvoyait précisément à l'activité, le mode de vie et l'interprétation des dogmes, propres aux institutions religieuses qui mettaient en circulation cette image-emblème.

LE VÉHICULE SPECTACULAIRE: L'IMAGE AU SCÉNARIO

L'élément constant de la majorité des créations artistiques appelées génériquement «Tentations de saint Antoine», d'après le XIV^e siècle, réside dans l'effort évident des peintres de rendre théâtrale une morale religieuse, en concevant des scénarios de plus en plus autonomes par rapport au texte écrit. Ce phénomène prend de l'ampleur non seulement à la suite d'une transposition figurative de la

¹⁹ Mâle, *op. cit.*, pp. 189–190.

²⁰ Les pouvoirs miraculeux de saint Antoine se sont petit à petit étendus, dans l'imaginaire populaire, à toutes les maladies contagieuses; comme saint Roch, saint Adrien et saint Sébastien, l'anachorète égyptien prit le «privilege» de faire reculer la mort.

²¹ André Chastel, «*La Tentation de saint Antoine*» ou le songe du mélancolique, *Fables, formes, figures*, vol. I, Flammarion, Paris, 137–148.

²² Voir le manuscrit sans titre, enluminé, représentant *La Vie de saint Antoine (Abbé)*, Dauphiné, complété le 14 avril 1426, 102 fol. (4 manquant), 200 miniatures sur parchemin, 400 X 280 mm., inclus dans le *Trésor* de la Bibliothèque Nationale de Malte; une reproduction de ce manuscrit sur la *Vie de saint Antoine (Abbé)* a été identifiée dans la Bibliothèque Medicea Laurenziana, Florence, Italie: Ms. Laur. Med. Pal. 143.

²³ Cf. Marcel Petrișor, *Grünewald*, Editions Meridiane, Bucarest, 1972, p. 6.

sensibilité du moment ou d'un élargissement de l'espace de diffusion du thème, que surtout, par l'insertion dans la succession narrative d'un personnage nouveau (la Reine démoniaque) et d'autre type de tentation (la luxure), principales conséquences de la traduction de l'arabe, opérée par le dominicain Alphonsus, au XIV^e siècle, sur l'une des versions du texte hagiographique²⁴.

Des processions sataniques imaginées par Bosch jusqu'au cortège hallucinant d'éléphants aux pieds d'araignée du tableau homonyme de Salvador Dalí²⁵, on constate l'existence d'une multitude d'interprétations spectaculaires²⁶ où le côté artistique est immanquablement mis en valeur au détriment de la leçon de piété, changement formellement observable par le déplacement du centre d'intérêt de la figure du saint aux instruments et les actions de la tentation.

Bien sûr, pas toutes les solutions proposées représentent des innovations influençant le contexte visuel et il ne faut pas oublier la série des reprises conçues par les épigones des grands maîtres, notamment par ceux de Bosch. Mais au-delà de l'image en soi, résultat d'un acte de création plus ou moins indépendant par rapport au modèle, il vaut la peine d'analyser la manière dont, chaque fois quand ils avaient à peindre une scène de la «tentation de saint Antoine», les artistes décidaient d'organiser leur espace de représentation, d'établir le scénario approprié que les personnages dessinés allaient interpréter.

Un cas tout à fait particulier, au niveau de l'ensemble de ces réalisations visuelles, consacrées à saint Antoine, regarde celui où, sous le titre de «Tentation de saint Antoine», il s'agit d'une composition dans laquelle le saint qui apparaît est Jérôme, identifiable iconographiquement selon le détail *vanitas*, le crâne humain devant lequel il se porte à la méditation.

Cette confusion dérive d'une part de l'influence que les *vitae*, celle écrite par Athanase au sujet de saint Antoine et celle de Jérôme sur Paul [Ermite] qui enrichit le premier texte par de nouveaux épisodes, avaient fréquemment l'une sur l'autre. De plus, saint Jérôme, lui-même, avait fait l'expérience de l'existence recluse, cette fois dans le désert de Syrie, en suivant les traces de Paul «le premier ermite».

Loin des développements ingénieux, imaginés par Bosch²⁷, Jan Mandyn²⁸ ou Jacques Callot²⁹ qui soumettent finalement le thème aux propres «tentations» de

²⁴ Cf. Chastel, *L'Episode de la Reine de Saba dans la «Tentation de saint Antoine» de Flaubert, op. cit.*, pp. 123–130.

²⁵ *La Tentation de saint Antoine* (1946), Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

²⁶ Voir l'étude récente de Michel Picard, *La Tentation. Essai sur l'art comme jeu*, Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002.

²⁷ Des représentations visuelles, consacrées par Bosch au thème de la *Tentation de saint Antoine*, celle prise en considération, à ce point de l'analyse, est le triptyque (1505–1506) du Musée National d'Art Ancien, Lisbonne, dont une copie (1516), signée par un épigone, se trouve au Musée d'Art Ancien de Bruxelles.

²⁸ Jan Mandyn (1500–vers 1560), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur bois, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.

prouver leur talent, les images d'Antoine (Jérôme), attribuées à des peintres comme David Teniers le Jeune³⁰, Sebastiano Ricci³¹, Alessandro Magnasco³², augmentent soit le pathétique de la situation (les peintres italiens), soit l'hilarité dangereusement trompeuse (le tableau du maniériste flamand).

En tout cas, l'élément commun à toutes ces représentations est apporté par la tentative de troubler le silence (l'ordre) de la contemplation et de la prière. Le moine exemplaire, jouant son propre rôle ou celui de saint Jérôme se trouve isolé au milieu d'un vacarme: des cortèges impressionnants de créatures galantes, fantastiques, monstrueuses se fondent sur lui, ainsi que l'œil du spectateur découvre difficilement la voie visuelle qui l'emmènerait jusqu'au lieu où le saint s'oppose au Mal. C'est une tentation dirigée en même temps vers l'anachorète et le spectateur.

Dans d'autres tableaux, il surgit un groupe d'interprètes portant dans leurs mains des instruments de musique de carnaval (chez David Teniers le Jeune), des danseuses folles (Jacques Antoine Vallin³³) ou dés démons qui conçoivent des stratégies diverses de provoquer le rire (toujours chez David Teniers le Jeune et aussi dans une petite image du mur nord du monastère roumain Voroneț, datant du XV^e siècle³⁴).

Cette typologie établie sur le critère du spectaculaire ne se limite pas à ce genre de constructions. Il y a également des scénarios visuels où la situation envisagée comme étant «une tentation de saint Antoine» contient des «citations» extraites d'autres sources littéraires que le texte hagiographique: l'épisode du «jugement de Paris», dans le tableau de Joachim Patinir³⁵, présentant trois belles dames qui essaient d'appâter l'ermite par leurs charmes; *Les Mille et une nuits*, chez Sassetta³⁶, dans *Le saint Antoine tenté par une lampe en or*; le voyage de la Reine de Saba du *Livre des Rois*, chez Pieter Huys³⁷.

Une dernière situation vise les «tentations» peintes par Bernardo Parentino³⁸ et Cornelis Cornelisz³⁹ qui renvoient directement au théâtre. Le premier tableau est

²⁹ Voir Jacques Callot, les deux *Tentations de saint Antoine*, gravures sur cuivre, Bibliothèque Nationale de France, Paris et Musée Ermitage, Saint-Petersbourg.

³⁰ David Teniers le Jeune (1610–1690), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur bois, Louvre, Paris.

³¹ Sebastiano Ricci (1659–1734), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur toile, Louvre, Paris.

³² Alessandro Magnasco (1667–1749), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur toile, Louvre, Paris.

³³ Jacques-Antoine Vallin (1760–après 1831), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur toile, Louvre, Paris.

³⁴ Voir *Les tabernacles de Petru Rareș et leur modèle céleste. Une recherche artistique sur les églises-tabernacles du Nord de la Moldavie faite par Sorin Dumitrescu*, Editions Anastasia, Bucarest, 2001, pp. 134–139.

³⁵ Joachim Patinir (1480–1524), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur bois, Musée de Prado, Madrid.

³⁶ Tableau attribué à un certain «maître d'Osservanza», Sienne, identifié à Sassetta, provenu de la collection Ouroussoff (Vienne), à présent dans la collection Philip Lehman.

³⁷ Pieter Huys, *La Tentation de saint Antoine*, huile sur bois, Louvre, Paris.

³⁸ Bernardo Parentino (vers 1450–vers 1500), *La Tentation de saint Antoine*, huile sur bois, Galerie Doria Pamphilij, Rome.

semblable à une scène tirée d'une représentation dramatique: des personnages anthropomorphes à des masques carnavalesques couvrent le saint de leurs coups de bâtons, tandis qu'un autre, déguisé en singe, rompt l'Écriture. De l'autre côté, Cornelisz s'ingénie à employer le principe de la simultanéité du temps et de l'espace, trait caractéristique au spectacle théâtral du Moyen Âge⁴⁰. Le même cadre réunit les moments importants de la vie de saint Antoine: la réclusion dans le désert, la tentation, les bons conseils donnés aux moines, la visite à saint Paul [Ermite], la mort et l'arrivée des frères moines pour le veiller. La seule «licence» que le peintre hollandais se soit permis de prendre fut de remplacer le décor désolant du désert par un paysage montagneux, parsemé de rochers.

Quel que soit le genre prochain auquel la *Tentation de saint Antoine* s'associe, elle fait partie des thèmes, souvent choisis au fil du temps, pour être interprétés par les artistes, tout inventaire étant perfectible. Soit qu'ils aient illustré les noyaux traditionnels du récit hagiographique (les tribulations ou la tentation charnelle), soit qu'ils aient transformé le texte dans un prétexte pour y mettre les tentations de leur monde intérieur, ils en ont saisi la nature spéciale qui donnait occasion à l'imagination d'excéder ses limites, situation comparable comme développement visuel, si on pense aux scènes religieuses, aux images du «Jugement dernier».

³⁹ Cornelis Cornelisz (1493–1544), *Scenes de la vie de saint Antoine l'Abbé*, huile sur bois, Musée Stedelijk De Lakenhal, Leiden.

⁴⁰ Voir Ileana Berlogea, *Teatrul medieval european (Le Théâtre médiéval européen)*, Editions Meridiane, Bucarest, 1970.

REPRÉSENTATIONS DU VÊTEMENT DU CHRIST DANS L'ICONOGRAPHIE ET LES MANUSCRITS ROUMAINS DES XVIII^e-XIX^e SIÈCLES

SILVIA MARIN-BARUTCIEFF

Au début du XVIII^e siècle, vivait au Monastère de Bistrița-Vâlcea le hiéromoine Séraphin, copiste infatigable de manuscrits roumains anciens. Parmi les textes sur lesquels le moine décida de se pencher dans les premières années du XVIII^e siècle¹ se range un codex, conservé aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B.A.R) sous le n° 2513. En le parcourant, nous découvrons des textes de littérature théologique et apocryphe: *Patericon*, *Cuvântul Sfântului Athanasie celui Mare, arhiepiscopul Alexandriei, pentru Melhisedec*, (Discours de Saint Athanase le Grand, archevêque d'Alexandrie, adressé à Melchisédec), *Escatologie*, *Cuvânt de smerită înțelepciune* (Propos d'humble sagesse – Le Physiologue), *Vie des Saints*, *Chronologie*, *Gromovnic al lui Iraclie împărat* (Le livre de prédictions de l'empereur Héraclius).²

Avant les allégories du *Physiologue*, le moine du Monastère de Bistrița a inséré entre les feuilles 248^v-252^v (numérotation originale), un texte apocryphe intitulé *Pentru veșmântul Domnului nostru Isus Hristos, cum s-au adus de la Abas-șah împărat la Mosc* (Sur le vêtement de notre Seigneur Jésus-Christ, comment il fut apporté de l'empereur Abas-schach à Moscou), texte qui représente la plus ancienne version conservée à la B.A.R. Edifiée autour d'un sujet qui fit carrière à l'Occident sous le nom de *la chemise du Christ*, elle sera reprise quelques années plus tard par le hiéromoine Ilarion, un autre copiste de Bistrița, qui la transcrit en s'étayant sur le manuscrit de Séraphin. Les différences entre ces deux versions sont infimes et ne touchent que le niveau grammatical, sans modifier l'enchaînement épique. Les variantes offertes par les codex de Séraphin et par celui d'Ilarion ouvrent la série des écrits sur ce thème qui se poursuivront jusqu'aux années '30 du XIX^e siècle.³

¹ Cătălina Velculescu, *Cărțile populare și cultură românească*, Bucarest, Ed.Minerva, 1984, chap. *Fiziologul de la Bistrița*, pp. 110-116. Dans une note en marge de ce manuscrit, Cătălina Velculescu rappelle un autre codex de Séraphin, ms. roum. 2456 B.A.R. qui facilite la datation.

² Gabriel Ștrempl, *Catalogul manuscriselor românești*, Bucarest, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1978.

³ L'identification de ce thème dans les manuscrits roumains B.A.R. a été réalisée d'après Gabriel Ștrempl, *op. cit.* Nous signalons la présence, dans les quatre volumes du catalogue, des autres

L'événement reconstruit par les textes focalise sur le moment quant le schach de Perse, Abbas I le Grand, présente au tzar de Russie, Mihail Feodorovici, un cadeau d'une valeur inestimable. Il s'agit de la célèbre *tunique de Jésus* qui, dit-on, selon les Saintes Évangiles «était sans couture, tissée d'une seule pièce de haut en bas».⁴ Les Évangiles consignent que parmi les vêtements du Rédempteur partagés par les soldats «comme ceux d'un homme pauvre qui n'avait rien d'autre»⁵ se trouvait cette tunique aussi qui, ne pouvant pas être déchirée, fut tirée au sort. Le moment s'inscrit parmi les prophéties de David: «Ils se sont partagé mes habits et ont tiré au sort mon vêtement» (Ps. 21, 20), prophétie devenue réalité dans le Vendredi des Passions: «Donc, les soldats quand ils eurent crucifié Jésus, prirent ses vêtements et en firent quatre parts, une pour chaque soldat et ils prirent aussi la tunique. Mais la tunique était sans couture, tissée d'une seule pièce de haut en bas» (Jean 19, 23).⁶

À la différence des Évangiles, dans le texte apocryphe *la tunique* de la scène des Passions nous est présentée d'une manière détaillée: «Il y avait là-bas sa tunique sans couture, mais tissée de haut en bas, semblable à un *manteau sans manches, ample et long* (c'est nous qui soulignons) car c'est ainsi qu'étaient les vêtements que les Juifs et les Arabes portaient par-dessus».⁷

Il convient de remarquer que la description de ce vêtement ne comporte pas de manches, tout en laissant l'impression qu'il s'agirait d'un manteau, non pas d'une

sept manuscrits (celui d'Illarion y compris), ainsi que leur description: datant du XVIII^e s., le ms. roum. 2516 B.A.R., miscellanées, copié lui aussi au Monastère Bistrița par le hiéromoine Illarion dans la première moitié du siècle (f. 267^v–272^v: *Pentru veșmântul Domnului nostru Isus Hristos cum s-au adus de la Abas-șah-împărat, la Mosc*), ms. roum. 1414 B.A.R., transcription réalisée en Valachie, probablement vers 1780, par le logothète Răducanu (f. 10–15^v: *Povestire despre veșmântul lui Hristos aflat în Iviria și dăruit Rusiei de șahul Persiei în anul 1624*), ms. roum. 44 B.A.R. copié à Săcele, près de Brașov, par le logothète Stan en 1794 (f. 47–51^v: *Povestire despre Mihail, fiul lui Theodor, împăratul Rusiei și Obba-șah, împăratul Persiei*), ms. roum. 1124 B.A.R., localisation inconnue, daté vers la fin du XVIII^e s. (f. 99–111: *Veșmântul lui Hristos*); datant du XIX^e s., le ms. roum. 3403 B.A.R., miscellanées, transcrit en Valachie, en 1816 (f. 132–137^v: *Veșmântul lui Hristos*), ms. roum. 4862 B.A.R., réalisé dans la même zone géographique, dans la troisième décennie du même siècle (f.14–16^v: *Istoria împăratului Mihail al lui Theodor*) et le ms. roum. 2339 B.A.R., miscellanées de littérature religieuse populaire, copié à Bucarest, entre 1826–1827 (f.10^v–14: *Veșmântul lui Hristos. Istoria împăratului Mihail al lui Theodor*).

⁴ Ms. roum. 2513 B.A.R., f. 251^r.; *idem* dans le ms. roum. 2516 B.A.R., f. 270^r.

⁵ Saint Théophilacte, archevêque de Bulgarie, *Tâlcuirea Sfintei Evanghelii de la Matei*, Bucarest, Ed.Sofia, 2000, p. 459.

⁶ Voir aussi les autres Évangiles: «Après l'avoir crucifié ils partagèrent ses vêtements en les tirant au sort pour accomplir de la sorte les paroles du prophète». Et quand ils l'eurent crucifié ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort» (Matthieu 27, 35); «Ils le crucifient puis ils se partagent ses vêtements, tirant au sort». (Marc 15, 24); «Puis, faisant des lots de ses vêtements ils les tirèrent au sort». (Luc 23, 24).

⁷ Ms. roum. 2513 B.A.R., f. 251^r.; dans le ms. roum. 2516 B.A.R., f. 270^r: «Il était là, dans son vêtement sans couture, tissé de haut en bas, qui ressemblait à un manteau sans manches, large et long, semblable aux vêtements que portaient les Juifs et les Arabes par-dessus».

tunique. C'est justement cette ambiguïté présente dans les deux manuscrits roumains pris en considération qui nous a déterminé de chercher des éclaircissements supplémentaires dans l'iconographie de l'époque, notamment celle des XVIII^e-XIX^e siècles. Un examen minutieux nous a convaincus de la nécessité de consacrer une étude à la typologie et aux significations des images découvertes jusqu'à présent.

Bien que la représentation de la tunique du Rédempteur, tirée au sort par les soldats romains, fut signalée dans quelques églises de Maramureș,⁸ nos recherches se sont dirigées surtout sur l'image plus complexe du *Trône de l'Hetimasia* où les ambiguïtés visuelles qui découlent de la représentation du vêtement et celles d'ordre textuel sont tour à tour, l'une le pendant de l'autre.

D'origine grecque, le mot *etiomasia* signifie «préparation», «fondement»⁹ et le figure, à côté du substantif «trône», l'empereur absent, dont la (re)venue est attendue. «L'iconologie l'utilise pour en désigner le trône du souverain, spécialement disposé afin de susciter la vénération des sujets, par le fondement de la majesté représentée par le trône et par les enseignes royales».¹⁰

Le trône du Jugement est prophétisé par l'Ancien Testament: «Et Dieu reste à tout jamais; et il a préparé Son trône de jugement». (Ps. 9, 7). Mais, les plus nombreuses références au trône se retrouvent dans le Nouveau Testament où il est invoqué comme une promesse faite à ceux qui se délivreront: «Le vainqueur, je lui donnerai de s'asseoir avec moi sur Mon trône, comme moi-même j'ai été vainqueur et me suis assis avec Mon Père sur son trône». (Apoc. 3, 21) ou, dans la vision eschatologique de Saint Jean le Théologien: «Puis je vis un grand trône blanc et Celui qui était assis dessus. La terre et le ciel s'enfuirent de devant sa face, et il ne trouva plus de place pour eux». (Apoc. 20, 11)

C'est dans les paroles de l'*Apocalypse* que se trouve l'origine de l'illustration synthétique du *Jugement dernier* par un trône vide, sur lequel allait s'asseoir Jésus Christ-le Juge. Le moment précédant au jugement est celui de la *Parusie*, événement qui coïncide avec la résurrection des morts, tandis que la préparation du trône pour le *Jugement dernier* n'est qu'un substitut pour la représentation de celle-ci.¹¹

Sur le fondement biblique s'est superposé aussi la signification d'un événement important pour la théologie chrétienne. En 325, au Concile de Nicée l'empereur Constantin n'a pas participé à toutes les discussions y ayant eu lieu.

Donc, pour marquer la *présence* de l'empereur absent, sur le trône impérial fut placé le sceptre qui interdisait à toute autre personne de s'asseoir sur la place destinée au souverain. Il semble que la substitution de la personne auguste par des objets lui appartenant se range dans une tradition orientale, qui ne se retrouve que

⁸ Voir les églises de Desești, Ferești et Poienile Izei, mentionnées par l'index iconographique de l'ouvrage de Anca Pop-Bratu, *Pictura murala maramuresana*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1982, p. 104.

⁹ Frédéric Tristan, *op. cit.*, p. 352.

¹⁰ *Ibidem*, p. 352.

¹¹ Peter and Linda Murray, *Christian Art and Architecture*, Oxford University Press, 1996, p. 228.

très rarement à l'Occident et qui disparaît au Moyen Âge.¹² Les objets royaux symbolisés, dans ce cas-ci, par le sceptre, acquièrent dans le christianisme des valeurs spéciales.

Symbole eschatologique, l'*Hetimasia* apparaît dans le cadre du *Jugement dernier*, étant, du point de vue de la représentation, une des scènes intégrées à celui-ci. Elle est présente à Rome, à Santi Cosma et Damiano et à San Lorenzo Fuori le Mura, dont les peintures datent du VI^e siècle.¹³ De même, elle nous accueille dans le Baptistère des orthodoxes et dans le Baptistère des ariens de Ravenne. Grâce à ces mosaïques, comme à celles de Torcello, réalisées plus tard, le sujet commence à être connu à l'Occident. Les séquences du *Jugement dernier* disposées sur plusieurs plans, couvrent la façade ouest de cet édifice du XII^e siècle.

La première séquence symbolise *La descente de Jésus à l'enfer* (Anastasis), moment où le Rédempteur a brisé les portes du Monde des Ténèbres pour délivrer Adam; au-dessous, est figuré *Jésus glorifié*, encadré par la Vierge Marie (à Sa droite) et Saint Jean Baptiste (à gauche). Y sont représentés ensuite les douze apôtres suivis des soixante-dix disciples qui ont choisi les Voies de Dieu.

Le registre médien abrite le *Trône du Jugement* où l'on perçoit les instruments de la Passion et l'Évangile. Les deux archanges, les séraphins et les chérubins, gardent le trône aux pieds duquel sont agenouillés un Adam vieux, à la barbe blanche, et Eve.

Le registre inférieur (à droite si l'on vient de l'autel) est décoré de scènes représentant le Paradis et l'Enfer (à gauche). Entre les deux, dans le tambour de la porte d'entrée une Sainte Marie Orante aux paumes levées et, juste au-dessus, deux anges déroulant des rouleaux.¹⁴

Dans l'espace roumain, la première image qui nous a été signalée est celle de l'église *Sfânta Fecioară*,¹⁵ commune Sânta Mărie Orlea, département de Hunedoara. L'église conserve un ensemble de peinture murale daté 1311, qui comprend aussi une représentation du *Trône du Jugement*.¹⁶ Au début du XV^e siècle il apparaît dans la peinture extérieure de l'église *Adormirea Maicii Domnului* (église de la Dormition) de Crișcior, du même département; un fragment est encore visible sur la façade nord.¹⁷

¹² *Ibidem*, p. 228.

¹³ I. D. Ștefănescu, *Iconografia artei bizantine și a picturii feudale românești*, Bucarest. Ed. Meridiane, 1973, p. 59.

¹⁴ La façade ouest de la Cathédrale de Torcello est reproduite et décrite dans T. S. R. Boase, *Death in the Middle Ages. Mortality, judgement and remembrance*, New York, Mc.Graw – Hill Book Company, 1972.

¹⁵ L'église, autrefois orthodoxe appartient aujourd'hui au culte réformé. Cf. Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania – sec. XIII–XVIII*, Bucarest, Ed. Academiei Române, 1998, p. 360.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 360–361.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 91 et 197.

Au XVI^e siècle, l'attention particulière accordée par les peintres d'églises du nord de la Moldavie au thème iconographique du *Jugement dernier* explique la présence de l'*Hetimasia* dans la peinture extérieure des monastères de la zone. Voici comment elle est représentée dans les églises de Bucovine: «un trône sculpté, à dossier, derrière la double croix grecque; d'habitude, sur un côté de la croix se voit la lance, de l'autre le roseau et l'éponge; sur le trône, l'Évangile fermée ou ouverte, posée sur une draperie qui pend du trône jusqu'à la terre ou, parfois, sur un coussinet. Sur l'Évangile, le Saint-Esprit représenté en pigeon nimbé; aux pieds du trône, un calice comprenant quatre clous, posé sur un escabeau».¹⁸

Bien que présent dans toutes les compositions du *Jugement*, sous l'aspect morphologique et chromatique le trône varie d'une fondation à l'autre.¹⁹ À la différence des représentations de Râșca, Humor, Arbore, Suceava, Voroneț, Pătrăuți, celle de Probotă renferme un élément particulier, notamment, l'arc-en-ciel.²⁰ Dans la symbolique médiévale les trois couleurs suggèrent le déluge (bleu), le feu (rouge) et la terre surgie après le désastre (vert). La signification théologique qui se laisse entrevoir de l'image du Grand Juge, assis, à la fin des temps, sur un arc-en-ciel est différente.²¹

Le thème est connu en Valachie depuis la deuxième moitié du XVI^e siècle quand il commence à être exécuté sur la coupole, comme dans l'infirmerie du monastère de Cozia²² ou à Bucovăț²³ dans la conque sud de la nef. La représentation a ici une signification différente: elle symbolise l'égalité entre les trois personnes de la Sainte Trinité. En fait, c'est une *Hetimasie* qui constitue, avec le *Pantocrator* (le Christ tout-puissant et Juge) et la *Parusie* un cycle liturgique.²⁴ Elle souligne la séquence de la liturgie nommée *Vohodul mare* «la prière prononcée devant les portes de l'autel pendant laquelle les saints sacrements (...) sont transportés de la niche où le prêtre prépare le pain et le vin pour la communion à la Sainte Table».²⁵ C'est la raison pour laquelle elle est intégrée à la séquence de la *Liturgie céleste* peinte le plus

¹⁸ Wladyslaw Podlacha, Grigore Nandriș, *Umanismul picturii murale postbizantine*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1985, vol. 1 – *Pictura murală din Bucovina*, p. 253.

¹⁹ Voir Ileana Stănculescu, *Il Giudizio universale nella pittura murale esterna del nord della Moldavia*, Centro di Eccellenza per lo studio dell'Imaginario – Università di Bucarest, Bologna, Edizioni Aspasia, 2001, p. 58.

²⁰ *Ibidem*, p. 54. Voir aussi p. 61.

²¹ Hans Biedermann, *op. cit.*, vol. I, p. 126.

²² L'infirmerie du monastère de Cozia, construite entre 1535–1545 par Radu Paisie et peinte entre 1542–1543 par David et son fils Radoslav.

²³ L'église du monastère de Bucovăț (Craiova) est datée 1571–1572; fondation du grand sommelier Ștefan et de son fils Părvu. Peinture exécutée en 1574.

²⁴ H. A. Reinhold, *Liturgie and Art*, New York, Harper and Row Publishers, 1966, cap. *Three of the Liturgical Subjects*, p. 69.

²⁵ Ene Braniște, *Liturgica generală*, Bucarest, Ed. Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1993, p. 478.

souvent sur la coupole ou sur la calotte sphérique de la voûte²⁶ au-dessous du *Pantocrator* ou de *Jésus Emmanuel*. Les anges sont groupés autour du trône, la Sainte Vierge à droite, Jean Baptiste à leur gauche. «Inspirée du Psaume 9, 8–10 et de la liturgie, elle montre le trône du Tout-Puissant, le linceul du Rédempteur,²⁷ l'Évangile et la croix. Au-dessus du livre est rangé le pigeon, symbole du Saint-Esprit, tandis que les anges sont placés autour du trône».²⁸

À la fin du XVII^e siècle, après l'apparition de la galerie extérieure dans l'architecture roumaine, le thème du *Jugement* se fraye une voie dans la peinture de Valachie aussi, de sorte que l'*Hetimasia* se présente ici comme une partie intégrante du *Jugement*; l'église de Filipeștii de Pădure en est un exemple.²⁹

Mais, en Valachie et dans le sud de la Transylvanie (fortement influencée par la manière de peindre de l'époque brancovane), la représentation connaît un essor spectaculaire au XVIII^e siècle, de même qu'au siècle suivant.³⁰ Le voyageur qui franchit le seuil des nombreuses églises peintes à cette époque peut s'apercevoir que l'*Hetimasia* est présente dans beaucoup de monuments mentionnés. La plupart, sont des églises de village, auxquelles s'ajoutent quelques monastères et des églises-infirmes.

Les peintres d'églises s'appuient sur de multiples sources d'inspiration. Nous rappelons, en premier lieu, les collections de règles de peinture, ces manuels de peinture byzantine qui ont circulé dans l'espace roumain, parmi lesquels se détachent, comme popularité, ceux dus au moine athonite Denys de Furna (première moitié du XVIII^e siècle). Mais, pas tous les éléments qui se retrouvent dans l'*Hetimasia* ou dans d'autres scènes découlent de ces collections de règles. Certains détails que l'on reconnaît sur une aire vaste qui embrasse l'Olténie et la Munténie ont été choisis soit des cahiers de modèles à la portée des peintres d'églises, soit des fresques vues dans leurs périple d'un monument à l'autre.³¹ Ce

²⁶ Selon I. D. Ștefănescu, le modèle peut être reconnu dans des églises de Serbie et du Mont Athos. Cf. *op. cit.*, pp. 60–61.

²⁷ Selon notre avis la dénomination la plus adéquate pour l'habit qui apparaît sur le trône de la *Hetimasia* est celui de *vêtement* qui nous est fourni par les manuscrits roumains. Nous avons choisi cette variante parce que l'«objet» placé parmi les autres instruments de la Passion n'est pas toujours la tunique ou le linceul. Voir *infra*.

²⁸ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 59.

²⁹ L'Église Trei Ierarhi est la fondation de Bălașa Cantacuzène et de ses fils. La peinture datant de 1692 est l'œuvre du peintre d'églises Părvu Mutu. Voir aussi N. Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România, vol. I – Țara Românească (Muntenia, Oltenia și Dobrogea)*, Craiova, 1970.

³⁰ Nos assertions concernant l'iconographie de la Valachie des XVII^e–XIX^e siècles représentent les premières conclusions de la recherche sur le terrain entreprise entre les mois d'août 2000–mai 2003, en Munténie et en Olténie quand furent investiguées plus de 200 églises des départements Argeș, Buzău, Dâmbovița, Dolj, Gorj, Mehedinți, Olt, Prahova, Teleorman, Vâlcea et Bucarest.

³¹ Voir Cristina Dobre-Bogdan, *Imago Mortis în cultura română veche (sec. XVII–XIX)*, Ed. Universității din București, 2002, pp. 79–82.

fait explique pourquoi, là où ces collections de règles de peintures sont synthétiques ou lacunaires, les motifs iconographiques se présentent dans des conditions similaires, ils renvoient à un prototype, repérable si l'on compare le corpus des images. L'unité du programme iconographique s'explique, d'une part, par l'existence des générations successives de peintres d'églises dans la même famille et, d'autre part, par l'activité d'une école de peinture. Dans les deux cas «les peintres qui se déplacent d'une zone à l'autre, selon les demandes des commanditaires, sont les colporteurs des représentations vues ou réalisées par eux-mêmes dans les églises qu'ils ont marquées de leur propre empreinte stylistique».³²

En étudiant le thème de l'*Hetimasie* dans le programme iconographique des églises de la Munténie nous avons identifié sa présence en trois séquences dont la plus fréquente est le *Jugement dernier*. Presque dans toutes les galeries extérieures des églises où l'on trouve un *Jugement dernier*, le spectateur peut contempler aussi la scène de «l'ornementation du trône». Elle est située entre la représentation du Paradis et de l'Enfer, au-dessus de la porte d'entrée. Sous la *Parusia* et au-dessus de l'inscription votive se dévoile à nos yeux le trône entouré par des anges tenant des lances. Au milieu du trône est peinte la croix, à côté se trouve la Sainte Evangile, la lance, le roseau avec l'éponge au bout. Entre ces objets on décèle *le vêtement* dont la morphologie est variée. Aux pieds du trône, entre Adam (aux cheveux et barbe blancs) et Eve, tous les deux agenouillés, est peint parfois le panier comprenant les clous à crochet, l'entaille et le marteau.

Lorsqu'ils entrent dans l'ensemble de la *Liturgie céleste*, sur la voûte du naos, au-dessous du *Pantocrator*, Adam et Eve sont substitués, dans la plupart des représentations, par la Sainte Vierge et par Saint Jean Baptiste. Dans les églises étudiées par nous la représentation de la *Sainte liturgie* ne respecte que très rarement le modèle établi par les règles de peinture, comme c'est le cas de l'église de Gănești-Vâlcea. Pour l'épisode mentionné les peintres ont choisi une image simplifiée qui conserve pourtant la même signification.

Si nous passons le seuil de quelques églises (Joseni-Dâmbovița, Gănești, Gura Văii-Vâlcea), sur la coupole sud du naos, les peintres d'église de l'époque ont peint la scène de la Toussaint, où le trône du Jugement (le cortège des anges est absent) figure sur le deuxième registre, entre la *Parusie* (premier registre) et l'*Exaltation de la croix* (troisième registre) selon le modèle rencontré à Bucovăț. A l'église Buna Vestire de Râmnicu Vâlcea, les trois registres ont été réduits à deux, de sorte que le trône, entouré par des anges cette fois-ci, est encadré par le cortège des Saints empereurs Constantin et Hélène aux pieds desquels sont représentés les ancêtres, Adam et Eve.

Les instruments de la Passion ne sont pas peints en totalité, dans chaque monument de culte. D'habitude, les peintres ont choisi la croix par laquelle «Le

³² *Ibidem*, pp. 81–82.

seigneur a vaincu l'orgueil, ainsi que toute autre tentative d'affirmation qui se trouve à l'origine de tous les péchés»,³³ la lance (avec laquelle le soldat a percé le Rédempteur pour se convaincre de sa mort), le roseau et l'éponge mouillée dans du vinaigre offert par les soldats avant qu'il ne rendit l'âme) et le livre ouvert,³⁴ ou fermé, qui suggère la Sainte Evangile, au-dessus de laquelle on voit le pigeon nimbé, représentation du Saint-Esprit. Donc, il est facile d'observer que les règles iconographiques recommandent que le «Livre de la Vie» soit peint ouvert (Râjlețu-Govora-Argeș; Moldoveni-Teleorman; Râmnicu Vâlcea, Horezu-Vâlcea), mais les artistes ne se conforment que très rarement, en préférant l'autre variante.

Parmi les instruments du supplice comptent aussi les clous à crochet, la tenaille et le marteau, mais leur fréquence est plus réduite. Quand les peintres d'églises se décident de les représenter, ils les posent dans un panier, un calice ou bien une assiette placés entre Adam et Eve (Baia de Fier-Gorj; Bărbuceni, Dozești, Neghinești, Titireciu, Urșani-Vâlcea) ou, beaucoup plus rarement, sur le trône même du jugement (Glogova-Gorj; Căinenii Mici-Vâlcea et Horezu). Tout cela est consigné dans la collection de règles de peinture de Dionysios de Furna pour la scène intitulée *Lamentation*: «... et, au-dessus de Jésus, le panier de Nicodème avec les clous, les tenailles et le marteau, et, à côté, un vaisseau semblable à une urne».³⁵

Parfois, le vaisseau évoqué dans ce manuel apparaît sous la forme d'une bouteille (Glogova), autrefois sous celle d'une amphore (Baia de Fier et Pietreni-Vâlcea) qui nous rappellent la fresque de Meteora qui remonte au XVI^e siècle, ou celle de Dionysou, datant du siècle suivant. Il est, probablement, le vaisseau au vinaigre où les soldats trempèrent l'éponge avant de la porter à la bouche de Jésus.

La plus rare des représentations est la couronne d'épines, présente, parmi les églises analysées par nous, à Baia de Fier, Runcu-Dâmbovița et Titireciu. Elle se range dans le fragment événementiel qui a eu lieu dans la maison de Pilate, quand Jésus fut giflé puis vêtu par les soldats du procureur, d'une chlamyde et couronné d'épines et de roseaux. Tous les trois éléments se rapportent à la royauté «détournée en dérision».³⁶

De tous les témoignages de la *Passion*, la typologie de la chlamyde pose les plus nombreux problèmes. Au début de notre étude nous étions d'avis, après une analyse approfondie des images existantes dans les églises des XVIII^e-XIX^e siècles que le terme le plus propre pour désigner l'objet vestimentaire posé sur le trône du

³³ Natalia Manoilescu-Dinu, *Iisus Hristos Mântuitorul în lumina Sfințelor Evanghelii*, Bucarest, Ed. Bizantină, 2001, vol. 2, p. 374.

³⁴ Cf. Dionisie de Furna, *Carte de pictură*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1979, traduit par Smaranda Bratu Stati et Șerban Stati, p. 176: «Et devant le trône, le signe de la croix et l'ostensoir et le testament du Seigneur avec les témoins de la Loi et des prophètes, et avec la Sainte Evangile ouverte, et dans le même lieu, deux rouleaux déroulés...».

³⁵ *Ibidem*, p. 146.

³⁶ André Scrima, *Comentariu la Evanghelia după Ioan*, Bucarest, Ed. Humanitas, 2003, p. 58.

Jugement ... était celui de «vêtement» utilisé autant dans les manuscrits roumains mis en discussion que dans le *Psautier d'Alba-Iulia*. Notre option est déterminée par la variété morphologique de l'objet présenté, fait explicable si l'on pense que chaque peintre, ou chaque équipe de peintres d'églises, a pris en considération une séquence différente de la *Passion*. Par conséquent, les uns ont entendu peindre la chlamyde pourpre dont le Christ fut habillé pour être humilié, les autres (l'auteur du texte des manuscrits roumains, y compris) se sont imaginés que le vêtement du Rédempteur ne peut être autre que la tunique sans couture, et il a y eu aussi des peintres qui ont considéré que là-haut, sur le trône, Jésus doit être symbolisé par son dernier vêtement terrestre, le linceul. Au-delà de l'intention auctoriale, la réalisation des fresques dépend de l'expérience des peintres d'églises, accumulée dans leurs périples aux différents monuments de culte ainsi que de l'(in)habileté artistique de ceux-ci.

La plus fréquente représentation est celle de la chlamyde rouge de l'épisode du *Calvaire*. Parfois, à cause de la fumée de cierges, des facteurs climatiques ou de l'ancienneté, la couleur s'est altérée vers des tons plus obscurs (à l'intérieur) ou plus clairs (à l'extérieur). Les peintres qui l'ont vue d'une manière ou d'une autre, l'ont peinte en vertu de l'exemple. Pourtant, ceux qui n'ignoraient pas qu'elle symbolisait la chlamyde du *Vendredi de la Passion*, le manteau qui imite la toge pourpre du César, ont utilisé les nuances de rouge conformément aux précisions mentionnées dans trois des Évangiles,³⁷ mais aussi sous l'influence du vêtement «que portait le grand prêtre, selon les règles de Moïse (l'Exode, 39,1)».³⁸ D'autre part, écrit Saint Théophile de Bulgarie, la chlamyde rouge de Jésus «montre notre nature sanguinaire et meurtrière qu'il a assumée et en s'habillant avec elle, il l'a sanctifiée».³⁹ Sur la signification de l'objet insiste aussi Frédéric Tristan qui, se fondant sur un relief en marbre, sculpté probablement à Constantinople, établit une liaison entre les symboles impériaux consacrés (le scèptre, la chlamyde) et les symboles chrétiens. Après un examen minutieux, le chercheur français conclut que la toile qui se trouve sur le trône ne peut être que le manteau impérial, parce qu'elle se termine, comme la chlamyde avec une boucle ovale, placée sur la partie supérieure.⁴⁰ Le christianisme adopte ces emblèmes de la royauté, afin de souligner que les mots écrits sur l'ordre de Pilate du Pont, sur la plaque en bois, accrochée au-dessus de la croix du Rédempteur sont véridiques: *Iesu Nazarenus rex Iudeorum*.⁴¹

³⁷ «Après l'avoir deshabillé, ils lui mirent une chlamyde écarlate ... » (Matthieu 27, 28); «Ils le revêtent de pourpre et le ceignent d'une couronne d'épines qu'ils ont tressée» (Marc 15, 17); «Puis, les soldats, tressant une couronne avec des épines, la lui posèrent sur la tête et le revêtirent d'un manteau pourpre» (Jean 19, 2).

³⁸ Natalia Manoilescu-Dinu, *op. cit.*, p. 356.

³⁹ Saint Théophilacte, archevêque de Bulgarie, *op. cit.*, p. 458.

⁴⁰ Frédéric Tristan, *op. cit.*, p. 353.

⁴¹ Jean-Paul Roux, *op. cit.*, p. 268.

En revenant à l'espace roumain, nous trouverons l'image de la chlamyde (inspirée probablement, des cahiers de modèles, des fresques contemplées au Mont Athos ou ailleurs, dans les zones de l'est) à Doicești-Dâmbovița, ainsi qu'à Bârsești, Fântârești, Glogova, Gura Văii, Mănăilești, Neghinești. Déroulée ou pliée à côté des autres instruments du supplice, elle nous rappelle la description du manuscrit: «une chlamyde sans manches, large et longue, semblable aux vêtements que les Juifs et les Arabes portaient par-dessus».⁴²

Une autre manière de représentation se distingue dans les églises de Aninoasa-Argeș et Buna Vestire de Râmnicu Vâlcea. L'on y observe une chlamyde à longues manches, écarlate, qui occupe la partie centrale du trône. Bien que la fente qui sépare les deux parties d'une chlamyde soit insaisissable, nous considérons qu'il ne peut être question d'une tunique, à cause du drapage très ample. Sous la même forme de chlamyde rouge, cette fois ouverte, sans laisser place à la moindre spéculation, apparaît le vêtement de Horezu-Târg; Pietroșița-Joseni; Polovragi-Mehedinți. À Horezu, le pigeon tient dans ses griffes le manteau qui pend sur la marge de la chaise tandis qu'à Polovragi la chlamyde, ornée d'un col, est placée sur le côté droit du fauteuil.

Aux églises de Râjlețu-Govora, Oteșani-Vâlcea et Runcu la situation est différente. Les peintures des deux premières ont été restaurées, opération qui s'est transformée, probablement, dans un processus de repeinture. Même dans ces conditions, les scènes évoquées renvoient au programme iconographique d'il y a plus d'un siècle. Parmi celles-ci, dans la séquence de l'*Hetimasia* on peut déceler le linceul, le dernier vêtement de Jésus avant la Résurrection. A Râjlețu-Govora et à Runcu il est blanc,⁴³ tandis qu'à Oteșani il se présente comme une toile fleurie. La Résurrection le transforme d'un symbole de l'échec (après la crucifixion Jésus est roulé dans ce linceul), en symbole de la victoire (ressuscité, le Messie a vaincu la mort). De cette manière le linceul se métamorphose en un objet de la gloire.⁴⁴

Dans la description de la *Liturgie céleste*,⁴⁵ I. D. Ștefănescu le désigne comme un élément constitutif de la scène ainsi qu'il est représenté sur la coupole du naos de Oteșani. Mais nous le retrouvons aussi au centre du *Jugement* peint sur les murs des galeries extérieures de Râjlețu-Govora et de Runcu.

Si le texte apocryphe que nous éditons se rapporte à la tunique *sans couture* due à une main humaine comme vêtement du Seigneur, voici qu'elle apparaît

⁴² Ms. roum. 2513 B.A.R., f. 251.

⁴³ Le blanc est, d'une part, une option qui a ses sources dans la tradition byzantine et, d'autre part, le résultat du décryptement du verset biblique qui mentionne pour la première fois, le linceul de lin: «Joseph prit le corps, le roula dans un linceul blanc de lin» (Matthieu 27, 59); «Ils le descendit, le roula dans un linceul et le plaça dans une tombe taillée dans le roc, où personne encore n'avait été mis» (Luc 23, 53).

⁴⁴ Frédéric Tristan, *op. cit.*, p. 354.

⁴⁵ I. D. Ștefănescu, *supra*, n. 68.

quand même, parallèlement, posée sur le *Trône du Jugement* représenté dans certaines églises roumaines anciennes. Parfois, elle revêt des nuances de blanc (Bărbuceni, Cleșnești-Gorj, Obeni, etc.), tandis que d'autrefois elle devient écarlate, par contamination avec la chlamyde (à Căzânești, Otetelișu, Schitu-Maicilor). L'intention des peintres d'église roumains de revêtir leur œuvre d'une teinte autochtone en est évidente: à Cleșnești, elle est semblable à une des chemises paysannes, bien qu'elle soit posée sur un trône transformé en fauteuil, vu sûrement dans les maisons des boyards du milieu du XIX^e siècle. A Otetelișu, où l'église a été restaurée, la tunique est aujourd'hui d'un rouge clair. Fort suggestives sont les représentations de Schitu Maicilor-Bucarest, comme celles de Căzânești, toutes les deux remarquables, la première par la manière d'exécution, l'autre par son expressivité. Les théologiens ont interprété l'absence des coutures comme une expression de l'unité de l'Eglise et d'intégrité de la Tradition.⁴⁶

Un cas à part est enregistré à l'église Sfântul Nicolae de Gârdești-Drăgășani où le peintre a choisi de remplacer la tunique, le linceul et la chlamyde par une chasuble. Symbole de l'ordination, la chasuble se présente comme un morceau de toile, long, terminé par des franges et orné de plusieurs croix. De tous les habits des prêtres, la chasuble est la plus utilisée, car elle est obligatoire à tous les services divins. Son origine grecque nous la présente comme un objet que l'on porte «autour du cou», un joug auquel le prêtre s'attèle de bon gré, ainsi que le Rédempteur l'a prêché «Prenez mon joug sur vous et recevez mes conseils, car je suis doux et humble au cœur; et vous trouverez le repos de vos âmes» (Matthieu 11, 29). Simeon du Thessalonique nous la révèle comme figuration de la croix portée par le Christ sur le *Chemin de la Passion*,⁴⁷ et Gherman de Constantinople reconnaît la corde à laquelle il fut attaché pour être conduit au jugement.⁴⁸

Les variations morphologiques du *vêtement christique* peuvent être considérées de même sous l'influence de la représentation de Jésus comme prélat habillé d'une tunique sans col et d'une longue chlamyde, selon la mode romaine ou syriaque.⁴⁹ L'existence de ce modèle explique, dans une certaine mesure, les oscillations des peintres d'église. En l'absence des indications précises concernant la représentation de l'habit du Rédempteur, les peintres des XVIII^e-XIX^e siècles ont été obligés de combler les lacunes des manuels d'iconographie sacrée par leur propre fantaisie, en augmentant de la sorte le nombre des variables de la composition et, par conséquent, celui des interprétations. C'est grâce à ces circonstances que le lecteur d'aujourd'hui qui se penche sur ces images peut accéder à ce qu'Umberto Eco appelle une *œuvre ouverte*.

⁴⁶ Diane Apostolos-Cappadona, *Dictionary of Christian art*, New York, The Continuum Publishing Company, 1994, p. 303.

⁴⁷ Simeon de Thessalonique, *Despre sfințele hirotonii*, apud Ene Braniște, *op. cit.*, p. 617.

⁴⁸ Gherman de Constantinople, *ibidem*, pp. 617-618.

⁴⁹ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 194.

quand même, parallèlement, posée sur le *Trône du Jugement* représenté dans certaines églises roumaines anciennes. Parfois, elle revêt des nuances de blanc (Bărbuceni, Cleșnești-Gorj, Obeni, etc.), tandis que d'autrefois elle devient écarlate, par contamination avec la chlamyde (à Căzănești, Otetelișu, Schitu-Maicilor). L'intention des peintres d'église roumains de revêtir leur œuvre d'une teinte autochtone en est évidente: à Cleșnești, elle est semblable à une des chemises paysannes, bien qu'elle soit posée sur un trône transformé en fauteuil, vu sûrement dans les maisons des boyards du milieu du XIX^e siècle. A Otetelișu, où l'église a été restaurée, la tunique est aujourd'hui d'un rouge clair. Fort suggestives sont les représentations de Schitu Maicilor-Bucarest, comme celles de Căzănești, toutes les deux remarquables, la première par la manière d'exécution, l'autre par son expressivité. Les théologiens ont interprété l'absence des coutures comme une expression de l'unité de l'Eglise et d'intégrité de la Tradition.⁴⁶

Un cas à part est enregistré à l'église Sfântul Nicolae de Gârdești-Drăgășani où le peintre a choisi de remplacer la tunique, le linceul et la chlamyde par une chasuble. Symbole de l'ordination, la chasuble se présente comme un morceau de toile, long, terminé par des franges et orné de plusieurs croix. De tous les habits des prêtres, la chasuble est la plus utilisée, car elle est obligatoire à tous les services divins. Son origine grecque nous la présente comme un objet que l'on porte «autour du cou», un joug auquel le prêtre s'attèle de bon gré, ainsi que le Rédempteur l'a prêché «Prenez mon joug sur vous et recevez mes conseils, car je suis doux et humble au cœur; et vous trouverez le repos de vos âmes» (Matthieu 11, 29). Simeon du Thessalonique nous la révèle comme figuration de la croix portée par le Christ sur le *Chemin de la Passion*,⁴⁷ et Gherman de Constantinople reconnaît la corde à laquelle il fut attaché pour être conduit au jugement.⁴⁸

Les variations morphologiques du *vêtement christique* peuvent être considérées de même sous l'influence de la représentation de Jésus comme prélat habillé d'une tunique sans col et d'une longue chlamyde, selon la mode romaine ou syriaque.⁴⁹ L'existence de ce modèle explique, dans une certaine mesure, les oscillations des peintres d'église. En l'absence des indications précises concernant la représentation de l'habit du Rédempteur, les peintres des XVIII^e-XIX^e siècles ont été obligés de combler les lacunes des manuels d'iconographie sacrée par leur propre fantaisie, en augmentant de la sorte le nombre des variables de la composition et, par conséquent, celui des interprétations. C'est grâce à ces circonstances que le lecteur d'aujourd'hui qui se penche sur ces images peut accéder à ce qu'Umberto Eco appelle une *œuvre ouverte*.

⁴⁶ Diane Apostolos-Cappadona, *Dictionary of Christian art*, New York, The Continuum Publishing Company, 1994, p. 303.

⁴⁷ Simeon de Thessalonique, *Despre sfintele hirotonii*, apud Ene Braniște, *op. cit.*, p. 617.

⁴⁸ Gherman de Constantinople, *ibidem*, pp. 617-618.

⁴⁹ I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 194.

LA REPRÉSENTATION DE L'«IRREPRÉSENTABLE». LES VISAGES DE LA MORT DANS L'ICONOGRAPHIE ROUMAINE (XVIII^e-XIX^e SIÈCLES)

CRISTINA BOGDAN

Dans l'espace culturel occidental, l'importance de l'iconographie pour l'étude de l'histoire des mentalités s'avère depuis quelques décennies une réalité incontestable. Les colloques dédiés aux rapports entre l'iconographie et l'histoire des mentalités¹, organisés à Aix-en-Provence, à partir de 1976 et, respectivement, 1978, témoignent de l'intérêt suscité par ces relations, ainsi que de la nécessité d'une systématisation des directions de recherche en place à l'époque. Les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art, orientés au début vers l'étude des chefs-d'œuvre ou de l'évolution des grands courants artistiques ayant marqué de leur empreinte les différentes périodes temporelles, manifestent vers la fin des années '60 du siècle passé, la tendance de focaliser l'attention sur les séries thématiques, capables de dévoiler la mentalité d'une société à une certaine époque. Un des noyaux de recherche privilégiés en Occident s'est proposé de déceler l'attitude devant la mort et l'au-delà, par une recherche des plus averties des représentations des âmes du Purgatoire² ou du Paradis³, des *ex-voto*⁴, des scènes de *Danse macabre*⁵, des illustrations du *Triomphe de la Mort*⁶ ou de la légende *Rencontre des trois Morts et des trois Vifs*⁷, des monuments funéraires⁸, etc.

¹ Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, Paris, Ed. Gallimard, 1992, p. 59.

² Gaby et Michel Vovelle, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire (XV^e-XX^e siècles)*, Paris, Ed. Armand Colin, 1970; Michelle Fournié, *Le ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, Paris, Ed. Le Cerf, 1997.

³ Jérôme Baschet, *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, Ed. Gallimard, 2000.

⁴ Voir la recherche de Bernard Cousin, systématisée dans une thèse de doctorat, *apud* Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, *op. cit.*, pp. 66-67.

⁵ Hélène et Bertrand Utzinger, *Itinéraires des Danses macabres*, Chartres, Ed. J. M. Garnier, 1996; André Corvisier, *Les danses macabres*, Paris, Ed. Presses Universitaires de Paris, 1998.

⁶ Alberto Tenenti, *La Vie et la Mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Ed. Armand Colin, 1952.

⁷ *Vifs nous sommes... morts nous serons. La Rencontre des trois Morts et des trois Vifs dans la peinture murale en France*, Ed. du Cherche-Lune, 2001.

⁸ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.

L'analyse du *corpus* iconographique est souvent augmentée par des parallèles avec les documents littéraires ou les témoignages folkloriques de l'époque. L'histoire des mentalités offre le cadre propice pour la découverte de ces correspondances, ainsi que la méthode de travail adéquate qui repose sur les principes de l'interdisciplinarité, fait mis en lumière par Alexandru Dușu aussi, qui fut l'un des pionniers, en terrain roumain, de la nouvelle orientation historiographique: «(...) la comparaison des résultats obtenus par les historiens de la littérature et de l'art est strictement nécessaire à une meilleure compréhension des processus artistiques de ces deux domaines. Mais il est toujours possible de faire encore un pas, afin d'aboutir à cet écran mental sur lequel surgissent les formes que nous retrouverons ensuite, tant dans les arts plastiques que dans la littérature»⁹.

Certains aspects relevant du *discours sur la mort*¹⁰ sont mis en lumière par la recherche de l'iconographie développée autour de ce sujet, qu'il soit question d'un «silence» des sources, significatif en soi¹¹ ou, bien au contraire, d'une prolifération des modèles de figuration d'une entité apparemment irreprésentable.

L'importance de la démarche est augmentée par le statut de l'image, qui doit être vue comme «produit d'une interaction»¹² entre l'émetteur et le récepteur, et, en même temps, comme «lieu de passage»¹³ vers la mentalité l'ayant générée. Vu que dans notre cas il est question d'une représentation incluse dans un programme iconographique, elle est soumise souvent aux influences des scènes connexes. Et elle reçoit un conditionnement supplémentaire venant des légendes qui l'accompagnent et qui ont la charge d'imprimer à la lecture de l'image une direction convenable. Les discours des prédicateurs des siècles passés ont dû provoquer des résultats similaires. Fondés sur une argumentation rhétorique, ils impressionnaient leur auditoire analphabète par la force de suggestion de l'image terrifiante (en leur montrant – nous dit Evlija Celebi en se rapportant à l'espace roumain¹⁴ – des scènes du *Jugement dernier* ou les visages de la Mort représentés par les décorations des monuments de culte, ou bien en accompagnant leurs discours, après le développement de la xylographie, par les *Bilderbogen* répandus par les moines itinérants; ou encore, en jetant des crânes et des os sur la foule

⁹ Alexandru Dușu, *Literatura comparată și istoria mentalităților [La littérature comparée et l'histoire des mentalités]*, Bucarest, Editions Univers, 1982, pp. 56–57.

¹⁰ Michel Vovelle distingue trois niveaux d'analyse: «la mort subie»; «la mort vécue»; «le discours sur la mort». Voir: *La Mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Paris, Ed. Gallimard, 2000, pp. 8–10.

¹¹ Michel Vovelle, *Idéologies et mentalités*, op. cit., pp. 117–118.

¹² Laurent Gervereau, «Tuons les images», in *Derrière les images*, coord. Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kahr, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1998, p. 125.

¹³ *Ibidem*, p. 131.

¹⁴ Voir Cătălina Velculescu, *Între scriere și oralitate [Entre écrit et oralité]*, Bucarest, Editions Minerva, 1988, p. 30.

venue écouter l'homélie, selon l'exemple des prêcheurs portugais, à l'époque des chapelles construites intégralement d'ossements)¹⁵. De surcroît, les images sont «marquées» aussi par le regard de celui qui les observe, par sa capacité de déchiffrer correctement (souvent, la perte du code efficient d'interprétation peut conduire aux regrettables destructions des fresques)¹⁶. Malheureusement, la culture roumaine ne dispose pas encore d'un fonds exhaustif de représentations thanatiques de l'iconographie intérieure et extérieure des églises roumaines, fait qui oblige le chercheur intéressé de parcourir l'étape de l'iconographie répertoriée, pour se former lui-même un corpus de données¹⁷ qu'il soumettra ensuite aux différents types de traitement. Les informations fournies par les ouvrages, les dictionnaires ou les revues d'histoire de l'art désignent quelques-unes de ces représentations, mais sans proposer des catalogues complets concernant une zone déterminée. Radu Crețeanu invoque dans son article «Zugravii din Teiuș»¹⁸, les figurations de la Mort comprises dans la décoration extérieure des églises de Coasta (Păușești-Măglași) et Dozești («La Mănăstire»), ainsi que celles de la fable ésoopique *Le Vieillard et la Mort* de l'église «Sfinții Voievozi» (Olari) de Horezu, tous les trois dans le département de Vâlcea; le même chercheur scientifique, en passant en revue certaines scènes du programme des églises en bois de Baia de Aramă, se rapporte aux figurations de la Mort aux églises «Înălțarea Domnului» de Cloșani et «Sfinții Voievozi» de Busești¹⁹. Maria Goleescu signale quelques-unes des représentations de la confrontation entre le Vieillard et la Mort, peintes sur les murs des monuments de culte de Vâlcea, ainsi que la typologie Kyr ou «La mort du monde» que l'on remarque à Curtișoara (Gorj) et Turcești (Vâlcea)²⁰. En étudiant les églises de la zone Făgărași et en décrivant leur programme pictural, Valeriu Literat se penche sur les terrifiantes apparitions munies de la faux²¹. Une démarche similaire entreprend Anca Pop-Bratu dans ses pages concernant cette fois-ci le Maramureș, mais sans mentionner la totalité des images qui s'inscrivent dans ce paradigme²². Răzvan

¹⁵ La Conférence de Fernando Antonio Baptista Pereira, *La rhétorique funéraire au XVII^e siècle*, le 5 mai 2003, Paris, Louvre-Auditorium.

¹⁶ Voir Cristina Dobre-Bogdan, *Imago Mortis în cultura română veche (secolele XVII–XIX) [Imago Mortis dans la culture roumaine ancienne (les siècles XVII–XIX)]*, Bucarest, Editions de l'Université de Bucarest, 2002, pp. 83–84.

¹⁷ Trois années de recherches dans les églises de Munténie nous ont permis de dresser un corpus de données (à parfaire). Voir Cristina Dobre-Bogdan, *op. cit.*, Annexes 1 et 2.

¹⁸ Radu Crețeanu, «Magazin istoric», IV, 12 (45) / 1970, p. 18.

¹⁹ *Idem*, «Mitropolia Olteniei», XI, 5–6 / 1959.

²⁰ Maria Goleescu, *O fabulă a lui Esop trecută în iconografia religioasă*, «Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice», XXVII, fasc. 80 / 1934, pp. 70–73.

²¹ Valeriu Literat, *Biserici vechi românești din Țara Oltului [Églises anciennes roumaines du Pays d'Olt]*, (éd. Nicolae Sabău), Cluj-Napoca, Editions Dacia, 1996.

²² Anca Pop-Bratu, *Pictura murală maramureșeană. Mestri zugravi și interferențe stilistice [La peinture murale de Maramureș. Maîtres et interférences stylistiques]*, Bucarest, Editions Meridiane, 1982.

Theodorescu rappelle quelques facettes thanatiques²³ dans son ouvrage *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*. Pour l'espace transylvain peuvent être consultés les travaux de Marius Porumb²⁴ et ceux de Ioan Godea²⁵, auteurs qui, sans se rapporter exclusivement à ce thème en font pourtant quelques références. Une systématisation des illustrations thématiques dans la peinture murale extérieure des églises des Pays Roumains est due à Andrei Paleolog²⁶ qui insère à la fin de son livre un *Index iconographique* qui passe en revue les thèmes suivants: *La Mort (à la faux)*; *La mort (à cheval)*; la fable du *Vieillard et de la Mort* et la confrontation entre *Le Vaillant et la Mort*. Malgré quelques réserves à l'égard de cette classification, car certaines représentations ne peuvent être incluses avec certitude dans la typologie proposée²⁷, il nous faut reconnaître que l'auteur a le mérite de nous offrir une vision relativement ample sur la diffusion des images thanatiques sur le territoire de la Munténie. Tout en poursuivant la recherche commencée par Andrei Paleolog dans les années '80 du siècle dernier, nous avons identifié, dans la décoration extérieure, d'autres représentations de la Mort, absentes dans le catalogue mentionné, mais visibles sur les murs des églises suivantes: «Adormirea Maicii Domnului» de Bărbulețu-Vâlcea; «Sfinții Voievozi» de Busești, commune Nadanova-Mehedinți; «Înălțarea Domnului» de Cloșani, commune Călugăreni-Gorj; «Intrarea Maicii Domnului în Biserică» de Crainici, commune Baia-Mehedinți; «Cuvioasa Paraschiva» de Dămțeni, commune Berbești-Vâlcea; «Sfinții Voievozi» de Mierea, commune Ghioroiu-Vâlcea; «Sfântul Nicolae et Sfântul Gheorghe» de Pâlșești, commune Turcești-Vâlcea; «Sfântul Nicolae et Sfântul Alexandru» de Turcenii de Jos-Gorj, etc.

La diversité de ces images, qui peuvent être réparties dans un généreux éventail typologique (La Mort à cheval, aillée, squelette, diable, chevalier médiéval, partenaire de l'homme dans les scènes d'origine ésopique ou dans celles qui semblent prolonger, visuellement, les échos des danses macabres occidentales), ainsi que leur nombre significatif nous autorisent à signaler l'appétence de l'iconographie roumaine des XVIII^e–XIX^e siècles pour ce genre de figurations, pour ce que nous avons nommé l'«irreprésentable». Une possible explication de l'intérêt manifesté à l'égard des figurations de ce genre dans la période mentionnée

²³ Răzvan Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)* [La civilisation des Roumains entre médiéval et moderne. L'horizon de l'image (1550–1800)], II^e vol, Bucarest, Editions Meridiane, 1987, pp. 206–207.

²⁴ Marius Porumb, *Dicționar de pictură veche românească din Transilvania (sec. XIII–XVIII)* [Dictionnaire de peinture ancienne roumaine de Transylvanie (les siècles XIII–XVIII)], Bucarest, Editions de l'Académie Roumaine, 1998.

²⁵ Ioan Godea, *Biserici de lemn din România (nord-vestul Transilvaniei)* [Eglises en bois de Roumanie (le Nord-Ouest de la Transylvanie)], Bucarest, Editions Meridiane, 1996.

²⁶ Andrei Paleolog, *Pictura exterioară din Țara Românească (secolele XVIII–XIX)* [La peinture externe en Valachie (les siècles XVIII–XIX)], Bucarest, Editions Meridiane, 1984.

²⁷ Cristina Dobre-Bogdan, *op. cit.*, pp. 46–48.

nous est offerte par la radiographie de la mortalité provoquée par les épidémies de peste, de choléra ou de fièvre typhoïde, ainsi que par les conflits militaires de l'époque: «Ainsi, selon les documents, rien qu'entre 1739 et 1831 on a pu enregistrer, en Valachie, plus de huit épidémies de peste, quatre de fièvre typhoïde et une de choléra, qui ont fait environ 250.000 victimes parmi une population habitant un territoire plutôt réduit, théâtre, à l'époque, de conflits armés»²⁸. Au fond, c'est la même raison qui avait déclenché, quelques centaines d'années auparavant, l'apparition et la diffusion des danses macabres dans une Europe occidentale ébranlée par l'impitoyable spectre de la peste.

Les différences de figuration entre l'iconographie roumaine de tradition post-byzantine d'une part, et celle occidentale de l'autre, surgissent comme une conséquence des différences de perception, explicables à leur tour par l'intermédiaire des distinctions existantes dans les vastes sphères des mentalités. Leur source se trouve, dans une certaine mesure, dans les distinctions de nature religieuse qui marquèrent de leur empreinte l'espace orthodoxe et, respectivement, catholique. Avant d'entamer une discussion sur les différences qui apparaissent dans les modalités de conception de l'étrange personnage que Philippe Ariès décrit comme «iconophile»²⁹, il conviendrait de jeter un coup d'œil sur la répartition – dans les deux espaces choisis comme repères – des thèmes connexes à celui de la Mort. Le registre eschatologique de la peinture roumaine converge, dans certaines sphères thématiques, vers le registre occidental, l'absence ou la présence de certaines scènes étant dans quelques cas une conséquence naturelle due à la doctrine religieuse adoptée.

ICONOGRAPHIE ROUMAINE	ICONOGRAPHIE OCCIDENTALE
<p>Dans l'iconographie roumaine, <i>Le jugement dernier</i> comprend, en général, les éléments suivants: «(...) le tribunal céleste (Le Pantocrator, Marie et Jean Baptiste – comme intercesseurs, les Apôtres et les Anges comme assistants), le trône de l'Hetimasie, les groupes des justes conduits par l'apôtre Pierre, les groupes des pécheurs conduits par Moïse, le jardin du Paradis, la rivière de feu, le monstre Léviathan, la résurrection des morts, la mort du Juste, la mort du pécheur»³⁰.</p>	<p><i>Le Jugement dernier</i></p>

²⁸ Andrei Paleolog, *Les visages de la Mort. Iconographie postbyzantine et mentalité orthodoxe*, en *Homo Religiosus. Autour de Jean Delumeau*, Paris, Editions Fayard, 1997, p. 117.

²⁹ Philippe Ariès, *op. cit.*, p. 7: «La mort est iconophile. (...) Malgré le discours sur la mort, qui abonde depuis qu'il y a une écriture, et donc une littérature (d'abord sacrée), l'image reste le mode d'expression le plus dense et le plus direct de l'homme devant le mystère du passage».

³⁰ Vasile Drăguț, *Dicționar enciclopedic de artă medievală românească [Dictionnaire encyclopédique d'art médiéval roumain]*, II^e édition parue par les soins de Tereza Sinigalia, Bucarest, Editions Vremea, 2000, p. 263.

(une scène pareille ne saurait être représentée dans l'espace orthodoxe qui n'accepte pas le Purgatoire)	La représentation des <i>Âmes du Purgatoire</i> accompagnées parfois de la scène: <i>La Liturgie de Saint Grégoire</i> , officiee en vue de la sauvegarde des âmes du Purgatoire, conformément à la doctrine catholique
<i>Les Douanes des Cieux</i> ³¹	-----
-----	<i>La légende des trois Morts et des trois Vifs</i> (représentée en France ³² , Grande-Bretagne, Allemagne, Danemark, Pays-Bas, Suisse, Belgique, etc.)
Eventuellement, des rudiments tardifs des <i>Danses macabres</i> , ne représentant qu'une seule rencontre, emblématique, de l'homme avec la Mort.	<i>Danses macabres</i> (répandues surtout en Allemagne, France et Suisse, mais présentes aussi en Italie, Autriche, Grande-Bretagne, Pologne, Danemark, Suède, Finlande, etc.)
<i>L'impératrice et la Mort</i> ³³	<i>La jeune fille et la Mort</i> (thème qui réunit l'érotisme et la violence ; rencontré surtout dans l'art des pays germaniques et scandinaves ; illustrations célèbres dans l'œuvre de Hans Baldung Grien, Hans Sebald Beham ou, quelques siècles plus tard, chez Edvard Munch ³⁴)
-----	<i>Le triomphe de la Mort</i> (spécifique surtout à l'espace italien)
-----	<i>La légende du Roi Mort</i>
-----	<i>Artes Moriendi</i> (surtout dans des miniatures)
<i>L'Archange Michel</i> (figurant en personnage psychopompe)	<i>L'Archange Michel</i> (figurant en personnage psychopompe)

³¹ *Vămile vâzduhului* (*Les douanes des cieux*) (dont le nombre varie en iconographie entre 12, 21 et 24) sont figurées sur les façades des monastères de Bucovine (Arbore, Gura Humor, Voroneț, etc.) mais aussi dans le pronaos de certains monastères de Maramureș (Ieud-Deal, Călinești-Căieni, etc.) ou du nord de la Transylvanie (un exemple intéressant mais, malheureusement, dans un état de dégradation avancée, peut être admiré à «Sfinții Arhangheli» de Zalnoc (Sălaj) ou ne sont peints que six cartouches représentant le passage de l'âme par les douanes, accompagnée par l'ange).

³² Un corpus exhaustif des représentations de ce genre sur le territoire français peut être consulté à la fin de l'étude de Marie-Laure de Contenson, «Le Dict des Trois Morts et des Trois Vifs d'Ennezat (Puy-de-Dôme). Aspects iconographiques et littéraires», en *L'Iconographie. Études sur les rapports entre textes et images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or, 2001, pp. 34–37.

³³ Le thème peut être vu sur la façade sud de l'église «Adormirea Maicii Domnului» de Glimboc (Argeș), accompagné par les suivants vers en alphabet cyrillique: «Oh! Dame impératrice/ Que tu es hautaine et belle/ Toi, qui as bien vécu dans ce monde/ Viens faire avec moi une ronde!» Une image semblable a été peinte en 1988 par Simona Tudor sur la façade sud de la croix votive du village Mica, du même département (croix dressée sur l'emplacement de l'ancienne croix votive en bois sur laquelle était figurée autrefois la même scène).

³⁴ Pour des informations supplémentaires, voir: Gert Kaiser, *Vénus et la Mort. Un grand thème de l'histoire culturelle de l'Europe* (trad. de l'allemand par Nicole Taubes), Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999.

<i>Saint Christophe</i> [il apparaît dans l'iconographie roumaine dans des variantes spécifiques – au visage d'animal (agneau, chien, cheval, âne); dans des illustrations selon le modèle occidental: portant l'Enfant-Jésus sur son épaule, pour le faire passer une rivière; dans des images qui joignent les deux types iconographiques ou dans des représentations à double visage, marquant le moment où l'ange lui octroie le don de la parole ³⁵]	<i>Saint Christophe</i> (protecteur contre «la male mort»), selon une ancienne tradition médiévale; il est représenté comme un géant portant l'Enfant-Jésus sur son épaule et appuyé sur un bâton, conformément à la narration concernant sa vie, incluse par Jacques de Voragine, archevêque de Gênes, in <i>Legenda Aurea</i>)
<i>Autres Saints protecteurs</i> contre différentes maladies meurtrières: Saint Charalambos (voué à la protection contre la peste)	<i>Autres Saints Protecteurs</i> contre différentes maladies meurtrières: Saint Roch ou Saint Sébastien (voués à la protection contre la peste)
<i>Saint Sisoë se lamentant sur la tombe d'Alexandre le Grand</i> (ou Saint Sisoë devant le cadavre) ³⁶	-----
<i>La Roue de la Vie</i>	<i>La Roue de la Vie</i>
<i>La Psychomachie</i> (représentant la lutte entre les Vices et les Vertus)	<i>La Psychomachie</i> (représentant la lutte entre les Vices et les Vertus)
<i>La parabole de l'Unicorne</i> (l'Unicorne y symbolise la Mort)	<i>La parabole de l'Unicorne</i> (l'Unicorne y symbolise la Mort)
-----	<i>Les Vanités</i> (thème abordé surtout au XVII ^e siècle)

En revenant au spectre de la Mort, rappelons que dans l'art d'Occident il est «précédé» du point de vue diachronique, par l'image du défunt, figuré dans les différentes phases de décomposition (du soi-disant *transi* dans lequel Philippe Ariès identifie «le principal figurant de l'iconographie macabre entre les XIV^e–XVI^e siècles»³⁷ jusqu'au banal squelette³⁸ qui fera carrière dans les danses macabres³⁹). L'art roumain, moins intéressé aux aspects d'un réalisme exacerbé de la putréfaction, ne recourra pas à l'image du cadavre ou de l'écorché, mais seulement à celle du

³⁵ Pour des informations supplémentaires concernant les représentations textuelles et iconographiques de Saint Christophe sur le territoire roumain, voir Silvia Marin-Barutciuff, *Viața Sfântului Hristofor* [La Vie de Saint Christophe] (éd. et étude introductive), en *Texte uitate – Texte regăsite* [Textes oubliés–textes retrouvés], Bucarest, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002, pp. 9–28.

³⁶ Des représentations de ce genre peuvent être vues dans l'iconographie des monastères athonites, dès la première moitié du XVI^e siècle (une illustration du motif dans le réfectoire de la Grande Lavra est mentionnée par Massimo Capuani et Maurizio Paparozzi dans l'ouvrage *Le Mont-Athos. Les fondations monastiques. Un millénaire de spiritualité orthodoxe*, trad. de l'italien par Philippe Baillet, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 109).

³⁷ Philippe Ariès, *Omul în fața morții* [L'homme devant la mort], vol. I, *Vremea gisanților* [Le temps des gisants], traduit du français par Andrei Niculescu, Bucarest, Editions Meridiane, 1996, p. 154.

³⁸ Philippe Ariès, *Images de l'homme devant la mort*, op. cit., p. 182: «À la fin du XVI^e siècle, le *transi* est remplacé par le squelette propre et sec, débarrassé des humeurs sordides du corps et de la terre».

³⁹ Louis Dimier se rapporte à «la vogue du squelette» à l'Occident en commençant par le XIV^e siècle, en *Les Danses macabres et l'idée de la mort dans l'art chrétien*, Paris, 1908.

squelette ou du monstre (un rapprochement entre ce dernier et la typologie *homme sauvage* s'avère, parfois, possible). La différence significative réside dans le fait que les peintres des fondations culturelles roumaines ne proposent jamais à la méditation la figure du défunt, mais seulement celle de la Mort, comme entité indépendante. La surévaluation de ses dimensions par rapport aux proportions de l'être humain met en évidence le statut ontologique différent des personnages en dialogue dans les représentations de la fable ésoptique *le Veillard et la Mort* ou bien de celles dont la source puisée est du type *Le Vaillant et la Mort*, connus sur le territoire roumain grâce à leur diffusion. Les proportions exagérées visant à induire un sentiment de terreur, sont «complétées», dans l'intention d'obtenir cet effet, par des éléments saisissants du portrait de l'inquiétant personnage: des yeux exophtalmiques, cheveux hérissés, bouche ricanante, dents mises à découverte, etc.

N'importe quelle représentation vise à évoquer l'original, parfois d'une manière si fidèle que l'image (la copie) pourrait se confondre à la réalité. Dans le cas de la Mort, l'imagination a été obligée de remplir les «indigences» de la réalité. Les variantes proposées par les peintres qui ont orné les églises roumaines en bois (Maramureș, le pays des Criș et la zone Codru), ou celles en brique (Munténie, Olténie, Făgăraș et quelques villages transylvains) témoignent, en égale mesure, d'une tradition picturale issue des informations lapidaires tirées des manuels de peinture⁴⁰ ou des esquisses des cahiers de modèles⁴¹, mais aussi fruits du génie des ces peintres, véritables maîtres du pinceau qui pouvaient se manifester sans entrave pour illustrer des sujets «non-conformes au canon». Radu Crețeanu met cette liberté assumée en corrélation avec le statut accordé à l'époque à la décoration extérieure (bien que l'image de la Mort soit incluse, dans certaines régions, dans la peinture du pronaos aussi): «Ici, le peintre pouvait mieux exprimer sa personnalité, il pouvait agir à son gré, rien ne l'empêchait de peindre «en jouant» et de ce jeu naquirent parfois des petits chefs-d'œuvre d'art populaire. Les prêtres toléraient l'intrusion de ces fantaisies sur les façades des églises à condition que la peinture intérieure respecte les règles»⁴².

Les croyances folkloriques⁴³ ou les livres populaires qui ont circulé sur les territoires roumains aux XVIII^e-XIX^e siècles proposent souvent une vision

⁴⁰ Voir, par exemple, Denys de Furna, *Carte de pictură [Livre de peinture]*, traduit du grec par Smaranda Bratu Stati et Șerban Stati, Bucarest, Editions Meridiane, 1979, pp. 159-160, 243, 347.

⁴¹ Les cahiers de modèles, véritables *corpus* de représentations iconographiques, qui circulaient dans les milieux des peintres d'église de la Valachie, étaient hérités d'une génération à l'autre, ou bien copiés ou achetés, en constituant de la sorte, aux XVIII^e-XIX^e siècles, une source d'inspiration significative. Un cahier de ce type, comprenant une esquisse de *La Mort à cheval* (feuille 78v), a été publié par Teodora Voinescu, en *Radu Zugrăv, Bucarest, Editions Meridiane, 1978.*

⁴² Radu Crețeanu, *Zugrăvii din Teiuș*, en «Magazin istoric», IV, 12 (45) / 1970, p. 14.

⁴³ Voir, par exemple, les croyances populaires à l'égard de la figuration de la Mort, consignées par Tudor Pamfile en *Mitologia românească [Mythologie roumaine]*, Bucarest, Editions Allfa, 1997 ou par Pamfil et Maria Bilțiu, en *Izvorul fermecat. Legende, basme mitologice, povești mitologice și mito-credințe din județul Maramureș [La source enchantée. Légendes, contes mythologiques, histoires mythologiques et croyances mythiques du département Maramureș]*, Baia Mare, Editions Gutinul, 1999.

semblable de ce personnage, qui s'impose dans notre iconographie avec une série de variantes spécifiques, oscillant entre le registre tragique menaçant, suggéré par les inscriptions adjacentes, du type «L'effrayante Mort», «L'affreuse Mort», «La farouche Mort» et le registre plaisant (perceptible surtout dans les dialogues d'origine ésope). Les instruments avec lesquels nos peintres des temps les plus reculés l'ont munie s'inscrivent parmi les objets à la portée de l'homme du peuple – la faux, la faucille, le râteau, le balai, la fourche, etc. La clepsydre (prévue dans les manuels de peinture⁴⁴, et transformée dans l'art occidental en repère identitaire, à côté de la faux) est absente, fait qui peut être interprété comme «une marque» des créations roumaines, qui portent l'empreinte incontestable du goût populaire. Le passage inexorable du temps est suggéré par le texte qui accompagne la scène peinte par Ilie Teiușanu, dans le pronaos du monastère Jghiabu (Vâlcea): *L'instant suprême arrivera*. La fonction d'avertissement, de *memento*, inhérente à une figuration pareille, est raffermie par la présence des légendes qui l'accompagnent, capables de décliner, sans droit d'appel, le statut et la vocation de l'étrange apparition: «*Je suis la Mort qui emporte les âmes*», nous avertie la figure rangée par les peintres de Târgoviște sur la façade sud de l'église «Adormirea Maicii Domnului» de Piatra Epui (Dâmbovița), afin de familiariser le spectateur avec cette instance rendue visible grâce à leurs pinceaux. Sa figuration ne constitue pas une tentative de l'exorciser⁴⁵, mais bien au contraire, de l'intégrer dans l'ordre et le cours normal de la vie, de justifier son rôle, et d'aider l'individu à se préparer pour le moment où il franchira le dernier seuil.

La vision de nos peintres sur la Mort a un puissant côté didactique et moralisateur en rencontrant, sous cet aspect, les discours des prédicateurs, consignés par les contextes funéraires. Les fresques et les séquences de l'art oratoire funèbre des XVIII^e–XIX^e siècles qui sont parvenues jusqu'à présent, témoignent d'une conception fondamentalement optimiste de la mort, surtout si l'on tient compte des scènes juxtaposées, éloquentes sous l'aspect du triomphe du Bien sur le Mal, comme c'est le cas de *Samson luttant avec le lion* ou de *L'ours luttant avec l'unicorne* – psychomachie destinées à dissiper le doute à l'égard d'une fin positive. La peur provoquée par les images de la Mort figurée par l'iconographie postbyzantine dans l'espace roumain, ne semble être qu'une première étape de l'effet escompté: familiariser l'individu avec la fin inévitable, afin d'établir un code de conduite. Conscients de la force qu'exerce l'idée de la mort qui, selon l'assertion de Saint Jean Climax, «fait naître en nous la pureté et la vocation des bonnes œuvres infinies»⁴⁶, les peintres itinérants de Munténie, de Maramureș ou de Transylvanie ont assumé pour eux-mêmes le rôle de propagateurs de certaines conceptions sur le

⁴⁴ Voir Denys de Furna, *op. cit.*, p. 243.

⁴⁵ Voir Andrei Paleolog, *op. cit.*, p. 118.

⁴⁶ Saint Jean Climax, *Scara Raiului [L'échelle du Paradis]*, III^e édition, parue par les soins de Nicolae Corneanu, Timișoara, Editions Amarcord, 1998, p. 241.

dénouement naturel qu'ils répandirent parmi les classes moyennes de la société, plus réceptives à un discours de ce genre⁴⁷.

Bien que la plupart des images systématisées dans le catalogue dressé ci-dessous s'inscrivent dans les limites de l'art populaire, avec ses maladroites inhérentes (savoureuses pour le spectateur contemporain!), leur importance réside dans leur statut de «témoins» d'une mentalité en partie disparue.

LA MORT À LA FAUX

(Il y a des représentations où elle apparaît portant aussi d'autres instruments de torture: faucilles, lances, arcs, flèches, râteaux, fourches, etc. – ou le verre avec lequel elle attire ses victimes)⁴⁸

ALBA	«Cuvioasa Paraschiva» (Mesentea , commune Galda de Jos)
ARGEȘ	«Adormirea Maicii Domnului» (Ciocănei , commune Moșoaia) «Adormirea Maicii Domnului» (Cotu , commune Uda) – La représentation n'est plus conservée. «Nașterea Maicii Domnului» (Glâmbocata-Deal , commune Leordeni) «Adormirea Maicii Domnului» (Hârseștii de Jos , commune Hârsești) «Sfinții Arhangheli» (Schei , commune Ciofrângeni)
BRAȘOV	«Adormirea Maicii Domnului» (Beclean) «Adormirea Maicii Domnului» (Sâmbăta de Jos , commune Voila)
DÂMBOVIȚA	«Adormirea Maicii Domnului» (Bărbulețu) «Adormirea Maicii Domnului» (Piatra Epiei , commune Runcu) «Duminica Tomii» (Runcu) – La représentation n'est plus conservée.

⁴⁷ Victor Simion, *Imagini, legende, simboluri. Reprezentări zoomorfe în arta medievală românească* [Images, légendes, symboles. Représentations zoomorphes dans l'art médiéval roumain], Bucarest, Editions de la Fondation Culturelle Roumaine, 2000, p. 148: «Il convient de noter – et le fait ne manque pas d'importance – que la plupart des représentations de cette catégorie d'images apparaissent dans des églises fondées surtout par les classes moyennes locales (petits propriétaires terriens, commerçants, prêtres), plus réceptifs aux éléments du folklore et à la littérature à caractère moralisateur, répandue dans ce milieu».

⁴⁸ Nous avons inclus dans ce catalogue seulement les édifices de culte étudiés jusqu'à présent, sans faire la distinction entre ceux où *la Mort* est intégrée dans la décoration intérieure (les églises des départements de Brașov, Alba, Sibiu, Maramureș), mais aussi quelques exceptions de Munténie, tels l'église «Sfântul Nicolae» de Ciofrângeni-Argheș ou «Sfinții Voievozi» de Titești-Vâlcea et ceux qui lui réservent une certaine place dans la peinture extérieure.

DOLJ	«Sfântul Nicolae și Sfinții Arhangheli» (Bistrețu Vechi, commune Bistrețu) – La représentation n'est plus conservée.
GORJ	«Înălțarea Domnului» (Cloșani, commune Călugăreni) «Sfinții Voievozi» (Ionești) «Sfântul Nicolae și Sfântul Alexandru» (Turcenii de Jos, commune Turceni)
MARAMUREȘ	«Sfântul Nicolae» (Bârsana) ⁴⁹ «Sfântul Nicolae» (Bogdan-Vodă) ⁵⁰ «Nașterea Maicii Domnului» (Căieni, commune Călinești) «Sfântul Nicolae» (Cornești) ⁵¹ «Cuvioasa Paraschiva» (Desești) «Nașterea Maicii Domnului» (IeudDeal) «Cuvioasa Paraschiva» (Poienile Izei)
MEHEDINȚI	«Sfinții Voievozi» (Busești, commune Nadanova) «Intrarea Maicii Domnului în Biserică» (Crainici, commune Bala) ⁵²
OLT	«Adormirea Maicii Domnului» (Urși, commune Leleasca)
SATU MARE	«Sfinții Arhangheli» (Corund, commune Bogdand)
SĂLAJ	«Sfinții Arhangheli» (Cehei) «Sfinții Arhangheli» (Chieșd) – Représentation très abîmée. «Nașterea Maicii Domnului» (Ulciug, Cehu Silvaniei)
SIBIU	«Adormirea Maicii Domnului» (Arpașu de Sus, commune Arpașu de Jos) «Sfântul Nicolae» (Oprea Cârțișoara) «Nașterea Maicii Domnului» (Sărata, commune Porumbacu de Jos) «Buna Vestire»(Streza Cârțișoara)
VĂLCEA	«Intrarea în Biserică» (Chicioara, commune Păușești-Măglași) «Cuvioasa Paraschiva» (Dănțeni, commune Berbești) «Sfântul Gheorghe» (Gura Văii) «Cuvioasa Paraschiva» (Lăzărești, commune Sinești) «Sfinții Voievozi» (Mierea, commune Ghioroiu) «Sfinții Arhangheli» (Obeni, commune Ionești) –

⁴⁹ *La Mort* (figurée comme squelette à la faux) apparaît sur la paroi sud du naos dans le médaillon qui représente la lutte de Nestor avec le païen Lie.

⁵⁰ Sur la paroi ouest du pronaos. Dans cette église il y a aussi une représentation de la *Mort à cheval*, sur la porte d'entrée (vers l'intérieur).

⁵¹ *La Mort* n'apparaît pas ici comme une représentation indépendante, mais incluse dans un médaillon, placé sur la paroi sud du naos.

⁵² *La Mort* (nommée, cf. l'inscription, *Samodiva*), est figurée comme un personnage humanoïde, une lance à la main. La faux y est absente.

La représentation n'est plus conservée.

«Buna Vestire» (Oteşani)⁵³

«Sfântul Nicolae» (Coasta, commune Păuşeşti-Măglaşi)

«Sfântul Nicolae şi Sfântul Gheorghe» (Pâlşeşti-Turceşti, commune Mateeşti)

LA MORT À CHEVAL

- ARGEŞ «Adormirea Maicii Domnului» (Catane, commune Lunca Corbului)
- BUZĂU «Naşterea Maicii Domnului» (Sibiciul de Sus, commune Pătârlagele) – Représentation très abîmée.
- DOLJ «Sfântul Nicolae» (Amaradia, Craiova)
- MARAMUREŞ «Sfântul Nicolae» (Bogdan-Vodă)
«Cuvioasa Paraschiva» (Botiza)
«Sfinţii Arhangheli» (Onceşti; à présent, l'église se trouve au Musée du Village de Sighetu Marmaţiei). La scène est très abîmée.
- OLT «Adormirea Maicii Domnului» (Sâmbureşti) – Scène très abîmée.
- VÂLCEA «Sfântul Gheorghe» (Fârtăţeşti)
«Naşterea Maicii Domnului» (Schitul Jghiabu, commune Stoenesti)
«Sfântul Ioan Botezătorul» (Neghineşti, commune Cacova)⁵⁴

LA MORT AILÉE

- ARGEŞ «Sfântul Nicolae» (Ciofrângeni)
- VÂLCEA «Sfinţii Voievozi» (Ceaşu-Horezu)
«Adormirea Maicii Domnului» (Olari, Curtea de Argeş)
- TELEORMAN «Sfântul Ioan Botezătorul» (Moldoveni, commune Izlaz) – Représentation très abîmée.

⁵³ Sur la façade sud de l'église, à la place de l'ancienne image grâce à laquelle la fondation était connue dans la zone sous le nom de «l'église à la Mort», Lucreţia Stan a peint, en 1996, une variante moderne de *La Mort*, par contamination avec le motif du *Saint Georges terrassant le dragon*.

⁵⁴ Il s'agit, probablement, d'une représentation similaire à celle de Schitu Jghiabu, car elle sort de la main du même peintre d'églises (Ilie de Teiuş) et se trouve dans la même position (*pronaos*), à proximité des mêmes scènes. À présent, elle est chaulée.

LA MORT CHEVALIER

VÂLCEA «Sfinții Voievozi» (Titești, commune Perișani)

LA MORT CHASSEUR

VÂLCEA «Sfinții Împărați Constantin și Elena» (Ciungetu)⁵⁵

LE VIEILLARD ET LA MORT⁵⁶

ARGEȘ «Cuvioasa Paraschiva, Sfântul Ioan și Sfântul Nicolae» (Râjlețu-Govora, commune Uda) – La scène est très abîmée.

GORJ «Sfântul Nicolae și Sfinții Petru și Pavel» (Brădiceni, commune Peștișani) – La scène n'est plus conservée.

«Sfinții Împărați Constantin și Elena» (Romanești) – La scène est très abîmée.

VÂLCEA «Adormirea Maicii Domnului» (Capul Dealului) – La scène n'est plus conservée.

«Sfântul Nicolae»(Dozești)

«Sfântul Nicolae»(Gârdești) – La scène n'est plus conservée.

«Sfântul Nicolae»(Olari-Horezu)

«Sfântul Nicolae»(Stănculești, commune Fârtățești) – La scène n'est plus conservée.

«Sfântul Gheorghe» (Tănislavi, commune Fârtățești)

«Sfinții Voievozi» (Lespedea-Turcești, commune Mateești)

«Sfântul Nicolae» (Zăvoieni-Jaroștile, commune Măciuca) – La représentation est très abîmée.

LE VAILLANT ET LA MORT

ARGEȘ «Sfinții Arhangheli» (Schitu Matei, commune Ciofrângeni)

L'IMPÉRATRICE ET LA MORT

ARGEȘ «Adormirea Maicii Domnului» (Glâmbocu, commune Valea Ursului)
La croix votive du village Mica, commune Bascov.

⁵⁵ *La Mort à la hache* est représentée dans la décoration de l'ostensoir, tenu dans les mains par les fondateurs, figurés dans le tableau votif peint par Nicolae Bunescu sur la paroi ouest du pronaos. Dans cette scène, la mort guette un chasseur qui braque son fusil vers un cerf, sans savoir qu'il sera, à son tour, victime. Le peintre nous propose ici une méditation sur le motif du *chasseur chassé*.

**AN ATTEMPT FOR REBUILDING
AN IMAGINARY PORTRAIT OF THE HERMIT IN THE
ROMANIAN MEDIEVAL LITERATURE AND FOLKLORE.
WITH A SPECIAL REGARD ON THE LEGENDS ABOUT *BLAJINI***

LAURA JIGA

“As a boatman who crosses the water from a shore to the other, the man himself is a time boatman, who gathers corruptible goods in order to deposit incorruptible treasures on the other shore, appropriating events in order to improve himself, assuming all determinism and all challenges for turning them into sparks of freedom” (*The broken pillar in Balbeck*, René Habachi).

On his way towards the East and towards the end of the world, Alexander the Great halted in the green Makaron Islet placed in proximity to Paradise. Here he met Evant, the king of the naked, wise and happy *Blajini* (*the Mild ones*), who offered him a bottle with the miraculous water of eternal life. In the Romanian culture, this event forms the nucleus of an episode of *Alexander's Romance* and of a group of folk legends, as well. Far away, on the other side of the Saturday River, the one who borders the world from the out-world, there is an island where the *Blajini* live, praying all the time. They lived the earth at the beginning of the history and will come back after the human times, during the age of holiness when they will be fed by the Holy Spirit; they will be very, very small.

Our research deals with written texts, on the one hand, and oral texts, on the other hand. In order to create a link between the cultural objects and the cultural subjects, the texts must be related to those people who created them and also with the people the texts were destined to, people who are, in their turn, integrated into a specific culture. The problem of the interferences between the oral and written forms of cultural expressions covers a wide field of items and has a high degree of complexity, with many aspects, which are not at all reduced to the past. The contemporary society is also characterized by orality marks. But the specific case of the

Synthesis, XXX, p. 179–192, Bucarest, 2003

relations between *popular books*, as *Alexander's Romance* was, and the folk beliefs and narratives about *Blajini* no more belong to the present. Things have changed during the last 150 years, regarding the presence, the status and the impact of the written texts on Romanian traditional society and also the attitude towards legends, beliefs, social practices, ceremonies and rituals. We shall discuss a problem of the past. But, "when somebody in our century is confronted to a twelfth-century work, the long separating period of time modifies to canceling the relation usually established with the help of the text between the author and the reader: one can hardly speak of a relation. Because, what does a real lecture mean, if not a process in which both the reader and the culture the former belongs to are involved? The reader remains settled in his/her time; the text, as a consequence of accumulating the intermediate lengths, appears as if it were outside time: and this situation is contradictory" (Zumthor, 1983, 42). In our case, the temporal and mental length which we have to pass through is not as long as P. Zumthor mentioned, but whether we identify in the above mentioned reader a person belonging to a society we can not directly connect to or at the past significance of the text, or we identify the reader to ourselves, the problem of out-dated interpretation remains, as long as we can only project upon the past images created in the present, in accordance with our own culture. This is one of the major risks and one of the major responsibilities of ethnological and historical sciences. We think that an analysis that assumes the risk of subjectivity and does not rush to move cultural sequences from an epoch to another may illuminate the studied problems. On the other hand, considering the dependency of the researcher on his own educational background and cultural affiliation, the images that we create for the past represent the society we are living in. They tell something about us. It is an inevitable way through which the past is integrated into the present.

This study stands against the prejudice, which ignores the presence of the book and the writing in the Romanian traditional society (which, between the fifteenth and the nineteenth centuries was mostly rural, but also urban; secular or clerical), prejudice based on the roughly stated premises of illiteracy. The paper's economy does not allow us to deepen the problems of interference between the written and oral forms of cultural expressions in a society, namely the Romanian traditional society¹. We only state that the access to the written book was mediately achieved by the illiterates through the literate thanks to the practice of the so-called "collective reading", or "reading aloud". The iconic language had, in its turn, a great importance for the entrance of the bookish and clerical information into the folklore. Through these channels, books or fragments of books entered the oral circuit and influenced the receivers' imaginary and their cultural and ideological

¹ This problem is specially treated in our PhD dissertation on *Formal and significant relations between the popular books and folklore in the Romanian culture. With a special regard on the beliefs about the Mild Ones (Blajini)*.

horizon. Together with folklore, romances, fabulous histories, secular or religious legendary literature, canonical or apocryphal, hagiographic legends, etc. were implied in constituting a repertoire of motifs, themes, images, and knowledge shared by a large category of people. The supposed individual attached to the *common culture* (in Peter Burke's term, the concept *common culture* was deeply analyzed and developed as to the Romanian situation by Alexandru Dușu, 1985) used both bookish information and oral information, being less interested in their origin than the modern researcher is. Without claiming that we are able to understand each individual of the society we are studying, or/and its groups, we shall try to partially rebuild a segment of Romanian imaginary whose shaping was realized with the help of *popular books*.

The *Blajini*², also known under the name of *Rohmani* represent the oral correspondent of the wise men met by Alexander the Great in the Makaron Islet, in the vicinity of Paradise, as *Alexander's Romance* asserts³. But, the things narrated about *Blajini* in the Romanian folklore are something more and slightly "different" than *Alexandria* itself tells. In order to understand the mechanisms of active perception, which operate changes concerning the form and the significance of the received message of the book, according to the mental horizon of the receptors, we must understand that between *popular books* and folklore there were complementary relations and we must also understand the inter-textual character of the pre-industrial popular literature.

"What we perceive is the image. But the image simultaneously belongs to reality and fiction" (Boia, 2000:117). We are speaking of images as representations of visible, concrete and touchable segments of reality, but also of its hidden areas, a reality which is denied to the eye, either material, but spatially and temporally departed, or neighboring the observer, but immaterial. Of course, besides the iconic representations, imagination operates with olfaction, taste and, rarely, with touch (at least in European cultures).

² The Romanian term *blajin* is also adjective and means, in English, *mild*. In Romanian, the term entered through Slavonic idioms, where *blajenn* meant: 1. *happy* and 2. *fool*. The initial sense of the term *blajin* in the pages of Romanian *Alexander's Romance* was *happy*. Then it meant, like in the spoken language, *mild*. In the case of the folk legends, the adjective turned into a substantive and became the name of a community living far away, in abstinence and having a religious life: *Blajini*, meaning *the Mild Ones*.

³ *Alexander's Romance*, known in the Romanian area under the name of *Alexandria*, is attested in the Romanian culture in the fifteenth century, in a Slavonic version, which was lost. A copy of the Slavonic version, found at the Neamț Monastery (Moldavia), dated 1562, was translated into Romanian, translation which was also lost. The first preserved translation is included in *Codex Neagoeanus* and was realized after two prototypes, one of them being for sure a Serbian one, in southern Transylvania, by Priest Ioan from the village Sâmpetru (some scholars identified this village in the region of Hațeg, other scholars identified it in the zone of Brașov), at the very beginning of the seventeenth century. There was also a Latin channel for *Alexandria's* penetration into the Romanian culture which functioned in parallel with the Slavonic ones.

We operate with individual and collective representations without ever knowing for sure how they inter-relate. The problem of the permeable border between individual and collective, which cannot be clearly drawn, also manifests at the level of the imaginary's constructions. We accept the premise which states that all the members of the group theoretically share collective images. They are formed, transformed, culturally shaped and "inherited by tradition, borrowed from a generation to another and are moving in the diachronic world of social classes (...)" (Le Goff, 1991:13).

Undoubtedly, nobody has ever seen the *Blajini/Rohmani*. Yet, Romanian folklore offers enough descriptive data which may draw a physical portrait (or portraits) of the *Blajini*. In order to evoke them, the individual attached to the traditional oral culture had to use data extracted from the collective informational fund. With their help, the individual could mentally reshape the portrait of the *Blajini*, which was then verbally, or, in some cases iconically, expressed. In this sense, the *Blajini* have an existence strictly related to the fictional register of reality.

At this level, the *Blajini* are given an image, which belongs to the collective images repertoire. Its main characteristics are standardization and investing with un-equivocal significance of its constitutive elements. The formal detail has not an autonomous value, is not fortuitous, but it is focused on and expresses the attributes of the represented object. In other words, the way the *Blajini* are imagined corresponds to what they mean. Within the creative and image bearer group, the understanding of the constitutive elements of the collective portrait implies a significance code which, aware or not, is owned and accepted by all members of the group. This asserts that in a given context, the sign A always sends to the meaning B. The multitude of the semantic values appears due to contextualisation. This means that the sign A sends to the meaning B within the context X, but to the meaning C within the context Y.

We shall try to rebuild an image of the *Blajini* in the collective mental representations of the Romanian receptors. The written and unwritten literature, the iconic language will offer us the raw material we need.

The information referring to the *Blajini* is not homogeneous. More than this, it often seems to be contradictory. This may be a consequence of the use of different sources, written and oral, in different areas and periods, a consequence of the changes operated in the process of creation and transmission of information. We studied in a previous research (Jiga, 1999: 73–84) the way through which the "bookish" community of Makaron was orally identified as an isolated community of monks, as a result of semantic adaptation processes of the meaning given to the wise men *Nagomudri*⁴. Anticipating our conclusions, there is a criterion which will give unity to the set of all iconic elements that characterized the *Blajini*, elements

⁴ We shall use the term *Nagomudri*, when we refer to the written text of *Alexandria*, and the terms *Blajini* or *Rohmani*, when we refer to the oral traditions.

which are apparently dissonant: they are paradigmatically organized according to the essential quality of the *Blajini*, which functions as a cohesion center – their religious life.

Let us see what kind of formal consequences the social and spatial isolation, associated to the religious life, has upon the portrait of the *Blajini*.

Nakedness is the only formal quality shared by the *Nagomudri* in *Alexandria*, and the *Blajini* in the Romanian folklore. The compound word *nagomudri*, a Slavonic loan translation after the Greek *gymno-sophistae*, meaning *naked-wise men* explicitly expresses the nudity of the inhabitants of the Makaron Islet. For those receptors who did not know Slavonic, and were not able to understand the word, the text itself asserts this quality, in Romanian: "...and I saw a naked man" (Cartoian, 1922:88). The pictures of *Alexandria*, drawn by Năstase Negrule, in Moldavia, in 1790, re-iterate the nakedness of the inhabitants of Makaron, certainly contributing to the perpetuation of the representation of the *Blajini* who did not have any clothing, at least in the areas where the illustrated version circulated (Duțu, 1984: XXVIII a-b). It is probable that the folklore took this quality of the *Blajini* from the written text of *Alexandria* and integrated it into its own system of representations and meanings. In our context, symbolically speaking, nudity belongs to the register of asceticism contemptuous to the comfort of the body, to the expression forms of the secular civilization, represented in this case by clothing, or nudity is placed in the register of primordial purity of the first couple, before the original sin. The nudity of the *Nagomudri* – descendants of Seth, happy inhabitants of Eden, according to the story in *Alexander's Romance* – is especially justified by the second symbolic decoding. Concerning the *Blajini*, the nudity expresses both the opposition secular–monastic and, at a more profound level, the eternal paradisaical life. Without being only a metaphorical expression of a human state, placed on a superior ontological level, nakedness was effectively practiced by some of the monks who departed from the world.

Another figurative illustration of our characters is: "**The Rohmani, on their body, have a nail, as their clothing**" (Voronca, 1903:349), quality which does not appear in *Alexandria*, but is complementary to their representation as being "**hairy**" (Fochi, 1976:31). Both of them are related to the image of the "religious savage", attested in its turn, within the beliefs about the *Blajini*, "they are savage people" (Fochi, 1976:31). They become "savage" because of the departure to the wilderness, like the first anchorites reclused in the Egyptian desert. Neither the Makaron Islet, nor the folkloric location of the *Blajini* is a deserted, empty and dry place. Here is the wish of Joasaph, a newly converted to Christianity young man, who is the character of another popular romance, with a deep impact in the Romanian culture, *Barlaam and Joasaphat*, expressed in *The Song of the Waste*, a text with profound resonance in the Romanian traditional thinking, a fact which is proved by its integration in the folkloric category of "cântece de stea" (a special

group of Christmas carols): “Oh, you, all beautiful wilderness / Welcome me into your thickness / I shall walk your luxurious grove / As through fruitful vineyards. / I shall be wild beast / Leaving aside the bitter world” (Gaster, 1883:47). The waste is assimilated with the forest’s thickness, which is longed for as a consecrated space for authentic and powerful religious feelings. Thus, the notion “wilderness” does not cover a reality that belongs to the physical geography and habitat, but refers to the leaving out of the world; it is not opposed to luxurious vegetation, but to people who represent the secular world. The social, inter-human communication is canceled in favor of the communication with God, which becomes exclusive. In this way, the wilderness-forest regains the paradisaical value, which belonged in the monastic literature of the Christian antiquity to the sandy desert of the anchorites. “Eden is the name of the great garden of pleasures, planted in the East, adorned with good trees, which must be understood as the meeting of the righteous”, Hippolyte of Rome wrote (Daniélou, 1998:31). In “The word of Ioan Evirat to Sofronie the Sophist, his beloved brother for Christ”, which opens Ion Moshu’s *Limonariu. The books of anchorites*, the relation of mutual semantic attraction among the garden-orchard, the leaving of the world and the eremites’ living is unequivocally expressed using the paradisaical symbols: “In this sense, take this book, you holy and faithful son, Sofronie! You will find in it painted the virtues of the holy men who lived in our times and who were seeded, as the psalmist says, near the springs of the waters (Psalms, I, 3), and those of all men lovers of God because of Christ – our God –’s grace. Each of them is adorned for beauty and good faith in various virtues. From the lives of these men, I picked the most beautiful flowers. With them, I made the wreath of this untainted orchard, which I give to thee, you all faithful son” (Moshu, 1991:27).

The existential alternative of the hermits is exposed by voivode Neagoe Basarab, teaching his son, Theodosie, in a text which uses, among other sources, the same book we already mentioned, *Barlaam and Joasaphat*, known by the ruler Neagoe in its Slavonic version: “All the things that are in the world, you should hate. In the desert, you should live, like a savage, and in the mountains, in forests, in caves, in hollow trees, you should dwell in disgust and want (...)...and you should taste this un-leaven bread or un-boiled vegetables and weeds...And with their asking and praying, they led their lives and lived like the angels” (*Învățăturile lui Neagoe Basarab*...., 1970:205).

The folkloric attestation of the image of the *Blajini* “covered with hair”, “covered with nail”, etc., is due to some tradition transmitting channels, distinct from the written text of *Alexandria* and, possibly, previous to the period when the book circulated in the milieus attached to the peasant oral culture. Since the secular, rural and urban milieus were never isolated from the clerical ones, and especially from the monastery ones, one of the most important transmitting channels for the saints’ images were the hagiographic traditions. Here are a few

descriptions of the saints, which contain common elements with the portrait of the *Blajini*. “And, looking to the East, next to the cave, we saw a terrific man, with **nothing else dressed but with white hairs**. It really appears the all happy saint Macarius and the hair on his head had grown for many years and covered all his body and his hair was as white as snow and our eyes were blurred because of their whiteness. And we saw his face. And he was so old that his eyes could not be seen because they were covered with his eyebrows. **And his fingernails and toenails were as long as an arm**. And his moustache covered his mouth and lowered to his feet together with his beard. And when he was talking, it seemed that his voice came from the depths. **And his skin was like the turtle shell**” (Chițimia, Toma, 1989:126). We notice the descriptive character of the quoted passage, with powerful visual and sound suggestions, senses deeply involved in the oral receiving and also the shocking features of the portrait, having an important role in imposing and preserving it in the receptors’ memory⁵. We have this almost fabulous description of Saint Macarius of Rome thanks to metropolitan Dosoftei, translator of the *Saints’ lives*, published in Iași, at the end of the eighteenth century. It is largely accepted that what it was meant by the term translation was something very different from what the same term signifies in the contemporary languages; the fidelity to the original text did not represent the translator’s concern and oftenly the product was the result of confronting many texts, re-written, using more than one source. Cătălina Velculescu studied how the *Prologues* (*Proloage*) (*The Saints’ Lives*) were integrated in the circuit of published books and manuscripts. Concerning Dosoftei’s version, the mentioned author wrote: “In order to prepare the Romanian text of the *Proloage* (...), metropolitan Dosoftei used both Greek and Slavonic sources, choosing a variant close to the one contained by the Slavonic manuscript from the Bistrița monastery and the Romanian manuscript from the Cozia monastery. (...). The *Saints’ Lives* published by Dosoftei was widely spread (...) and it was used for written copies. The *Proloage* of the metropolitan of Moldavia, taken by Mitrofan of Buzău, then by Chesarie of the Râmnic, entered again the *Minee* (wherefrom they were initially detached), namely in the published ones, which ensured a wide and a lasting circulation” (Velculescu, 1984:78).

Besides the *Saints’ Lives*, the hagiographic legends and descriptions were integrated in the *Chronographs* and other medieval texts. Melchisedec’s portrait, described in the Romanian version of the *Byzantine Palia* (*Palia Bizantină*) has the same exterior features and it is almost evident that the model was deeply impregnated at least in the seventeenth-century translators, copiers and receptors’ imaginary. “A savage man, with nails of one arm length and with the hair and the beard down to the feet” (Moraru, Moraru, 2001:126). Within the *Historical Palia* (*Palia Istorică*), Melchisedec re-iterates the prototype of the hermit, and his “savageness” is due to this fact. During the dialog with Avraam, Melchisedec says: “It seems to me that it is 40

⁵ “In the oral system of communication, exemples which were meant to illustrate the main idea with a striking image were annexed to the *Cazanii*” (Velculescu, 1982: 212).

years since I lived in this cave. / And I have not seen any human face, except you, today, and no bread entered my mouth" (Moraru, Moraru, 2001:126).

We find the same portrait of the hermits painted on the exterior walls of the monasteries and/or in the narthex of the churches, as a manner of spreading information, oral and written. The Byzantine iconography was shaped by canons created at the highest levels of the ecclesiastic hierarchy and was imposed on to the painters. Therefore, the sacred icon and the mural painting on the churches do not express the own manner in which the painter represented this or that saint, in concordance with the mentality of the epoch, or as a personal view. On the contrary, the images of the painted saints simultaneously obeyed and expressed the canons taught (actually imposed) by the handbooks for the religious painters, the so-called *Erminii*, where each formal detail was invested with theological and historical essence, shared by the entire Orthodox space. The imagery of the onlooker was also shaped by these *Erminii*. This is how an *Erminie*, written by a painter monk who had studied at Athos, at the beginning of the eighteenth century, which circulated among the Romanian painters, teaches them to represent hermit Pavel from Theba: "As an old man, with a long beard down to his thighs [with black hair, naked] and wearing a mat" (Dionisie din Furna, 2000:159), or to represent hermit Onufrie: "old, naked, with long hair and with long beard down to his ankles" (Ibidem: 161) (the image can be seen on the fifteenth-century painting of Voroneț and Sucevița monasteries, in Moldavia); Petru from Antohia is represented in the same way: "old, all naked, with his beard to his knees and holding a cross in his hand" (Idem). The description from the *Erminia* of Saint Macarius of Rome – "and he looked like this: hair as white as snow and the skin of his body as a turtle's shell, and being very old, his eyebrows covered his eyes..., and his beard was to his feet" (Ibidem: 189) – contains verbal elements common with those which create the portrait of the same saint in the *Prologue* translated by metropolitan Dosoftei, proving that all of them interrelated and were shaped in accordance with the same canons and the same sources. The verbal portrait corresponds to the iconic one, complementary expression forms of the same *Synaxarium* in the written pages of the *Saints' Lives* or in the *Menologies (Minee)*, painted on the church walls.

The same relation between "savageness" and holiness can be found in a lay text, *Voroava unui lăcăuitor de la apa Dunării (The Speech of an Inhabitant of the Bank of the Danube)*, from *Ceasornicul Domnilor (The Rulers' Clock)*, translated by Nicolae Costin (the beginning of the eighteenth century): "That peasant had a small face, big lips, hidden and yellowish eyes, thick hair, uncovered head; his feet were covered with a goat skin, his body with a goat skin, having a belt made of a calf's skin, a long and thick beard, his eyebrows covering his eyes, the chest and the neck as hairy as the bears, holding a stick in his hand. When I saw him entering the council room (*divan*, L.J.), I thought he was a beast with a human face. But

when I heard him speaking, I thought he was one of the gods, if gods had mingled with people..." (Mazilu, 1998:322).

Thus, in the images of the anchorites are combined the details of nudity and those of the body covered by the hair, either in the most "savage" way, meaning the skin of an animal, or as having the hair and the beard down to the earth. This is the traditional standardized image for the entire Byzantine space, of the saint hermit living in the wilderness. Being integrated in the same category, the *Blajini* received the hermit's exterior features, because they shared the quality of holiness and of living isolated from the civilized but secular world.

The portrait of St Macarius of Rome offered us another important detail, namely the image of the **white saint**, also attested in the case of the *Blajini*, who "are also called the white ones" (Fochi, 1976:31). Of course, this can be understood as a sign of the old age, almost out of time. The old age is one of the marks for the majority of the hermits whose lives are illustrated in *Proloage*, *Minee* and *Paterikon* (*Pateric*) and whose portraits the *Erminii* describe. Just like the *Blajini* and *Nagomudrii*, the very long life, above the limit of an ordinary life becomes a characteristic of the hermit's holiness, whose status different from the status of the others is marked in this manner, as well (for example, the Saint and the Righteous Symeon lived 360 years; only 13 out of 92 hermits described in the quoted *Erminia* are young). But we think that the detail of the white color of the *Blajini* is more than a manner of representing the old age, having the symbolic value of purity and being specific to the *passage rites*: "It represents the very privileged colour of these rites through which the changes of the being take place, according to the classical schema of any initiation: death and rebirth" (Chevalier, Gheerbrant, 1994). There are not two different meanings of the same sign, but the contextualization of a main deep profound level of significance: white means renewal. In the Christian religious context, the relation between purity and passing is found in the white clothing of the greenhorn whose baptizing has the value of achieving a new existential status. The symbolic meaning of the colour white is enriched with a transcendental aura, becoming the colour of Christ's light, whiter and brighter than the light of the sun, brightness iconographically expressed by the aura which distinguishes a saint from an ordinary person.

The *Blajini* are **small**. This is another way of representing them, quite unexpectedly, if we consider the previous ones, which integrated the *Blajini* within the models of ascetic persons and/or the monastic communities. This time, it seems that we depart from the religious life register. As a speculation, we mention the case of a Christian monk from the fourth century, known as Dionisie Exiguus, from Scythia Minor. In the structure of his name, the second term has an adjectival value, meaning "the little one", metaphorically speaking "the humble one", in concordance with the Christian system of values. The same manner of expressing their own humbleness is met in the signatures on the manuscripts elaborated by the

monks in the Romanian monasteries, who call themselves “the smallest of the monks”, “the less of the monks”, even if their administrative function within the monastery was a superior one. On the *Psalms Book (Psaltirea)* from the Govora monastery (1638), the copyist signed: “It’s me, the smallest among the monks, Meletie from Macedonia, the Superior Govora monastery” (Bianu, Hodos 1903:535). In general, the small dimensions of the *Blajini*, folklorically expressed, have the concrete connotations of a small stature and are either explicitly expressed or suggested by the comparison offered by the image which describes them at a small scale: “12 *Blajini* indulge in an egg” (Fochi 1976:229) or “17 *Blajini* are pushing an egg and 17 again are threshing it in an oven” (Voronca, 1903:148). We infer that here is a process of passing from the metaphorical meaning of the superlative adjective “the smallest”, used in the monastic milieu, to a concrete one, as a consequence of its sliding to another group of speakers, in lay contexts.

We do not know a bookish source that mentions the small dimension of the *Blajini*. From the very beginning we specify that they are not synonymous of dwarfs. The latter ones are also mentioned in some legends connected with *Alexander’s Romance*, as former enemies of Alexander the Great, or, on the contrary, beneficiaries of his civilizing intervention – “the dwarfs, who were at war with the cranes, which came and ate their fruits; Alexander taught them how to make bows and arrows” (Gaster, 1883:21) – situation which reflects an episode from *Alexandria*, different from the visit to the Macaron Islet.

At the beginning of our study on the *Blajini’s* representations in the Romanian traditional imagery, we said that although different, these are linked by the subordination of one of their essential qualities, namely the intense religious life. This was justified in the case of nudity, of the image of the ascetic savage, of the white colour. How could this be justified in the case of their small dimensions? In the Romanian folklore there is a group of legends thematically focused on the succession of humankind ages. “It is said that the people who lived at the beginning were very big (...), but it will not be the same for ever, because every 500 years they will become smaller, and when they are 10,000 years old, 12 of them will thresh in an oven. But, as time passes, they will be better and better, so they will be able to fly like birds” (Voronca, 1903, I:111). After our world, God will create “another world with smaller people” (Muşlea, Bârlea, 1970:159), and “people will not need food, but will lead an angelic life” (Muşlea, Bârlea, 1970:159). The last stage, related to the smaller dimensions as if they had lost their body consistence, has the quality of the holiness age. Some legends explicitly express the fact that the holiness age is related to the *Blajini*: “At the end of the world, God will bring the *Blajini* again, those pious and beloved for Him” (Pamfile, 1997:471).

Another exterior quality of the *Blajini*, especially attested in Northern Moldavia is beauty. “The *Rohmani*⁶ are the most beautiful and the kindest and the

⁶ In the northern part of Moldavia and Transylvania, the terms *Blajini* and *Rohmani* are partially synonyms. In this area, the term *Rohmani* is especially used.

most beloved for God" (Gaster, 1883:349). Their beauty has emblematic values: "In some areas in Bucovina, a beautiful girl is said to look like *Rohmanișă* (a *Rohman female*)" (Pamfile, 1997, 499). We do not know the reason for this physical quality, but we may suggest an interpretation as an inner moral beauty. Yet, there is to mention the change of the term *Nagomudri* into *Nagomândri* (the bolded segment means, in modern Romanian, "beautiful"), produced in one of the published version of *Alexandria* at the end of the nineteenth century, possibly created on a previous version. The old meaning of the adjective *mândru* (proud and beautiful) was *wise*, situation that concords with the meaning of the Slavonic adjective *mudru*. In time, because of the language dynamics, *mândru* became *beautiful* and *proud*.



All the *Blajini*'s attributes starting with their way of life to the portrait images are articulated on the polarity "us" vs. "the others". In opposition with the lay ordinary world of legends' creators, colporteurs, and receptors, both the *Blajin* and the hermit monk represent the otherness, placed outside the perceptible order. The most frequent mechanism used in establishing the relation with the alterity is the identification through negation. One and the same criterion, available both for "us" and for "the others", is developed in opposite directions. As for the relation between the *Blajini*, and *us*, the criteria are: food, the exterior aspect (including clothing or its lacking), and the preponderant way of life. They are totally different from us: they fast all the time, they pray all the time, they are naked or covered with animals' skin, and they are short. The maximal degree of alterity is represented by the "savageness", opposed not only to culture and lay society (considering the criterion of feeding, its extreme solution emphasizes the uncooked character of their food, according to C. Lévy-Strauss' theory about *Raw and cooked*), but also to human nature (keeping the same food criterion, the *Blajini* are fed with holy spirit, just like the hermits were fed by the angels). "Like any book with traditional features, *Alexandria* speaks about a world formed of areas inhabited by civilized people – those who longed to listen to the story (...) – beyond whom there are the barbarians, obeying other rules, and the savages, who seem not to obey any rules because they behave completely differently from those situated in the center of the world" (Dușu, 1984: 23). Both the hermits and the *Blajini* are situated at a higher level than the human nature, because they are closer to God. The mental distance to *the others* has as special geographic and/or temporal (anterior and posterior) correspondent, the distance from the center to the periphery. Again, the distance to the *Blajini* is at its highest degree, because they are situated from a temporal point of view either before "us" or after "us" (anyhow, *outside* human history) or, from a spatial point of view, beyond the border *outside* the world, again in the wilderness, a wilderness close to Paradise.

Yet, the alterity of the *Blajini* is positive. Their nature is superior to human nature because it is touched by the sacred; thus they are not assimilated to the

inferior barbarians. Their savageness has a different nature than that of the savages painted by Năstase Negrule in the eighteenth century: "Primitive people, with their body covered with hair and with repulsive faces; they are like sub-human creatures, like ogres, like those with one leg and one arm, like those with six feet and six hands" (Duțu, 1984:23). Savage, but not deformed, the *Blajini* are hieratically transfigured, being invested with the dignity of the transcendent.

A final nuance of the "savage" nature of the hermit and of the *Blajin* is his achieved character. Before exiling himself within the wilderness (and contemplation), the hermit had not been a savage, but had been integrated to the human community and nature, to the civilized world. He alienated himself from this world, because of his own will. A person, who takes the permanent contemplating state to his inner nature, assumes and proclaims the status of stranger. Avva Olimp, one of the anchorites in the desert of Egypt, defined the monk as being the one who did not stay beside the heretics, who controlled his "mouth and his belly and wherever he might be, he always says: *I am a stranger*" (Moshu, 1991:36).

Monastic holiness, the significant essence of the imaginary representations of the *Blajini* or/and *Rohmani* is the element that is constantly exteriorized by the use of different portrait forms. "The *Rohmani* are monks who live in the desert" (Marian, II, 1994:246).

Asserting the referential value of the collective portrait, the coincidence of the stereotyped representation of the *Blajini*, of the hermit monks and/or of the cenobites, must be accompanied by their functional similarities, the most important being the one of connecting God with the lay world. In daily practice, people appeal to the monks' prayers and to their support in order to facilitate the link to God through their prayers and the fulfillment of people's wishes. At the level of the folk legends, the *Blajini* achieve the same role: thanks to their prayers, "God still allows us" and delays the destruction of the world. The *Blajini* are the supporters of the people's world, idea which is sometime expressed as concretely as possible: "The *Rohmani* are holding the pillars which support the earth" (Marian, 1994, II:247). Another important function of the saint and of the monk is the healing (during his life, or after his death by touching his relics), but which does not appear in the case of *Blajini*. Some very special information, but, unfortunately, very vague, was given to us by a descendent of a Romanian family from Cernăuți (now in Ukraine). Our subject remembered that his mother had told him that while being a child, in Cernăuți, and suffering from malaria, was taken by her grandmother to the seaside, to the *Blajini*, in order to heal her⁷. But this memory was extremely confused and to check it was impossible, the mother of our subject being dead, thus we can not appreciate it in any way.

In conclusion, the portrait of the *Blajini* represents a prototype of the cenobite or hermit monk, who was appropriated by the Romanian traditional mentality,

⁷ Information from Marian Sorin, born in 1962, at Sighișoara, Mureș, 1997.

certainly with the catechetic help of the popular medieval literature, whether religious or lay, which was accessible for a wide range of receptors, readers, listeners or onlookers of the pictorial expressions of the same information. The role of the *popular books* in constituting a register of themes, motifs, narrative structures, images and meanings, a register common for a wide geographic area, had a certain importance. Translated and copied, they constituted themselves in a vehicle of information among cultures and from one historical epoch to another. Without being the only cultural facts implicated in achieving this unity, the *popular books* were some of the most active factors in shaping the thinking and representation horizon of knowledge, in accordance with centripetal models. The monk prototype in the written and unwritten traditional Romanian culture, materialized through the *Blajini*, is not isolated from the way the Christians from Europe, Near East and northern Africa imagined the saint monk and to whom they related themselves. On the other hand, the texts, which were selected, adapted, and introduced in the flow of information, were in concordance with the local specificity and requests. The Romanian *popular books* were translated after Latin manuscripts, and, at the beginning, especially after Slavonic ones, which had previously reached Athos and Constantinople, directly translating Greek manuscripts afterwards. All of these facts have contributed to the shaping of a popular thinking preponderantly Byzantine, culture which pictured the saint using coordinates maybe different from those in the Western Europe, but not without being interconnected. In the analyses of the wilderness forest in the medieval Occident, Jacques Le Goff, enumerates some characteristics of the eremite: "The first one is his filiation with the savage. It is, firstly illustrated by his clothes, sheep, or goatskin. His Christian prototype is John the Baptist, the preacher in the desert.

The second characteristic is the eremite's fame; people come to him to confess, to be consulted for difficult cases, he's asked to bring blessing and healing (...).

Finally, in the forest wilderness, the eremites live together with the outlaws. In legends, in folklore in general, he appears as a member of some outlaws groups – that of Robin Hood's, for example" (Le Goff, 1991:113–114). The first two characteristics can be found in the case of Byzantine Christianity and, especially the first one, which states the relation with the savage, in the particular case of the *Blajini*.

REFERENCES

- Ioan Bianu, *Bibliografie românească veche* (Old Romanian Bibliography), I, 1508–1830, Edițiunea Academiei Române, București, 1903.
- Ioan Bianu, Nerva Hodoș, *Bibliografie românească veche*, II, 1716–1808, Edițiunea Academiei Române, București, 1910.
- Lucian Boia, *Pentru o istorie a imaginarului* (For a History of the Imaginary), translated from French by Tatiana Mochi, Editura Humanitas, București, 2000.

- Nicolae Cartoajan, *Alexandria în literatura românească. Noi contribuții. Studiu și text de...* (Alexander's Romance in the Romanian Literature. New contributions. Study and text by...), București, 1922.
- Jean Chevalier, Alain Cheenbrant, *Dicționar de simboluri* (Dictionary of Symbols), Vol. I, Editura Artemis, București, 1994.
- I. C. Chițimia I.C., Stela Toma (editors), *Crestomație de literatură română veche* (Fragments from Old Romanian Literature Texts), Vol. II, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989.
- Jean Daniélou, *Simbolurile creștine primitive* (Primitive Christian Symbols), translated into Romanian by Anca Opric and Eugenia Arjoca Ieremia, Editura Amarcord, Timișoara, 1998.
- Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine* (The Canon of the Byzantine Painting), Editura Sophia, București, 2000.
- Alexandru Dușu, *Alexandria ilustrată de Năstase Negrule* (Alexander's Romance Illustrated by Năstase Negrule), Editura Minerva, București, 1984.
- Idem*, *Căldătorii, imagini, constanțe* (Journeys, Images, Invariants), Editura Eminescu, București, 1985.
- Adrian Fochi, *Datini și eresuri populare de la sfârșitul secolului al XIX-lea: Răspunsuri la chestionarele lui Nicolae Densusianu* (Popular Customs and Beliefs at the End of the Nineteenth Century. Answers to the Questionnaires of Nicolae Densusianu), Editura Minerva, București, 1976.
- Moses Gaster, *Literatura populară română* (Popular Romanian Literature), București, 1883.
- Învățăturile lui Neagoie Basarab către fiul său Theodosie* (Neagoie Basarab's Teaching to his Son, Theodosie), text established by Florica Moisil and Dan Zamfirescu, with a new translation of the Slavonic original by G. Mihăilă, Editura Minerva, București, 1970.
- Laura Jiga, *Ambiguitatea textului literar scris și crearea legendelor. Cu referire la «Alexandria» și credințele românești despre Blajini* (The Ambiguity of the Written Literary Texts and the Creation of the Legends. With a Special Regard to the Alexander's Romance and the Romanian Beliefs about Blajini), «Revista de etnografie și folclor», 44, 1–2, București, 1999.
- Jacque Le Goff, *Imaginarul medieval. Eseuri* (The Medieval Imaginary. Essays), translation and notes by Mariana Rădulescu, Editura Meridiane, București, 1991.
- Fl. Simion Marian, *Sărbătorile la români. Studiu etnografic* (The Romanian Customs. Ethnographical Study), II, coordination by Iordan Dăcu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1994.
- Alexandra Moraru, Mihai Moraru (editors), *Palia istorică* (The Historical Palia), philological and linguistic study by ... in *Cele mei vechi cărți populare în literatura română*, coord. by Ion Gheție and Alexandru Mareș, Vol. IV, Fundația Națională Pentru Știință și Artă, București, 2001.
- Ioan Moshu, *Limonariu sau Livada Duhovnicească* (Limonariu or the Orchards of the Monks), translation and comments by T. Bodogae and D. Fecioru, Episcopia Ortodoxă Română, Alba Iulia, 1991.
- Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hasdeu* (The Typology of Folklore. Answers to B.P. Hasdeu's Questionnaires), Editura Minerva, București, 1970.
- Tudor Pamfile, *Mitologie românească* (Romanian Mythology), Editura Alfa, București, 1997.
- Cătălina Velculescu, «Fiziologul» de la Bistrița (The «Physiologus» from Bistrița), «Revista de istorie și teorie literară», 31, 2 (1982), pp. 209–222.
- Idem*, *Cărți populare și cultură românească* (Popular Books and Romanian Culture), Editura Minerva, București, 1984.
- Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român adunate și așezate în ordine mitologică de...* (The Customs and the Beliefs of the Romanian People, Collected and Systematized in Mythological Order by...), I–II, Cernăuți, 1903.
- Paul Zumthor, *Încercare de poezie medievală* (An Attempt to Medieval Poetry), translation and preface by Maria Carpov, Editura Univers, București, 1983.

NOTICES BIBLIOGRAPHIQUES

JÜRGEN WERINHARD EINHORN, *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1998, 685 S., 202 Abbildungen.

Um die mittelalterliche Kultur verstehen zu können, müsste die wissenschaftliche Forschung, mit gründlichen theologischen Kenntnissen ausgerüstet, sowohl die Kunst des Wortes als auch jene der bildlichen Darstellung ergründen. Diese dreifache Ausbildung verhalf dem Franziskaner J. W. Einhorn, eine schwer zu übertreffende Monographie auszuarbeiten über die vielfachen Bedeutungen jenes wunderbaren Tieres, dessen Dasein wir kaum in Zweifel stellen könnten: das Einhorn.

J. W. Einhorn wirkte unbeirrt in Richtung der „Bedeutungsforschung“, kennzeichnend für die Gruppe der Mediävisten, die in der Universität Münster um die Persönlichkeiten von Friedrich Ohly und Karl Hauck vereint sind und deren Forschungsarbeiten entweder in Form von Monographien veröffentlicht wurden, oder aber als Studien im Jahrbuch „Frühmittelalterliche Studien“.

Die erste Ausgabe der Monographie, die 1976 erschien, wurde danach vom Autor durch neue Informationen ergänzt. Ein bedeutender Teil dieser Informationen wurde der Bibliographie jener Länder entnommen, die sich hinter dem „Eisernen Vorhang“ befunden haben und mit denen erst nach 1989 ein normaler Austausch von wissenschaftlichen Arbeiten erfolgen konnte. Andere Informationen entstammen aus den neuen, im Westen selbst erschienenen Werken, manchmal sogar aus den neuen Richtungen (wie zum Beispiel jene der „Inter-Textualität“). Darüber hinaus macht J. W. Einhorn nun nicht mehr bei den dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts halt, sondern führt seine Dokumentation bis in die Gegenwart fort. Somit zählt die neue Ausgabe ungefähr 1400 Werke der bildenden Kunst auf, in denen das Einhorn vorkommt.

Die Vielfalt der Bedeutungen des Einhorns könnte irreführen, doch sind die Deutungen in einem gewissen Intertext eindeutig und nicht doppelsinnig: die Menschwerdung des einziggeborenen Sohnes Gottes oder, im Gegenteil, die teuflische *superbia*; *intemperantia* oder, demgegenüber *castitas*; Sinnzeichen des Todes oder hingegen imstande, durch sein Horn die Wirkung des Giftes zu neutralisieren.

In der neuen Ausgabe der Monographie hat auch eine Bibliographie über Dimitrie Cantemir ihren Platz gefunden, den rumänischen Fürsten, der sich selbst, als literarische Persönlichkeit, in das symbolische Dasein des Einhorns projizierte, des Haupthelden in einem Roman, dessen Problemstellung anscheinend erst durch seine Rezeption durch die Postmodernisten entschlüsselt werden konnte.

Die zweite Ausgabe der von J. W. Einhorn verfassten Monographie bietet der vergleichenden Forschungstätigkeit eine beeindruckende Menge an Informationsmaterial und zugleich auch eine Deutung, die den inneren Blick (man könnte sagen: mit den Augen des mittelalterlichen Menschen) mit dem kritischen Herangehen eines zutiefst in die Moderne verankerten Geistes vereint.

Manuela Anon

Synthesis, XXX, p. 193–209, Bucarest, 2003

CĂTĂLINA VELCULESCU, V. GURUIANU (éds.), *Fiziolog. Bestiar*. Bucarest, Ed. Cavallioti, 2001, 112 p.

La tradition iconographique religieuse de la Transylvanie du XVIII^e siècle a conservé une séquence qui reconstitue des moments du déluge biblique. Intitulée *L'Arche de Noé* et figurée dans le naos, l'image se déroule sur trois ou quatre registres, ainsi que l'on peut voir dans les églises Soconzel (Satu-Mare) ou Ulciug (Sălaj). Le registre inférieur de la scène nous présente Noé se reposant allongé, la main droite sous la tête, tandis qu'au dessus sont rangées les cages superposées où il fit entrer les oiseaux et les animaux sauvés du déluge. La composition dévoile à l'œil avisé le souci des peintres d'églises de présenter les créatures de l'arche par couples, dans le respect du texte de la Sainte Écriture et des règles imposées par les manuels de peinture. Dans l'Église *Sfinții Arhangheli* de Soconzel, les deux catégories de créatures sont présentées séparément, dans la partie inférieure «les bêtes», dans celle supérieure les «oiseaux». Une classification similaire se retrouve dans certaines variantes du *Physiologue*, livre populaire d'une vaste diffusion universelle, publié dans une nouvelle édition roumaine aux Éditions Cavallioti en 2001. Grâce à ce volume dû à Cătălina Velculescu et V. Guruianu, le rapport entre le texte et les représentations visuelles avec des animaux peut être observé plus facilement. D'ailleurs, les auteurs précisent que, parfois, dans les manuscrits roumains et étrangers, le *Physiologue* est placé à proximité des textes de la *Genèse* ce qui est évident dans la peinture ancienne des églises roumaines aussi.

Chacun des éditeurs du présent ouvrage a publié auparavant une version du *Physiologue*: C. Velculescu aux Éditions Minerva, 1984 (*Cărți populare și cultură românească*) et V. Guruianu, à la même Maison d'Éditions, 1997 (*Cele mai vechi cărți populare în literatura română*, vol. II). Le corpus de textes qui fait l'objet de l'édition de 2001 comprend cinq variantes de manuscrits roumains des XVII^e-XVIII^e siècles conservés à la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (B.A.R.). Parmi celles-ci ont été pris en considération aussi les manuscrits déjà publiés et révisés, notamment le ms. roum. 1436 (*Le Manuscrit de Costea Dascălu*) et le ms. roum. 2513 (*Le Manuscrit de Séraphin de Bistrița*), auxquels s'ajoutent trois inédits: le ms. roum. 3275 (*Le Manuscrit de Ioniș Dascălu*), le ms. roum. 1151 (*Le Manuscrit d'Andronachi Berhecianul*), le ms. roum. 3548 (*Adunare de la filosofii cei vechi pentru firea osebirlor a oarecărora vietăți de Damaschin Studitul*) (Recueil de textes des anciens philosophes pour connaître les différences entre certains animaux). Le titre du volume: *Fiziolog. Bestiar* a été inspiré, sans doute, par l'évolution de la structure de ce livre – selon l'assertion de C. Velculescu – qui expliquait à ses débuts la nature des animaux, des plantes et des pierres mais, vu qu'au Moyen Âge l'intérêt se dirigea surtout vers les animaux, le livre reçut la dénomination de *Bestiar*. Toujours à l'égard du *Physiologue* les auteurs de l'édition attirent l'attention sur l'entrelacement des «brèves narrations» et des «interprétations spirituelles» visant l'orientation du récepteur vers les «vérités mystiques ou morales de la religion chrétienne».

En dehors de l'introduction culturelle, chaque version comporte une note de l'éditeur ou un avant propos qui offre au lecteur une brève présentation du contenu, de l'affiliation du manuscrit à un certain groupe, des informations sur la diffusion dans l'espace autchtone ainsi que des éclaircissements concernant la transcription des textes.

L'introduction signée par C. Velculescu nous conduit sur la voie empruntée par ce livre de symbolique depuis son apparition (vers les II^e-IV^e siècles ap. J.-C.) jusqu'à la fin du XVIII^e, et en même temps, de l'«ambiance multiculturelle de l'Alexandrie égyptienne» où, semble-t-il, le livre naquit, jusqu'à l'aire culturelle roumaine.

L'auteur passe en revue, point par point, les recherches menées sur ce sujet se rapportant surtout à: l'absence d'une différenciation entre les animaux fabuleux et réels (fait évident dans les images religieuses de chez nous ou d'ailleurs); la liaison entre les allégories et les écrits patristiques (tout en mettant l'accent sur les écrits de Dionysos le Pseudo-Aréopagite); les modalités de décryptage, les types

d'animaux pris en considération par les différents types de rédaction mais aussi les différences entre versions et manuscrits, leurs diffusion, le milieu ecclésiastique ou laïc d'où provenaient les copistes. Fondée sur une bibliographie impressionnante, C. Velculescu analyse les modalités dont le texte primaire et les classes qui en découlent se reflètent dans les manuscrits ultérieurs. Ainsi la «rédaction grecque I^{re} se trouve à la base des traductions en langues orientales (*époques reculées*: éthiopienne, syriaque, arabe, copte, géorgienne; *tardives*: slavon ecclésiastique (...)) et en langue latine (...). Des manuscrits de la II^e rédaction ont été utilisés tant par les créateurs des rédactions grecques III^e et IV^e que par les traducteurs en langues slaves. Les plus nombreux chapitres des traductions roumaines (...) proviennent aussi de la deuxième rédaction grecque». Ensuite, l'auteur met en discussion, brièvement, les traductions en latin, allemand, anglais, etc., sans rappeler les rédactions slaves, sujet sur lequel s'est penchée Manuela Anton dans une étude comparée insérée aussi dans ce volume.

La deuxième partie de l'introduction a en vue tant la relation texte écrit/illustration du manuscrit, que le rapport entre le premier et la peinture murale. «Dans certains complexes picturaux de grandes dimensions – écrit C. Velculescu – tels la *Genèse* ou le *Jugement dernier*, on rencontre parfois des représentations d'animaux dont la présence ne se justifie que par certaines formes de quelques allégories du *Physiologue*, mais il s'agit de formes qui ne se retrouvent pas dans les manuscrits de l'espace et de la période culturelle respective». Donc, des représentations littéraires d'une certaine époque correspondent à des représentations plastiques d'une autre aire géographique, d'une autre période, au profit des deux cultures. Les livres parcourant le monde, ils sont lus, souvent à haute voix, car ceux qui ne connaissent pas d'autre voie d'accès sont nombreux. Mais, le plus souvent, les livres sont racontés et racontés de nouveau, car, ne l'oublions pas, à l'époque, la culture orale est pour maints peuples, la culture dominante. Et, même si les images circulent en parallèle avec le texte, on ne saurait dire qu'elles sont une «simple illustration» de celui-ci, mais plutôt que tous les deux représentent «des moyens différents qui expriment le même contenu». Nous voici donc devant trois situations dans lesquelles apparaissent les animaux dans la peinture murale roumaine: d'abord, comme «créatures singulières», puis comme figures accompagnées par des textes qui renvoient au *Bestiar* et, parfois, comme partie intégrante des allégories, illustrées de telle manière que le décriptage ne laisse aucune voie ouverte aux spéculations.

Certaines allégories sont probablement utilisées par les prélats dans leurs homélies, fait consigné aussi au-delà de nos frontières. Digne à souligner est la remarque de C. Velculescu selon laquelle les moines Séraphin, Ilarion et Ioanichie qui se sont appliqués à transcrire ce livre, vécurent, à des époques différentes, au renommé monastère Bistrița d'Olténie «où les scènes du *Physiologue* furent peintes sur le mur extérieur de l'infirmerie du monastère».

Séraphin, le premier des moines mentionnés, est aussi le copiste de la variante nommée *Cuvânt de smerită înțelepciune* (Paroles d'humble sagesse) qui a connu, en terre roumaine, la plus large diffusion, réalité dont témoignent les groupes ultérieurs de manuscrits apparentés. Mais, la plus ancienne rédaction roumaine conservée est due à Costea Dascălu de Șcheii Brașovului qui réalise une copie dans la dernière décennie du XVII^e siècle. L'autre auteur de l'édition de 2001, V. Guruianu, qui a étudié minutieusement ce manuscrit en lui consacrant plusieurs années de travail, propose comme date d'achèvement le 16 août 1693. Le présent volume l'insère, comme l'avoue le scientifique, comme une «variante révisée» de celle de 1997. Avec un esprit critique aigu et une acribie philologique peu commune, V. Guruianu, corrige les erreurs qui se sont glissées dans plusieurs études consacrées à ce texte du XVII^e siècle, en commençant par l'article de Margareta D. Mociornița de 1934. Les notes sur l'édition, réalisées avec le même sens du détail comprennent, hormis la description du contenu, aussi des précisions significatives d'ordre linguistique. La transcription impeccable vient s'ajouter, souvent accompagnée de notes explicatives concernant la graphie, les interventions du copiste, mais de l'éditeur aussi, lectures existantes dans d'autres rédactions, commentaires des notes marginales, etc. Les autres versions laissent entrevoir le même algorithme, fruit de la collaboration entre un historien littéraire et un linguiste. Il semble que maintenant, au début

du troisième millénaire c'est la meilleure solution dans l'effort de récupération de textes importants de la culture roumaine, la plupart inaccessibles, même au niveau d'un public cultivé, à cause de l'écriture en alphabet cyrillique et des difficultés de langue qui, à défaut de clarifications, rendent le texte illisible. La présente édition du *Physiologue*, la plus vaste de toutes celles qui furent jamais publiées en terre roumaine, en est un témoignage éloquent. Une contribution de marque apportent les illustrations de Mihaela Dumitru d'après des dessins de l'époque, insérées parmi les allégories avec des animaux, tout en évoquant, une fois de plus, l'heureux mariage du texte à l'image.

Silvia Marin-Barutcieff

MARIA PIA CICCARESE (a cura di), *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano*, Vol. I (agnello-gufo), Edizioni Dehoniane, Bologna, 2002, 508 p.

On a beaucoup écrit sur le symbolisme animalier dans la culture chrétienne et, à l'avenir, on écrira davantage. Certaines de ces œuvres en sont des pierres angulaires et le livre que nous présentons s'inscrit sans conteste dans cette catégorie.

Maria-Pia Ciccarese propose une anthologie de textes patristiques concernant les animaux symboliques, présentés par ordre alphabétique. L'idée maîtresse est que ce symbolisme ne se trouve pas seulement à la base de deux types de livres bien connus: *Physiologues* et *Bestiaires*, mais il constitue une coordonnée constante de la littérature chrétienne de l'Antiquité tardive et du Moyen Âge, de ce que Saint Justin le Martyr et Philosophe considérait comme des manifestations du Logos séminal.

Pour chaque animal (le volume comprend ceux allant de *agnello à gufo*), l'auteur offre une micromonographie des valeurs symboliques chrétiennes, suivie d'un recueil de textes de la période patristique, soit en grec, soit en latin. Les textes sélectionnés sont traduits en italien. La véritable profondeur de la recherche réside dans les notes de l'auteur qui éclaircissent les rapports entre les assertions des différents auteurs d'écrits ecclésiastiques.

Un problème des plus difficiles est celui de la traduction des noms des animaux parce que, dans le passage d'une culture à l'autre, l'animal auquel se rapportent les narrations – *le signifiant* – change parfois.

Les animaux, qui détiennent une position-clef dans la herméneutique de la Bible («La Biblia si apre e si chiude con una bestia-simbolo») sont, de nos jours encore, les maîtres de la partie symbolique de nos pensées («Man mano che la fauna selvatica sparisce dal nostro pianeta, gli animali simbolici tornano al popolare»).

Se trouvant aux origines du symbolisme animalier chrétien, l'interprétation allégorique du texte biblique est «in larga parte ereditata dalla tradizione precedente, sia pagana sia giudaica». Bien entendu, dans ce cas aussi, une référence à Philon d'Alexandrie s'impose.

Chez les Saints Pères des trois premiers siècles, les animaux «acquistano valore specificamente religioso, impersonando i vari tipi di fedeli che fanno parte della chiesa o coloro che ad essa si oppongono». De cette manière s'est créé un système complexe dans lequel «non solo ad uno stesso animale (...) vengono attribuite diverse simbologie, ma anche diversi animali possono significare lo stesso simbolo».

Loin d'être une action arbitraire, l'allégorisme chrétien repose sur des règles bien déterminées. Pour une meilleure compréhension des modalités qui ont conduit à leur formation, Maria Pia Ciccarese a sélectionné à la fin de l'*Introduction* de son livre une série de textes patristiques qu'elle a groupés en trois parties: *Fondamenti metodologici*; *Ambivalenze simboliche*; *Un repertorio di simbologie*.

Nous espérons voir paraître dans un proche avenir les autres volumes de ce répertoire – tellement nécessaire – des animaux symboliques de la culture des premiers siècles du christianisme.

Cătălina Velculescu

HEINZ MEYER, *Die Enzyklopädie des Bartholomäus Anglicus. Untersuchungen zur Überlieferungs- und Rezeptionsgeschichte von „De proprietatibus rerum“*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2000, 523 S., 63 Abbildungen.

Etwa in den Jahren 1230/1240 hat der Franziskaner Bartholomäus Anglicus das Werk *Liber de proprietatibus rerum* erstellt, eine großangelegte mittelalterliche Enzyklopädie, die während fast 400 Jahren als anregende Lektüre im Umlauf war, um dann, nach dem 19. Jahrhundert, erneut in den Vordergrund zu treten, diesmal als Forschungsobjekt für die Kulturgeschichte.

Die Enzyklopädie des Bartholomäus fand eine weite Verbreitung in ganz Westeuropa, mit der teilweisen Ausnahme des süddeutschen und österreichischen Raums, in dem die Leser ein größeres Interesse an das Werk des Thomas von Cantimpré, *Liber de natura rerum*, fanden.

In dem Werk von Heinz Meyer werden Manuskripte in lateinischer Sprache beschrieben: 188 Manuskripte mit integralem Text oder mit mehreren Teilen des riesigen Werks; 66 Manuskripte mit Textauszügen; 86 bloß durch Bezugnahme auf sie bekannte Manuskripte; mehr als 45 Manuskripte mit Verarbeitungen ohne Allegorese; 7 Verarbeitungen, in denen dem Haupttext eine Moralisation hinzugefügt wird. Hinzu kommen die Übersetzungen in die Vernakularsprachen: Französisch, Englisch, Provensalisch, Italienisch, Spanisch, Deutsch (nur zum Teil), Niederländisch.

In der Zeitspanne zwischen den Jahren 1470 und 1609 erschienen 51 (+ 1) Ausgaben, einige davon mit dem lateinischen Text, andere wieder mit Übersetzungen aus den Vernakularsprachen.

Heinz Meyer gelang es viel mehr zu bieten als bloß ein Nachschlagewerk der Manuskripte und Drucksachen mit *Liber de proprietatibus rerum* (samt Verarbeitungen). Durch eine genaue Untersuchung der durch Neukopierungen und Verarbeitungen erfolgten Änderungen konnte H. Meyer den Weg eines Lesestoffs durch Europa und durch die Zeit nachvollziehen, dem verschiedene Mentalitäten ihren Stempel aufprägten.

Die lateinischen Manuskripte wurden während zweieinhalb Jahrzehnten in der Kirchenwelt gelesen, während die laikalen Adligen nach dem Beginn des 13. Jahrhunderts vor allem zu den Übersetzungen in den Vernakularsprachen greifen sollten. Nach dem Jahre 1470 folgt dann während fast 140 Jahren eine Blütezeit der Verbreitung aufgrund von Drucksachen.

Von einem franziskanischen Mönchen geschrieben, verblieb das Werk *Liber de proprietatibus rerum* nicht nur innerhalb des Ordens, von dem es ausging, sondern konnte auch in Bibliotheken anderer Glaubensorden oder von Kollegien und Universitäten angetroffen werden.

Bartholomäus Angelicus verfolgt die Absicht, eine Beschreibung der von Gott erschaffenen Welt vorzunehmen, so dass derjenige, der seine Enzyklopädie benutzt, darin das erforderliche Material für die allegorische Deutung der Dinge findet. „Das Buch über die Eigenschaften der Dinge soll den Menschen zur *contemplatio* anleiten und dem Schöpfer entgegenführen, dessen Wesen und Wirken er nur durch die sichtbaren Dinge der Schöpfung erkennen kann.“ (S. 27)

Bartholomäus bietet den Lesern einen Bibliothekersatz, doch bietet er fñrgewöhnlich nicht auch die Deutung, sondern er überlässt es dem Leser, dem *significant* jene *significatio* zu geben, die ihm als die treffendste erscheint. Dies erschließt jedoch die verschiedensten Möglichkeiten für die Abänderung des Werkes selbst.

Manche Kopisten werden den Text des Bartholomäus im Sinne der Betonung seiner exegetisch homiletischen Funktion verändern, durch Einfñgung von allegorischen Deutungen in den Randnotenapparat.

Für andere Verarbeiter hingegen treten jene Teile in den Vordergrund, die auf eine medizinisch-naturkundliche Rezeption hindeuten.

Ein Teil der Kopisten oder Verarbeiter wollen „das enzyklopädische Konzept eines Universalbuches“ (S. 414) beibehalten oder sogar vervollkommen, das ein *speculum* für „die Darstellung des gesamten *ordo* von Schöpfer und Schöpfung“ (S. 412) darstellen soll.

Doch gibt es auch viele, die das von Bartholomäus gelieferte Material zu einem Nachschlagewerk machen, vor allem durch die alphabetische Neuordnung der Kapitel, durch Register und sogar durch alphabetisch geordnete Zusammenfassungen.

Alle diese Richtungen sind jedoch keine chronologische Einordnung nach dem Prinzip der Entwicklung von einer religiös-erbaulichen Weltdeutung zu einer wissenschaftlichen Welterklärung.

Der Text des Franziskaners Bartholomäus Anglicus enthielt selbst die Möglichkeit zahlreicher Deutungen und Verwendungen, und daher auch die Fähigkeit dieses Textes, eine derlange Zeit zu überdauern und so vielen Funktionen zu entsprechen: „als Nachschlagewerk bei der Vorbereitung der Predigt, als medizinisches Fachbuch, als Betrachtungs- und Erbauungsbuch für den Mönch, als für adlige Leser kostbar bebilderte Einführung in die Seinsbereiche der Schöpfung oder schließlich, wie es das Titelblatt des Druckes Frankfurt 1601 will, als Handbuch des Allgemeinwissens für Angehörige aller Fakultäten.“(S. 416)

Selbst wenn in Zukunft – wie übrigens ganz verständlich – auch weitere Manuskripte aufdeckt werden sollten, die mit dem Überleben des Werkes *De proprietatibus rerum* verbunden sind, so bleibt das Buch von Heinz Meyer ein vorzügliches durch die Fülle des studierten Materials, durch die Logik der Arbeitsmethode, wie auch durch die Klarheit, mit der die Schlussfolgerungen, Kapitel nach Kapitel bis zur Synthese aus der Zusammenfassung, formuliert sind.

Cătălina Velculescu

Texte uitate – texte regăsite (éditions et études introductives par Silvia Marin-Barutcieff, Cătălina Velculescu, Adriana Mitu, Manuela Anton, Andrei Nestorescu), București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, 2002, 222 p.

Entre le lecteur d'aujourd'hui et les textes d'avant le milieu du XIX^e siècle se lève une barrière difficile à franchir même pour les professionnels. L'écriture en alphabet cyrillique prend parfois l'allure d'un labyrinthe infini de signes, car les copistes ou les typographes de l'époque les utilisaient à leur gré, en produisant de la sorte des variantes «propres» de lettres. Pour lire une telle écriture, surtout lorsqu'il s'agit d'un manuscrit, l'œil doit être familiarisé avec une multitude de règles générales (vu les conventions de l'époque et de la région respectives), mais aussi individuelles (spécifiques à celui qui a mis le texte sur le papier). A cause de la difficulté qu'implique une telle démarche, de nombreux écrits sont restés inconnus au lecteur contemporain et même au spécialiste de l'histoire de la littérature ou de la culture roumaines de la période dénommée conventionnellement «ancienne».

Un groupe de chercheurs scientifiques de l'Institut d'Histoire et Théorie Littéraire «G.Călinescu» ont pris le risque d'un trajet plein de péripéties afin de transformer une série de *textes oubliés en textes retrouvés*. Ce qui plus est, ils ont offert à l'œil moderne une grille de lecture adéquate, par l'intermédiaire de très intéressantes études qui précèdent, comme un préambule théorique, les textes proposés au lecteur.

L'intention de ce premier volume au titre mentionné ci-dessus et qui se range, espérons-le, dans une série que nous envisageons aussi complète que possible, est précisée dans l'Avant propos par la coordonnatrice de la série, Mme Cătălina Velculescu: «Les spécialistes de notre Institut se sont donné toute la peine afin d'identifier, dans des manuscrits et des livres roumains anciens, des thèmes, motifs, personnages et narrations, des travaux didactiques ou théoriques, capables de susciter au lecteur contemporain le goût de chercher une voie de compréhension (...). Notre but final est de trouver à ces écrits mis en discussion la place qu'ils méritent dans le courant continu qui lie la culture roumaine aux autres cultures européennes» (p. 5).

Nous tâcherons une analyse des sections texte-étude introductive, dans l'ordre dans lequel ils figurent dans l'anthologie. Les auteurs ont choisi le critère chronologique, le plus ancien fragment

datant de la fin du XVII^e siècle. Il s'agit du manuscrit 339 de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (BAR), qui insère – le 9 mai – la vie de Saint Christophe. Silvia Marin-Barutciuff nous propose un modèle de sainteté qui a laissé des traces significatives dans l'imaginaire médiéval occidental dont témoignent les nombreuses représentations, brièvement passées en revue: «(...) peinture murale, peinture de chevalet, gravure, sculpture, tapisserie, mosaïque, certaines appartenant à des peintres célèbres, tels Massacio, Bellini, Pinturicchio, Titien, Patinir, Dürer, Rubens» (p. 13). Cette diversité iconographique trouve sa principale source littéraire dans la *Légende Dorée* (*Legenda Aurea*), rédigée par Jacques de Voragine au XIII^e siècle. L'archevêque de Gênes nous présente le trajet parcouru par un personnage plus ou moins fabuleux («un géant cananéen au visage terrible», p. 11), qui passe du statut de païen à celui de converti, après l'expérience d'une rencontre providentielle (avec l'enfant Jésus) et après avoir vécu le miracle de la fleuraison de son bâton. Naturellement il avoue sa foi, fait qui le conduit au martyre, car cette *vita sancti* appartient à la période du christianisme ancien (III^e siècle). Les éléments du trajet mécréance-miracle-conversion-martyre sont conservés aussi par le *manuscrit de Tatina*, dont les lacunes sont comblées par Silvia Marin Barutciuff qui s'adresse à cette fin au passage analogue des *Prologues* de Dositheé.

Les différences plus prégnantes entre les espaces roumain et occidental nous sont présentées après l'exposé des résultats des recherches sur le terrain effectuées par l'auteur, qui a pris en compte une série d'églises et de monastères de l'Olténie et de Munténie afin d'identifier les différents modèles de représentation du saint. Les deux paradigmes découverts – *le saint géant* et *le saint à tête de chien* – correspondent à des traditions culturelles différentes: occidentale, qui met en valeur l'image du géant portant sur son épaule l'enfant Jésus, en traversant les eaux tourbillonnantes d'une rivière, et l'image autochtone, du personnage cynocéphale ou de celui au visage d'agneau, représentations conformes à une série de légendes qui ont circulé à l'époque. Les résultats issus des recherches sur le terrain nous semblent d'autant plus importants qu'ils mettent en lumière un trésor iconographique encore insuffisamment exploité (à l'exception de quelques notes signalées par Maria Golescu, Andrei Paleolog ou Radu Crețeanu, le thème n'a pas été valorisé, bien que les représentations de saint Christophe dans la peinture des églises roumaines, ainsi que leurs échos dans la mentalité populaire roumaine, présentent un intérêt particulier). Quelques-unes des représentations de ce personnage étrange, photographiées par S. Marin-Barutciuff pendant son périple aux monuments de culte des Pays Roumains, accueillent le spectateur qui s'attarde sur les illustrations raffinées signées par Ileana Stănculescu qui est aussi l'auteur de la couverture du livre.

Si nos contemporains ne sont que peu familiarisés avec le mystère de la conversion, capable de métamorphoser le géant au nom «maudit» de *Reprev* (*Reprobatus*) en «porte-Christ» – *Christophe* –, les phénomènes naturels sont à leur portée, l'explication scientifique se trouvant dans n'importe quel manuel de physique élémentaire. Les textes découverts par Cătălina Velculescu nous enseignent sur la manière dont les anciens interprétaient l'éclair, le tonnerre et la foudre; sa recherche est fondée sur une série de manuscrits roumains conservés à la BAR (ms. 4378, ms. 3806, ms. 1619, ms. 452, ms. 2786, ms. 3590, ms. 1151). Les écrits qui renferment des références aux causes qui engendrent ces phénomènes ont été groupés par l'auteur en quatre catégories: ceux du type *Pravila* (Loi ou règle); le recueil *Întrebări și răspunsuri* (Questions et réponses) publié par Alexandru Ciorănescu en 1934; *Întrebările lui Iazimir cu Panaiot Filosoful* (Les questions de Iazimir adressées à Panaiot le Philosophe); *Întrebările lui Epifanie către Andrei [Salos]* (Les questions d'Epiphanie adressées à André [Salos]). L'étude introductive dont la rigueur scientifique est digne de la plus haute considération met en lumière la circulation des manuscrits et les interventions des copistes, ainsi que les points communs ou les polémiques que l'on peut démêler entre les croyances perpétuées par la culture orale et celles insérées dans les fragments de textes analysés. Le charme de ces «éclaircissements» réside dans le mélange de religiosité et l'effort d'intelligence scientifique qu'ils proposent au lecteur: «Les anges gardent le tonnerre, et l'éclair, et le souffle du vent. Et les nuages entrent en collision, et voilà que de ce heurt naît la foudre. Et l'éclair échappe du pouvoir des anges. Puis, les nuages se dissipent et la pluie tombe» (p. 61). Une description de la neige revêt pour le

lecteur moderne des vertus poétiques: «Il est montré que l'eau qui est dans l'arc-en-ciel, étant dans les seins des nuages, est transformée en glace par le froid rigoureux. Et, par la volonté de Dieu, du ciel descend un vent blanc qui se rue vers les nuages lesquels, étant gorgés d'eau, blanchissent l'eau très, très fort, tout comme la rosée pendant l'été. Donc, tombant du ciel douce et blanche, l'eau s'épaissit jusqu'à ce qu'elle devienne neige à cause de la fraîcheur de l'éther.» (p. 68)

Intéressantes nous semblent aussi les passages des *Questions d'Epiphanie...* concernant le statut des êtres énigmatiques et effrayants: les dragons ou les ogres. Dans le contexte de ces fantaisies démoniaques l'éclair agit comme un instrument divin, destiné à rétablir l'équilibre du monde: «Donc, (Dieu – c'est nous qui soulignons) ordonne à l'ange responsable de l'éclair et, tout à coup, les éclairs et les tonnerres se lancent vers l'ogre. Et l'ange envoie l'arc-en-ciel muni d'éclairs pour s'abattre sur lui et le dévorer de ses flammes.» (p. 67)

La peur suscitée par l'éclair ne dépasse pas celle provoquée par la mort; c'est pourquoi l'étude d'Adriana Mitu, symboliquement intitulée d'après le verset d'un *Psaume* de David «*L'homme comme l'herbe, ses jours...*», représente une heureuse continuation des fragments mis à jours par Cătălina Velculescu. Selon l'auteur, il est question d'un «livre original de sagesse roumaine de la fin du XVIII^e siècle» (d'ailleurs c'est aussi le sous titre du préambule théorique, qui nous avertit que le manuscrit des miscellanées 1667 BAR a été connu et partiellement édité – en commençant par Mihail Kogălniceanu – mais jamais considéré, avant la recherche d'Adriana Mitu, comme un ouvrage homogène).

Les informations d'histoire littéraire nécessaires (la découverte du corpus, la publication du premier texte, les opinions des spécialistes) sont complétées par la présentation détaillée des cinq textes rangés par la main d'un lettré inconnu dans les 23 premières feuilles des miscellanées. La diversité typologique des fragments (un panégyrique: *Cuvântul de îngropare al lui Ștefan* (Discours prononcé à l'enterrement d'Etienne ...), un pamphlet en prose: *Cuvântul unui țăran către boieri* (Propos d'un paysan adressé aux boïards); deux textes à caractère moralisateur: *Cuvântul pentru răbdare* (Propos pour la patience) et *Epistolia către Evagoras pentru cinste* (Lettre à Evagoras au sujet de l'honnêteté), ainsi qu'une correspondance imaginaire: *Corespondenție între doi streini asupra obiceiurilor Moldovii și a Țării Românești* (Correspondance entre deux étrangers au sujet des coutumes en Moldavie et en Valachie) a toutes les qualités nécessaires pour éveiller l'intérêt des lecteurs préoccupés des différents aspects du «baroque tardif» roumain. Le point de convergence de l'écriture est représenté par le caractère moralisateur placé parfois sous les auspices de l'assertion rassurante, ou bien sous le signe d'une ironie amère, comme c'est le cas de la description suivante: «Depuis que je me suis attardé ici, en Moldavie, je n'ai dépensé mon temps autrement que pour me renseigner, dans tous les détails, sur le peuple moldave, et j'ai tiré d'eux autant de lumière que l'on peut obtenir de la nuit (...))» (p. 118).

L'analyse de ce «livre de sagesse» met en discussion le contexte dans lequel il a été élaboré, notamment celui de la philosophie des Lumières, en suggérant en même temps de possibles ressemblances avec des écrits appartenant à des auteurs de la littérature universelle et roumaine: Oxenstiern, J.-J. Rousseau, Pascal, Montaigne, La Bruyère, Miron Costin ou Dimitrie Cantemir.

Ne quittons pas le siècle des Lumières, pour parcourir les pages signées par Manuela Anton qui nous introduit dans les «transformations intervenues dans les structures de l'enseignement primaire orthodoxe en langue roumaine dans l'Empire des Habsbourg, pendant la deuxième moitié du XVIII^e siècle» (p. 127), recherche fondée sur les manuels scolaires, espèce rarement investiguée chez nous. Son attention est concentrée sur une série de variantes de l'abécédaire – élaboré au temps de la réforme de Marie-Thérèse et de Joseph II –, mis à la portée des sujets orthodoxes de l'empire. La recherche présente un inventaire des premières éditions: serbe, parue à Vienne en 1770; roumaine, due au même imprimeur – Joseph von Kurzbock – puis les manuels imprimés les dernières décennies du XVIII^e siècle par Petru Bart et Martin Hochmeister à Sibiu ou dans l'imprimerie de l'Université de Buda. Le contexte de ce changement dont l'artisan fut le moine augustinien Johann Ignaz von Felbinger est habilement reconstitué, mettant en même temps en lumière ses principales conséquences: «Conformément aux dispositions du règlement général d'organisation des écoles, la

religion était la principale discipline enseignée, le programme d'enseignement établi selon des principes rationnels, et les instituteurs, les prêtres des paroisses et les vicaires étaient obligés de quitter les ordres monastiques. Mais, la plus importante disposition qui devait être mise en application était la laïcisation de l'enseignement primaire.» (p. 130)

Les chapitres dédiés à l'observation des bonnes manières, insérés dans le livre de lecture *Ducere de mână către cinste și dreptate* (Guide pour un comportement honnête et juste) rédigé par Johann Ignaz von Felbinger offrent des passages savoureux pour un lecteur moderne: «Le visage et les mains doivent être bien propres, les ongles coupés court, pas rongés. Les cheveux doivent être rigoureusement brossés et ceux des agriculteurs coupés de sorte à ne plus couvrir le visage. Il est très bien de porter des tresses, comme c'est l'habitude dans les villes» (p. 161).

L'étude qui clôt cette série de *textes oubliés* déterrés du silence des dépôts de livres anciens de nos bibliothèques est dédiée à l'écrit *Retorica* (La Rhétorique) de Ioan Maiorescu. Ce n'est pas pour la première fois qu'Andrei Nestorescu souligne l'importance de cet écrit (dans un article paru en 1981 dans la «Revue d'histoire et théorie littéraire» il signalait déjà que le fragment publié constituait le seul cours conservé de toute l'activité du lettré). L'introduction publiée intégralement cette fois-ci, nous offre des détails sur la conception de ces cours pour lesquels il n'y a même pas «un manuscrit autographe, pas une copie, mais seulement la version de Ioan Cernătescu, séminariste en IV^e, qui l'a transposé dans son cahier, avec la plus haute fidélité, version prise probablement sous la dictée, selon l'usage de l'époque (...)» (p. 167).

Les remarques concernant les préférences culturelles de Maiorescu nous semblent particulièrement intéressantes: «Dans sa partie originale, de commentaire et d'illustration à l'aide d'exemples (...), le texte trahit le même culte pour l'antiquité classique, surtout pour le latin, et la même méfiance (vis-à-vis de la culture 'nouvelle', française en premier lieu» (pp. 167-168). Des détails se retrouvent dans l'ample commentaire de la note 19, qui donne une sorte de statistique des auteurs ayant contribué à l'élaboration du cours.

Le commentaire rigoureux d'Andrei Nestorescu met aussi en évidence la modernité du lexique ainsi que l'appel à la synonymie comme méthode d'enrichissement de la terminologie spécialisée. Le texte de Maiorescu bénéficie d'une note sur l'édition qui comprend les principes ayant présidé à son élaboration (la modification de certaines graphies, l'unification «des autres ou, bien au contraire, la conservation de ces «faits de langue propres au contexte linguistique et culturel de l'époque» (p. 171).

La parution d'un ouvrage de cette teneur doit être considérée comme un événement culturel authentique, qui marque la rencontre du lecteur du XXI^e siècle avec les écrivains ou les copistes de jadis. Ce vaste travail d'«archéologie» littéraire rend possible le dialogue entre ceux qui ne cessent de se poursuivre dans le présent, et les autres, dont le souvenir se cache parmi les feuilles des corpus anciens, sauvés de plus en plus rarement, de l'effritement et de l'oubli qui les submergent. De ce point de vue, l'anthologie de *textes oubliés* convertis, dirions-nous, comme par miracle, en *textes retrouvés*, constitue un acte de conservation de la mémoire culturelle roumaine.

Cristina Bogdan

„PRO FIDE ET PATRIA”. *Contribuții la studierea vieții și activității membrilor familiei Hâjdău – Hasdeu*, fasc.1 (paru par les soins de Pavel Balmuș), Ed. Epigraf, Chișinău, 2002, 255 p.

Paru sous l'égide de la Bibliothèque Municipale «Bogdan Petriceicu Hasdeu» et du Centre National de Hasdeologie de Chișinău, ce volume est divisé en trois parties: I. Etudes. Synthèses. Profils; II Notes et Commentaires; III Addenda (Matériel documentaire).

La première partie réunit deux types de contributions.

Les recherches concernant la vie et l'œuvre de la famille Hâjdău apportent de nouvelles informations sur les rapports d'Alexandre Hâjdău avec la police tsariste (article signé par le regretté spécialiste N. N. Romanenko de Moscou); les études gymnasiales de B. P. Hasdeu (Vasile Malanęchi); le problème du questionnaire linguistique (Ion Nuță); la collaboration de B. P. Hasdeu avec les philologues polonais (Mihai Mitu nous y offre une étude d'une remarquable densité de l'information); «Camille Armand» – pseudonyme d'un réel talent: Iulia Hasdeu (Crina Decusară-Bocșan).

Le deuxième type de contributions intégrées dans la première partie du volume *Pro Fide et Patria* représentent une continuation de quelques-unes des directions de recherche initiées par B. P. Hasdeu et sont dues aux spécialistes de la culture médiévale de l'Institut «G. Călinescu» de Bucarest (Silvia Marin-Barutcieff, Cristina Balinte, Cătălina Velculescu).

La II^e partie de ce volume réunit les communications (de moindre étendue, en général, à l'exception de celle signée par Vasile Malanęchi), présentées à deux symposiums différents tenus à Chișinău, mais toutes les deux dédiées à la dynastie de lettrés Hâjdău. Selon l'avis de Pavel Balmuș (exprimé dans la *Préface*), HÂJDĂU est le nom conforme à la réalité historique. L'autre nom, HASDEU, représente la forme latinisante du nom ancien et ne saurait être rapporté qu'aux prénoms Bogdan Petriceicu.

La III^e partie du volume (*Addenda. Matériel documentaire*) offre aux chercheurs des sources particulièrement importantes, grâce à Pavel et Clara Balmuș qui traduisent de la langue russe (parfois «approximative, avec des éléments polono-ukrainiens»), des textes rédigés par les membres de la famille Hâjdău (Thadeu, Ioan, Alexandru, Boleslav), conservés en manuscrits ou dans des livrets anciens (on dirait, encore plus oubliés que les manuscrits!), aux bibliothèques de Saint-Petersbourg et Bucarest.

Le volume *Contribuții...* paru par les soins de Pavel Balmuș, a le mérite de rassembler les travaux des spécialistes des deux rives du Prut, également intéressés à la sauvegarde de l'héritage culturel de la famille Hâjdău-Hasdeu (qui avait choisi, à un moment donné, la devise: «Pro fide et patria»).

Nous nous trouvons, en même temps, devant un comparatisme imposé par l'hostilité des circonstances qui obligèrent la famille Hâjdău de subir l'exil à l'intérieur d'autres pays et, implicitement, d'autres cultures.

Cătălina Velculescu

LUIZA MARINESCU, *Umberto Eco în labirintul romanului postmodern*, București, Editura Fundației România de Măine, 2003, 232 p.

Le livre propose une introduction dans l'espace et le temps, le système des paramètres épistémologiques et stylistiques du langage littéraire: la postmodernité italienne avec sa structure, son intention esthétique, la carte cognitive et sa représentation figée.

Umberto Eco, que l'on peut qualifier lui-même d'auteur postmoderne, notamment depuis la publication de son roman *Le nom de la rose*, a écrit: «j'ai l'impression que l'on utilise aujourd'hui le terme de postmodernisme pour désigner tout simplement ce que l'on aime». On parle de postmodernité pour désigner la culture de la fin du XX^e siècle. Il s'agit d'une réaction au modernisme de notre civilisation occidentale. On parle ainsi lorsqu'on est conscient qu'une page est tournée dans l'histoire du monde sans que l'on connaisse encore celle qui est en train de s'écrire.

Au début, on voit la postmodernité dans l'architecture, dans la littérature de l'Italie. Nouvelles méthodes cibernetiques dans la prose: un développement de l'imagination mythologique et magique. G. Vattimo, Italo Calvino parlent de la déconstruction de l'espace, du temps, de l'histoire; on assiste à une crise de l'identité. L'histoire? une fiction, une narration du présent qui passe. L'Encyclopédie? archives de toute information. On découvre le Moyen Âge du XX^e siècle – un code herméneutique. Le savoir et l'action, voilà les deux clés de la prose.

Dans le domaine religieux, les dernières décennies ont vu s'écrouler et disparaître les faux dieux qui étaient le communisme, le fascisme et le mythe du progrès permanent dans un monde désenchanté en même temps qu'apparaissaient les spiritualités fondamentalistes qui tendent à ré-enchanter le monde. La modernité était sécularisée, la postmodernité réintroduit le sacré. On peut se demander si le monde postmoderne n'est pas tout simplement un retour au monde prémoderne. On a beaucoup parlé ces dernières années du postmodernisme dans de nombreuses disciplines: la littérature, bien entendu, mais aussi la sociologie, la philosophie et l'architecture. Sont privilégiées, au niveau des stratégies discursives postmodernes, l'autoreprésentation (en particulier l'inscription de l'écriture et de la lecture dans l'œuvre) et l'intertextualité. Quant à la visée signifiante du postmodernisme, les auteurs s'inspirent de *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard pour insister sur la remise en question des grands savoirs (les métarécits), tels l'Histoire, la science et la philosophie. Les temps que nous vivons, pouvaient déconseiller, à quelques-uns, la récupération de la tradition lointaine quand dans presque tous les domaines, ce qui semble être plus rentable est le triomphe du précaire, la volupté d'un yuppisme culturel insatiable dans sa logique monétaire, ne comprenant pas toujours que le travail intellectuellement sérieux restera toujours, dépassant facilement les frontières éphémères des modes ou du si fameux égo individualiste du financier *traitement personnalisé*.

Voici le monde où nous vivons. Un temps où les atlas se refont, les frontières se révisent, et où la dualité des blocs politiques est remplacée par le mythe de la grande *pax americana* que Umberto Eco prévoyait déjà comme celle qui légitimait un nouvel ordre universel. Mais pas seulement. Devant nous avec une claire évidence les média «nous nourrissent» de guerres en direct, de la banalisation de la souffrance et de la douleur que nous consommons quotidiennement avec une indifférence progressive.

Le roman moderne pose une question d'ordre épistémologique: du domaine de la connaissance, du savoir: «Que puis-je connaître du monde, de la réalité?» La question du roman postmoderne est ontologique: du domaine de l'être, du possible: «Qu'est-ce qu'un monde? Qu'est-ce que c'est, la réalité?». L'enjeu du roman moderne, c'est de montrer comment la réalité change selon le point de vue d'où l'on regarde. Il trouve son apothéose dans les grands romans polyphoniques, où les points de vue se multiplient dans un effort obstiné pour cerner la réalité. Je pense ici aux œuvres de Dos Passos, Broch, et plus près de nous, Kundera, Rushdie. L'auteur postmoderne s'arrogé tous les droits: il peut intervenir en personne dans l'histoire, il peut embarquer le récit dans des digressions interminables ou complètement changer de cap. Surtout, l'auteur postmoderne ne fait pas abstraction des autres livres (ceux que son lecteur a lus avant): ils font partie du paysage dans lequel le récit se déroule.

Dans la deuxième partie du livre, *Umberto Eco, le sémioticien et le romancier*, professeur Luiza Marinescu présente les techniques du Secret qui impliquent les données narratives. Du point de vue de la poétique, l'utilisation des vides temporeux provoque une altération de la structure textuelle. La création des romans est conçue comme une genèse cosmologique. La métaphore de l'humanité: la bibliothèque. Les termes importants pour comprendre Eco? La gnose, l'alchimie, les ordres chevaleresques, la magie, l'astrologie. Par le pouvoir poétique de la langue de produire, dans le mouvement même de l'écriture un imaginaire singulier, une vision et une pensée du monde dérangeante, une quête qui remette en question l'ordre existant, voilà la nouvelle littérature.

La crise actuelle que la société traverse se manifeste, fondamentalement par l'effondrement d'un ensemble de valeurs varié et multiple qui, dans les secteurs les plus divers, de la politique à l'art, en passant par les phénomènes liés au quotidien, son venus nourrir d'imaginaire de générations successives. Les formes symboliques qui, à leur tour, se sont cristallisées en idéologies, et donc la crise est en train de s'intensifier, sont surtout celles qui nous viennent des XIX^e et XX^e siècles et, en 2004, nous assistons à un refus presque généralisé et unanime de ce passé mais, en même temps, à une grande incertitude quant aux alternatives qui se présentent.

L'homme actuel (déjà classifié par plusieurs courants comme postmoderne) se méfie radicalement des nommées métanarratives, c'est-à-dire des idéologies assimilatrices et totalisantes qui

dans les domaines les plus variés de la science à la politique, ont légitimé notre savoir et ont donné un sens à notre action.

Entre la mort pure et simple de l'auteur et la réduction de l'étude littéraire à la détermination de son intention, on a proposé des médiations plus subtiles : Wayne Booth, Gérard Genette, Kate Hamburger, Umberto Eco ont distingué l'auteur empirique, l'auteur impliqué, l'éditeur, le narrateur homo- ou hétéro-diégétique (présent comme personnage dans l'histoire ou absent de l'histoire), le protagoniste, le narrataire, le lecteur idéal, le lecteur empirique. La mort de l'auteur, en dépit de sa violence, a inauguré une ligne de recherche productive.

Plus tard, Barthes n'a pas été sans ironiser sur la dérive iconoclaste de ces années de théorie radicale. Dès *Le Plaisir du texte*, en 1973, il prenait déjà ses distances: «Comme institution l'auteur est mort: sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit: mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur: j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme elle a besoin de la mienne (sauf à « babiller»).» (pp. 45–46)

Bref, on ne se débarrasse pas à si bon compte de l'auteur. Le lecteur a besoin d'un interlocuteur imaginaire, construit par lui dans l'acte de lecture, sans lequel la lecture serait abstraction vaine. On peut limiter la place de la biographie et de l'histoire dans l'étude littéraire, relâcher la contrainte de l'identification du sens à l'intention, mais, si on aime la littérature, on ne peut pas se passer de la figure de l'auteur.

Les idées littéraires ont été confrontées à une mutation accélérée de la société, prises dans la confusion d'un moment historique de sa rupture, avec les pertes de repères que cela implique. Quelles nouvelles langues, quelles nouvelles formes, quelles nouvelles fables, fallait-il inventer pour parvenir à rendre compte obliquement (à cette condition seulement leur œuvre aurait un pouvoir imaginaire et visionnaire) de ce qui se joue dans cette mutation: les conséquences du mouvement postmoderne, l'importance des nouveaux mélanges, la nouvelle société de communication et d'image, la mondialisation. La vision d'Eco veut empêcher le retour des archaïsmes (nationalisme, intégrisme religieux, régression culturelle et politique), les nouvelles formes de l'oppression et de la misère.

Umberto Eco, dans son livre *Le nom de la rose*, réussit à donner une définition plus que pittoresque à «l'attitude» postmoderne. La réponse post-moderne au moderne consiste à reconnaître que le passé, étant donné qu'il ne peut être détruit parce que sa destruction conduit au silence, doit être revisité: avec ironie, d'une façon non innocente. Je pense à l'attitude postmoderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire: «je t'aime désespérément» parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire: «Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément». Alors en ayant évité la fausse innocence, en ayant dit clairement qu'on ne peut pas parler de façon innocente, celui-ci aura pourtant dit à cette femme ce qu'il voulait lui dire: qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque d'innocence perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie ... mais tous deux auront réussi encore une fois à parler d'amour».

La littérature a été également confrontée à la prise de pouvoir, totalitaire et réductrice des médias qui dictent ce qu'il faut penser et aimer en matière littéraire. La figure mythique de l'écrivain vivant est en voie de disparition. Le labyrinthe de l'homme intérieur dont Saint Augustin parlait se trouve dans les romans d'Eco, relevant une expérience cognitive/mystique. Avec *Baudolino*, l'auteur du *Nom de la Rose* revient à son époque préférée: le Moyen Âge. Afin de poursuivre avec les milliers de péripéties d'un héros picaresque, d'un prodigieux menteur qui justement nous raconte une grande vérité. Parce que l'histoire aujourd'hui est fiction. C'est une apologie de l'utopie, de ces inventions qui agitent le monde.

A considérer les choses de façon lucide et dans un esprit critique, il nous faut reconnaître que, de nos jours, il n'est pas du tout facile de circonscrire d'une manière précise le domaine de la philosophie, et cela, pour la littérature postmoderne. Reconstruction et diffusion des nouvelles valeurs: ce qu'on propose aujourd'hui, c'est l'abandon des grandes totalités signifiantes, l'abandon d'une histoire qui totaliserait tous les événements de notre vie et notre passé humain, le renoncement à l'égoïsme, mais aussi, plus radicalement, le renoncement à l'idée même de centre. Et, positivement, le repli sur l'individuel, sur le particulier, sur le provincial, sur le décentré. Il n'y a plus de centre, donc il n'y a plus que des réalités décentrées, multiples, toutes équivalentes. Tout cela est la conséquence de l'abandon de l'être; mais Eco vient et nous démontre qu'on peut retrouver le labyrinthe de l'être dans le monde postmoderne du roman. L'auteur, professeur universitaire Luiza Marinescu, un excellent critique littéraire et spécialiste de la littérature roumaine, nous dévoile la métaphysique future, la théorie de l'être postmoderne, une sorte de dialectique nouvelle-platonicienne, aristotelicienne, hégélienne, derridienne, un dépassement de toute finitude, de toute particularité, de toute clôture. Les solutions que l'auteur de *Kant et l'ornithorynque* présente sont d'une postmodernité spirituelle: pour l'avenir d'un monde dans lequel la violence provoque tous les jours la destruction de tant de vies et de tant d'âmes, et qui est menacé par la dissolution totale.

Cosmin Comarnescu

VIORICA S. CONSTANTINESCU, *Evreul stereotip*, București, Editura Eminescu, 1996, 256 p.

Taking into consideration the fact that nobody is indifferent to what is generally called the "Jewish problem", Viorica S. Constantinescu proposes an interesting parallelism between the real Jew and the imaginary Jew, focusing more on the mental prototype, trying to see how this figure appears in literary texts during time, and also in art, attempting to define his place and his intricate relationships with history, the way in which the communication between the Jew and the Non-Jew is configured from a sociological point of view.

The book is divided into two main sections, "The Stereotypes of Thought" and "The Stereotypes of Art", making in this way a clear delimitation between what happens at the social level and what we can find reflected inside the literary text. Attempting, as a first step, to discuss the Jewish issue as it appears in the pages of the *Old Testament*, the author notices that, in fact, "homo antisemiticus" was created, from a historical perspective, by the Jews themselves, describing this model all along *The Holy Book's* narrative construction and transmitting it in this way also to the non-Jews. Following all the time a historical perspective, the author tackles also the Judaic problem which appears after the moment in which the Jews cease to have their own state, in the sixth century B.C., showing the way in which they are viewed and considered in Babylon, and then in Rome; follows, in an interesting manner, the study of the way in which the figure of Jesus is seen by both Jews and Christians, the distinction which appears between *ecclesia* and the synagogue on the background of a theological confusion and the atmosphere of rivalry which begins to be established.

The appearance of antisemitism is also discussed in a separate chapter of this first part of the book, choosing a crucial moment as point of departure: Jews' expulsion from Spain in 1492 when antisemitism as a form of collective hate begins to develop into a "fashionable way of life". The author notices very attentively the manner in which the antisemitic atmosphere begins to be more and more present in the everyday life of this period through the obsessive condemnation of the synagogue, the burning of the *Talmud* in public places, the humiliation of the rabbis during the so-called "public discussions", accusations of witchcraft and ritual murder. She also brings into the attention of the

reader the moment of Reformation, considering that Luther represents the point of departure from which antisemitism has been transferred from the level of theological confrontation, having social and political consequences more or less visible, to the philosophical, anthropological and, eventually, political level. Passing throughout the period of Enlightenment, studying the characteristics of Voltaire's antisemitism, the author reaches Kant, Fichte and Schopenhauer's severe criticism of Judaism, and then the "Wagner case", more largely analyzed, the conclusion being the fact that the Holocaust has been a phenomenon prepared in more than a thousand years, fulfilling an expectation consolidated by art inside the collective subconscious.

Following with the study of the "art's stereotypes", in the second part of the book, the author will choose again a historically-oriented type of presentation. The first chapter, "The Image of the Word Inside Medieval Art" tries to demonstrate that the antisemitic impact which art has upon the collective mentality was, in fact, much stronger even than the disputes on religious problems. Analyzing attentively the image of the Jew in the Byzantine Christian art, where for the first time we are able to encounter the identification of the Jew as such and not burdened with the negative meanings with which he will appear later. The reader reaches in this way the discussion of the opposition between the Byzantine art which, as the author explains, uses the Judaic identification sign with a religious connotation, and the medieval art from Western Europe where this identifying sign will have a blaming or caricatural character. Studying the images which appear in the Middle Ages, Viorica Constantinescu highlights the fact that, during this period, the antithesis between the "eternal beautiful figure" of Jesus and "the eternal ugly figure" of Judas is established, starting in fact, at another level, the construction of the well-known opposition between the allegory of the Church and the allegory of the Synagogue. Passing from the discussion of the miniatures of various Medieval chronicles in which we can find representations of the figure of the Jew to the rudimentary theatre of the biblical Passions, the author will demonstrate the way in which these popular shows have contributed to the consolidation of the European antisemitism – Viorica S. Constantinescu studies in detail the "Oberammergau phenomenon", a place in which The Passions are very seriously presented even nowadays as a show of great success.

The way in which the Jew is seen through popular thinking, the rumors and the legends are the subject of research of the following chapter of this volume. Apart from the domain of art, in this new area everything is against the Jew: the poisoning of the wells by Jews, the killing of children for perpetuating in a ritualic manner the killing of Jesus, the relationships with the devil, the profanation of the Eucharistic bread, the fact that they drink Christian blood during Pesah, the fact that the Jews are permanently plotting against the whole world – all these ideas, having no real basis in the daily life of the Jew during history, but proliferating during centuries, are discussed over these pages, being illustrated with a lot of examples historically localized: real trials of the Jews based on this kind of rumors, convictions and persecutions persisting till the twentieth century.

In order to study more deeply the way in which the image of the Jew is mirrored by art, literature and social life, a passage is made to the detailation of some emblematic figures: Judas, Shylock, the Wandering Jew, the prototype of the Jew as "the master of the world" – an analysis which can be considered interesting. A volume rich in examples of all these major directions representing the Jew and the appearance of the stereotypes linked with his symbolism, containing also a discussion concerning the "Judeophobic language", focusing towards the end upon more details that label this emblematic figure of the Jew: for example, the more and more clear distinction between the denomination of "Jew" and "kike", the way in which the latter is covered with negative meanings appearing in expressions or names of plants.

What the author of this volume tries to demonstrate, discussing the stereotypes appearing in the artistic representation of the Jew, especially throughout the mirroring which comes from the social environment, is the fact that the myths and the superstitions are two elements impossible to dissociate from real life, no matter the historical moment with which we deal, influencing the social behavior, the relations

between individuals, being able to give birth to real tragedies: many times the real Jew is the one who is hurt, being permanently burdened by this imaginary Jew, a mere product of the collective mentality.

Cristina Deutsch

CATALINA VELCULESCU, V. GURUIANU (eds.), *Povestea țărilor Asiei. Cosmografie românească veche (Histoire des pays de l'Asie. Cosmographie roumaine ancienne)*, Bucarest, Vestala, 1997, 142 p.

Un aspect essentiel des débats récemment portés sur le statut et l'avenir de la philologie a été représenté par la considération, en contexte nouveau, de la méthodologie traditionnelle caractéristique à l'étude des sources documentaires, censées maintenant intéresser tant le domaine littéraire que la vaste étendue pluridisciplinaire, globalement appelée *sciences humaines*. Il est à souhaiter qu'après ces réévaluations, les problèmes soulevés dans l'espace culturel de l'Europe Occidentale que dans celui des pays de l'Est (édition des œuvres fondamentales, des manuscrits et des textes inédits ou peu connus; défense de l'enseignement des langues classiques, outils indispensables à ce type d'approches; récupération des documents oubliés à cause du désintérêt accru pour tout ce qui échappe au pragmatisme de l'effet immédiat ou de l'insouciance et incompréhensible négligence, dans «la politique» des bibliothèques) réussissent à attirer l'attention pour ce qui est de la spécificité et de l'effort qu'une véritable incursion philologique suppose.

Parfois décourageante, en tenant compte de la patience qu'une telle entreprise requiert, de la minutie des détails, de la durée et du volume de travail, l'initiative d'une édition qui rende connus les textes des manuscrits anciens donne la preuve d'une direction d'excellence dans la philologie, malheureusement marginale de nos jours.

Le livre sujet de ce compte rendu constitue une mise en valeur des miscellanées du manuscrit 1436, redécouvert dans les fonds de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine (Bucarest), par Cătălina Velculescu et V. Guruianu, universitaires et chercheurs spécialisés en littérature «ancienne» (du Moyen Âge jusqu'au début du XIX^e siècle, pour l'espace culturel roumain).

Une précision s'impose et elle aide à éclaircir les particularités du texte, tout en préparant le lecteur pour ce qui s'ensuit. Dans une «note sur l'édition», méticuleusement organisée, on le décrit comme la copie réalisée à plusieurs mains – pendant les années 1693–1703 – d'une traduction d'après un original étranger, encore difficile à identifier. Ayant une valeur surtout locale, par rapport aux documents similaires, authentiques, des fonds occidentaux, le manuscrit roumain conserve à côté d'un florilège de livres populaires, les plus anciennes cosmographies en langue roumaine, copiées par le chantre Costea, de l'église Saint Nicolas des Șchei de Brașov: *Poveastea țărilor și a împărățiilor câte-s în pământul Asiei (Histoire des pays et des empires qui sont sur la terre de l'Asie)* – f. 49^r – 68^r, et *Împărșeala dîntîi. Cozmografie, ce să zice împărșeala Pământului pre hotară și pre alte seamne ce sînt în cercurile ceriului (Les parties originaires de la Terre. Cosmographie ou les parties de la Terre, selon leurs limites et d'autres signes qui sont dans les cercles célestes)* – f. 68^r – 75^r.

Il ne faut aucunement oublier le rôle assigné, dans la littérature médiévale, à ce genre dit «didactique», celui d'expliquer et d'interpréter le sens des allégories et des passages obscurs des livres (principalement de ceux à caractère religieux). Dans le cas des «géographies légendaires et mythologiques», définies comme telles par les éditeurs roumains, leur disposition parmi des livres populaires (avant *Sindipa le Filosofe et l'Esopie*; après *la Fleur de la Vertu et le Physiologus*) fait preuve d'une intention au moyen de laquelle on offre la possibilité au lecteur d'avoir une image approximative des pays mentionnés.

En prenant un modèle d'agencement assez répandu dans la culture russe du XVIII^e siècle, supposant – pour ce qui était des informations sur les pays du Proche-Orient (et par scrupule de

validation scientifique) – la juxtaposition des deux sources différentes, les textes copiés par Costea décrivent des territoires bibliques ou à connotation fabuleuse: la Galilée, l'Antioche, la Phénicie, la Mésopotamie, la Perse, l'Inde, le pays des Scythes.

Il serait peut-être surprenant pour le chercheur occidental, mais en même temps habituel pour celui roumain, étant donné la spécificité de ce qu'on appelle en Roumanie «littérature médiévale et ancienne», prolongée jusqu'aux aubes du XIX^e siècle, qu'il rencontre dans la texture des deux manuscrits des séquences narratives imprégnées d'éléments fabuleux. Contrairement à l'esprit de la «science naturelle» des XVII^e et XVIII^e siècles, le copiste roumain retient des documents antérieurs (*l'Histoire universelle de Trogues Pompéi, la Cosmographie de Sébastien Münster* – dans un mélange d'éditions, allemande et française) plein de récits dépourvus de toute réalité, comme ceux sur le phénix, la salamandre, les monstres anthropomorphes, les amazones. À côté de ce répertoire varié, il inclut des références aux événements de l'histoire récente (la lutte, en 1624, des Persans avec les Turcs, pour la conquête de Bagdad) et à une pratique religieuse où les rites chrétien et païen coexistaient, présentée dans une hagiographie géorgienne: selon le document inséré au chapitre sur «le Grand Pays des Scythes», le jour de Saint George – le patron spirituel de la Géorgie – était fêté deux fois par an, le 23 avril et le 3 novembre; si la messe du 23 avril n'avait rien de particulier en comparaison avec les cérémonies pareilles du monde chrétien tout entier, celle du 3 novembre renvoyait aux sacrifices de l'époque païenne, mis quand même sous le signe des «merveilles» du saint: à la veille de la fête, après les vêpres, l'église était fermée et scellée; le matin, bien que le sceau n'eût pas subi de dommage, les croyants trouvaient à l'intérieur un bœuf ou un cerf, avec lesquels saint Georges les avait régalez pendant la nuit; à la suite de ce miracle, tous les témoins participaient au sacrifice de l'animal et mangeaient sa chair.

À la fin du XVIII^e siècle, le manuscrit copié à Braşov est apporté par son propriétaire, un certain Nicolae Radu Cătana, à Bucarest. Des années plus tard, au milieu du siècle suivant, on le retrouve dans la bibliothèque de Constantin Oltelnicianu, collectionneur qui montrait aussi de l'intérêt aux civilisations asiatiques. Toujours dans cette période, fin du XVIII^e siècle – début du XIX^e siècle, on peut parler d'une éclosion des transcriptions des cosmographies (en 1813, le prêtre, pelletier, miniaturiste et chroniqueur Ioan sin (*fils de*) Dobre, de l'église Batişte de Bucarest reprend, dans un *Liber Floridus*, les informations du manuscrit de Braşov, mais en employant une autre source documentaire; une partie considérable des manuscrits à contenu établi à l'époque, conservés aujourd'hui dans le fonds de la Bibliothèque de l'Académie Roumaine, rassemblent toute sorte de «géographies») et, fait remarquable, du passage d'un critère purement informatif de sélection à un plus proche de la «science géographique».

Une aubaine pour les intéressés par le domaine de l'imagologie et de la culture roumaine ancienne, ce genre de manuscrits attend encore des chercheurs, qui soient également des possesseurs de la science philologique, suffisamment disposés à consacrer des années à son étude, jusqu'à la mise en valeur finale dans une édition.

Cristina Balinte

CRISTINA DOBRE-BOGDAN, *Imago Mortis în cultura română veche (sec. XVII–XIX) [Imago Mortis dans la culture roumaine ancienne (XVII^e–XIX^e siècles)]*, Bucarest, Editions de l'Université, 2002, 230 p.

Tâcher de maîtriser, au moyen de l'image et du mot, la peur provoquée par l'idée de la «Mort»: cette méthode astucieuse, mais illusoire pour la tranquillité des humains, déployée dans le but de

rendre compréhensible le mystère du passage de l'être vers le néant, aboutissait souvent à résultats, en même temps paradoxaux et surprenants, enregistrés dans le mental collectif des peuples.

Mis en valeur par des études remarquables, dues surtout à la contribution des « écoles » occidentales de recherche, don't celle créée autour de la revue «Annales» s'avère d'une importance essentielle, ils ont réussi, envisagés comme des phénomènes capables de témoigner du contexte socio-historique et des manières de perception définitoires pour toute une époque, à déterminer les intéressés de prolonger l'analyse vers des espaces culturels relativement peu parcourus jusqu'à présent.

Le livre de Cristina Dobre-Bogdan, *Imago Mortis în cultura română veche (sec. XVII–XIX) [Imago Mortis dans la culture roumaine ancienne (XVII^e–XIX^e siècles)]*, atteste une double portée méthodologique: d'un côté, la perspective «moderne», fournie par l'histoire des mentalités, d'autre, la reprise d'une tradition, cette fois locale et malheureusement mise à l'écart pendant des décennies, après la deuxième guerre mondiale, à savoir celle des études iconographiques, concrétisées en articles de référence, brillamment élaborés par des chercheurs comme Victor Brătulescu, Maria Golescu et Andrei Paleolog.

Au long des cinq chapitres («La problématique de la mort dans l'historiographie roumaine et occidentale », «La Mort – *personnage iconophile*», «Les conclusions d'un temps (étude de terrain en Munténie, période mai 2000 – septembre 2002)», «La rhétorique funèbre dans la littérature roumaine médiévale », «La Mort et le monde roumain ancien (dans les textes des chroniqueurs de Moldavie et de Munténie)», l'auteur – s'appuyant sur des sources documentaires attentivement identifiées et sélectionnées, y compris une enquête sur place, dans les églises de quelques départements de la Munténie (Vâlcea, Gorj, Argeş, Mehedinţi, Dâmboviţa) – propose une incursion dans l'histoire, afin de saisir les significations que le concept de « Mort » avait trouvées, au contexte de monde roumain ancien, les XVII^e–XIX^e siècles.

Etant donné la spécificité de cet intervalle temporel pour la culture des pays roumains, un heureux mélange des influences les plus diverses (orientales et occidentales), à la suite d'une action de colportage intensifié, se traduisant parfois en effets inattendus dans le registre visuel et textuel, la plupart des thèmes iconographiques analysés (les représentations de la Mort: au cheval, comme squelette, aillée, comme diable, chevalier, chasseur; les motifs qui lui était associés: « la lutte de la Licorne avec l'Ours », «le trop-puissant Samson», «le Vieillard et la Mort», ce dernier une variante autochtone de Danse macabre) ou des genres littéraires pris en considération (sermons, homélies, livres populaires, chroniques) aident le lecteur à se familiariser avec des aspects saisissants de la manière dans laquelle les gens de cette partie de l'Europe avaient compris la fin de l'existence.

Par la qualité des informations insérées et par l'habileté, avec laquelle, une fois découvert, chaque fait reçoit son interprétation adéquate, conformément à un choix exemplaire d'outils de travail, on peut parler du livre de Cristina Dobre-Bogdan comme d'un modèle de recherche, contribuant à l'actualisation et l'élargissement des perspective que la littérature roumaine ancienne ouvre avec générosité.

Cristina Balinte

IMPRIMÉ EN ROUMANIE

ISSN 0256 – 7245
SYNTHESIS, XXX, P. 1–210, BUCAREST, 2003