

P297

# SYNTHESIS

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

P 5067

„MOI” SPÉCULAIRE – „MOI” SPECTACULAIRE

XXXVI

2009



EDITURA  
ACADEMIEI  
ROMÂNE

Directeur : EUGEN SIMION / Co-Directeur : M. Anghelcu

Rédacteur-coordonateur : NICOLAE BĂRNA

Ș. Munteșopoules

Rețevaje Konstruktivie

### COMITÉ CONSULTATIF

SERGE FAUCHEREAU  
MICHAEL METZELTIN  
DUMITRU ȚEPENEAG

Francis Clousson  
(Paris XII,  
France)

### COMITÉ DE RÉDACTION

Membres: MANUELA ANTON – secrétaire du comité  
CRISTINA BALINTE  
ALEXANDRA CIOCĂRLIE  
BOGDAN DASCĂLU  
ANA-MARIA ROMIȚAN

Redacteur: MONICA STANCIU  
Informatique éditoriale: DOINA STOIA

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, secteur 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, România, 050711, Tel. 4021-318 81 06, 4021-318 81 46; Fax 4021-31824 44, E-mail: edacad@ear.ro

**ORION PRESS IMPEX 2000 S.R.L.**, P.O. Box 77-19, secteur 3, București, România, Tel./Fax: 4021-610 67 65, Tel./Fax: 4021-210 67 87; Tel.: 0311044668; E-mail: office@orionpress.ro

© 2010, EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

[www.ear.ro](http://www.ear.ro)

p297

# SYNTHESIS

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

XXXVI / 2009

„MOI” SPÉCULAIRE – „MOI” SPECTACULAIRE

## SOMMAIRE

ALEXANDRA CIOCĂRLIE, Deux biographies antiques .....	3
IOANA COSTA, <i>Immortalitatis sedes</i> (Martianus Capella, <i>De nuptiis Philologiae et Mercurii</i> , II, 134–141) .....	7
ALINA-DANIELA MARINESCU, <i>Imago Dei, imago mundi</i> : les représentations de la divinité au miroir au Moyen Âge .....	13
RALUCA PERȚA, The diary of the Renaissance painter (A short survey of artists' project of self-representation).....	25
MANUELA ANTON, On the hexaemeral representation of the world: <i>homiliae in hexaemeron</i> of Basil of Caesarea in the Romanian manuscript tradition of the eighteenth century .....	33
ILEANA MIHĂILĂ, Don Juan au XVIII <sup>e</sup> siècle .....	39
ANA-MARIA ROMIȚAN und BOGDAN-MIHAI DASCĂLU, Titu Maiorescu – Auf den Spuren eines Europäers .....	49
RALUCA-MIHAELA LEVONIAN, Functions of non-verbal messages in Mihail Sebastian's and Marguerite Duras's works .....	55
CRISTINA DEUTSCH, <i>I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over</i> . Questions without an answer. The passage from childhood to adolescence. Holden Caulfield, <i>The Catcher in the Rye</i> .....	65
CRISTINA BALINTE, Enrégimentation nationale / ralliement européen. Critères d'accès de la littérature roumaine dans l'espace continental .....	79

p5047

Synthesis, XXXVI, p. 1–86, Bucarest, 2009





## DEUX BIOGRAPHIES ANTIQUES

ALEXANDRA CIOCĂRLIE

Dans les biographies des plus illustres militaires de l'Antiquité de Cornelius Nepos, dans la section consacrée aux généraux étrangers, à côté des commandants grecs figurent celles du Perse Datames et des Carthaginois Hamilcar et Hannibal. Pour justifier leur présence dans cette honorante compagnie, l'auteur invoque les vertus guerrières des Barcas. Avant de présenter Datames, l'auteur précise qu'il s'agit du plus brave homme, le plus habile de tous les barbares excepté les deux Carthaginois Hamilcar et Hannibal (*venio nunc ad fortissimum uirum maximique consilii omnium barbarorum, exceptis duobus Karthaginiensibus, Hamilcare et Hannibale – Timotheus, 5*) pour annoncer, un peu plus loin, que le moment est venu de ne plus négliger Hamilcar et Hannibal, deux généraux dont la grandeur d'âme et l'habileté les désignent sans doute comme les plus grands des Africains (*non incommodum uidetur non praeterire Hamilcarem et Hannibalem, quos et animi magnitudine et calliditate omnes in Africa natos praestitisse constat – De regibus, 5*).

Moins étendue, la biographie d'Hamilcar (XXII) se concentre sur l'ardeur au combat du héros investi d'autorité dans la débâcle qui marqua la fin de la première guerre punique<sup>1</sup>. Invaincu sur le champ de bataille, il souhaiterait poursuivre le combat contre les Romains. Seule la pensée de l'intérêt de Carthage que la guerre avait rendue exangue le persuade à accepter de demander la paix – sans renoncer toutefois à l'idée de la revanche – après la défaite subie par ses compatriotes dans les îles Aegates: *numquam hosti cessit neque locum nocendi dedit... etsi flagrabat bellandi cupiditate, tamen paci seruiundum putauit, quod patriam exhaustam sumptibus diutius calamitates belli ferre non posse intellegebat, sed ita ut statim mente agitare, si paulum modo res essent refectae, bellum renouare Romanosque armis persequi, donicum aut uirtute uicissent aut uicti manus dedissent* (1. 4). Lors des négociations avec Lutatius Catulus, Hamilcar refuse obstinément de rendre ses armes et il oblige le vainqueur à renoncer à cette condition infamante à laquelle il préfère une mort digne: *ut succumbente patria ipse periturum se potius dixerit*,

<sup>1</sup> Suivant le témoignage de Plutarque (*Cato Maior, 8.14*), même cet adversaire de Carthage que fut Caton rangeait Hamilcar Barca aux côtés d'Epaminonda, de Périclès, de Thémistocle et de Marius Curius dont la grandeur ne fut égalée par nul roi.

*quam cum tanto flagitio domum rediret: non enim suae esse uirtutis arma a patria accepta aduersus hostis aduersariis tradere* (1. 5). La même soif de vengeance obsède le général qui, après avoir maté la révolte des mercenaires et rétabli les possessions des Carthaginois en Afrique, demande le commandement de l'armée en territoire hispanique afin de pouvoir déclencher à partir de là une nouvelle guerre contre les Romains: *Rebus his ex sententia peractis fidenti animo atque infesto Romanis, quo facilius causam bellandi reperiret, effecit ut imperator cum exercitu in Hispaniam mitteretur* (3. 1). En grandes lignes, le portrait brossé par Cornelius Nepos est favorable à Hamilcar. Le seul point noir – et encore l'auteur précise-t-il que l'information provient des médisances des jaloux de la gloire du général – concerne ses rapports immoraux avec Hasdrubal qu'il semble avoir choisi pour gendre justement pour contourner l'interdiction de voir son favori: *non enim maledici tanto uiro deesse poterant. quo factum est ut a praefecto morum Hasdrubal cum eo uetaretur esse* (3.2). Cette allusion à la vie privée du commandant carthaginois n'est qu'une parenthèse et l'auteur enchaîne sur ses hauts faits d'armes en Hispania qui furent favorisés par la fortune. La conclusion de la biographie d'Hamilcar met en évidence le rôle décisif que la haine des Romains de l'illustre général joua dans le déclenchement des hostilités par son fils Hannibal: *huius perpetuum odium erga Romanos maxime concitasse uidetur secundum bellum Poenicum. namque Hannibal, filius eius, assiduis patris obstestationibus eo est perductus, ut interire quam Romanos non experiri mallet* (4. 3). Cornelius Nepos retrace l'image imposante d'un adversaire redoutable de Rome à qui la constance même de son attitude a valu le respect de ses ennemis.

Dans le chapitre consacré à Hannibal (XXIII), comme dans celui traitant de son père, l'accent est mis sur *res gestae*; le seul détail de vie privée nous apprend que le célèbre commandant a trouvé le temps d'écrire des livres en grec (13. 2). D'emblée, la biographie annonce deux caractéristiques du personnage: son talent militaire et sa haine inextinguible contre les Romains. Son habileté au combat assure la suprématie incontestable du général que seules ont pu vaincre les malversations de ses compatriotes jaloux qui l'ont obligé à interrompre prématurément sa campagne pour revenir à Carthage: *non est infitiandum Hannibalem tanto praestitisse ceteros imperatores prudentia, quanto populus Romanus antecedit fortitudine cunctas nationes... quod nisi domi ciuium suorum inuidia debilitatus esset, Romanos uidetur superare potuisse. sed multorum obtrectatio deuicit unius uirtutem* (1. 1). Transmise par hérédité, l'adversité pour les vainqueurs de son peuple à l'issue de la première guerre punique ne cesse d'attiser la soif de vengeance du fils d'Hamilcar qui reste fidèle au serment d'hostilité éternelle prêté dans son enfance (2. 3). C'est cette haine qu'il voue aux Romains qui inspire toutes ses actions à commencer par l'invasion de l'Italie et jusqu'à l'instigation à la guerre d'Antiochus ou de Prusias auprès desquels il trouve refuge après la victoire de Rome sur Carthage: *Hic autem uelut hereditate relictum odium paternum erga Romanos sic conseruauit, ut prius animam quam id deposuerit, qui quidem, cum*

*patria pulsus esset et alienarum opum indigeret, numquam destiterit animo bellare cum Romanis* (1. 3). Qu'il passe rapidement en revue ses actions, comme dans la première séquence narrative ou qu'il s'y arrête longuement lorsqu'il présente la partie moins connue de la vie d'Hannibal, consécutive à la bataille de Zama, le portrait que Cornelius Nepos donne du général carthaginois est celui d'un *imperator* par excellence doué de remarquables qualités de guerrier: *fortitudo, magnitudo animi, diligentia, calliditas, consilium, prudentia*. Le plus grand général est aussi le plus grand ennemi de Rome. Commandant en chef des troupes carthagoises d'Espagne jusqu'en Afrique, magistrat chargé de l'organisation intérieure de son pays appauvri par les réparations de guerre ou conseiller avisé des rois Antiochus ou Prusias, Hannibal ne cesse de combattre les Romains. Quoi d'étonnant, dès lors, que ces derniers ne tiennent leur triomphe pour complet tant que leur ennemi est vivant et qu'il peut tramer des plans d'attaque? Après Zama, les sénateurs romains refusent de négocier avec les Carthagoises la restitution des prisonniers puisque Hannibal qui leur avait déclaré la guerre, qui était le grand ennemi de l'État romain, avait encore pleins pouvoirs à la tête de l'armée (*quod Hannibalem, cuius opera susceptum bellum foret, inimicissimum nomini Romano, etiamnunc cum imperio apud exercitum haberent itemque fratrem eius Magonem* – 7. 3). Presque vingt ans plus tard ils harcèlent encore leur vieux mais inconditionnel ennemi convaincus que tant que durera la vie d'Hannibal ils seront sans cesse menacés par ses traquenards: ils envoient des messagers en Bithynie pour demander au roi de ne plus garder auprès de lui leur plus grand ennemi et de le leur remettre (*patres conscripti, qui Hannibale uiuo numquam se sine insidiis futuros existimarent, legatos in Bithyniam miserunt, in his Flaminium, qui ab rege peterent, ne inimicissimum suum secum haberet sibique dederet* – 12. 2). Les compatriotes de Scipion finiront par éliminer Hannibal en forçant Prusias à trahir les lois de l'hospitalité. L'homme qui avait toujours percé les messages secrets des ambassadeurs de Rome (7. 6, 9. 1, 12. 3) réussit à déjouer une fois de plus leur plans au prix de sa vie: Hannibal préfère le suicide héroïque à la mort lente qu'exigeaient ses adversaires (*quam ne alieno arbitrio dimitteret, memor pristinorum uirtutum uenenum, quod semper secum habere consuerat, sumpsit* – 12. 5).

Le Romain Cornelius Nepos fait un portrait favorable du Carthaginois qui avait détesté son peuple. A l'image négative traditionnelle que les écrits latins réservent à Hannibal, le biographe oppose celle d'un génie militaire hors pair. Il va même jusqu'à fausser des faits historiques pour garder inaltérée l'aura d'invincibilité de son héros: il exagère les mérites de l'Africain en avançant que personne d'autre que lui n'avait réussi à franchir les Alpes (3. 4) ou bien il omet de mentionner les défaites essuyées entre 211 et 204 (*quare unum hoc satis erit dictum, ex quo intellegi possit, quantus ille fuerit: quamdiu in Italia fuit, nemo ei in acie restitit, nemo aduersus eum post Cannensem pugnam in campo castra posuit* – 5. 4). Etant donné le parti qu'il a décidé de prendre il est en quelque sorte normal que Cornelius

Nepos ait évité les habituelles récriminations à l'adresse des Carthaginois. Par exemple, il ne mentionne pas la si souvent décriée perfidie carthaginoise comme un trait distinctif d'Hannibal. Le recours à la tromperie ne serait plus un blâmable défaut national, mais un stratagème militaire légitime. Quelques pièges tendus aux adversaires jalonnent sa carrière: pour sauver ses troupes encerclées par Fabius Maximus, il précipite sur les Romains épouvantés un troupeau de buffles avec des pailles allumées entre les cornes (5. 2); pendant le refuge en Crète, il cache ses avoirs dans des vases en plomb qu'il laisse dans la cour et confie aux cupides habitants de l'île des amphores remplies d'un métal ordinaire (9. 2); au cours de la guerre entre Prusias et le roi de Pergame, il jette sur les navires d'Eumenes, supérieurs en nombre, des vases remplis de serpents pour effaroucher les marins surpris par ce danger inconnu (10. 3 – 11. 6). Dans toutes ces circonstances, seuls les pièges peuvent le tirer des situations désespérées lorsqu'il devait recourir à la ruse car les forces étaient inégales (*dolo erat pugnandum, cum par non esset armis* – 10. 4). Hannibal n'est pas coupable de perfidie, il fait simplement preuve d'ingéniosité dans les moments de crise. Qui plus est, pour démentir les intrigues des ambassadeurs romains qui tentaient de la rendre suspect aux yeux d'Antiochus, le commandant carthaginois proteste de sa bonne foi: *tempore dato adiit ad regem, eique cum multa de fide sua et odio in Romanos commemorasset* (2. 3). Hannibal ne se départit pas de sa loyauté vis-à-vis du roi syrien même lorsque celui-ci ne suit pas ses conseils compétents et commet des erreurs militaires fatales: *quem etsi multa stulte conari uidebat, tamen nulla deseruit in re* (8. 3). Non seulement Cornelius Nepos n'accuse jamais le général de la violation des traités, à l'instar de la plupart des auteurs latins, mais il préfère faire ressortir, précisément, sa loyauté envers ses alliés. L'auteur fait l'éloge de la personnalité remarquable du plus irréductible adversaire des Romains et ce faisant il obéit aux règles du genre littéraire choisi<sup>2</sup> qui veulent que les mérites et les actions du protagoniste de la biographie soient rehaussés<sup>3</sup>. Ces normes esthétiques mises à part, choisir de faire figurer les Carthaginois parmi les plus importants militaires du monde antique c'est passer outre à des préjugés ethniques qui à Rome avaient la vie dure.

<sup>2</sup> V. les actes des colloques consacrés aux aspects de la biographie et l'autobiographie antiques, tels que le rapport entre le côté biographique et la convention littéraire dans les œuvres poétiques classiques (*La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario*, Pise, 1993) ou le rapport entre la biographie et l'autobiographie antiques (*Biografia e autobiografia degli antichi e dei moderni*, Napoli, 1995).

<sup>3</sup> V.L. Piccinilli, „I testi biografici come testimonianza della storia della mentalità”, *La biographie antique*, Vandoeuvres Genève, 1997, p. 147–188; V. Valcarcel, „La Vita Hannibalis de C. Nepote”, *Veleia*, 12, 1995, p. 267–286.



## **IMMORTALITATIS SEDES**

**(MARTIANUS CAPELLA, *DE NUPTIIS PHILOLOGIAE ET MERCURII*,  
II 134–141)**

IOANA COSTA

Author of late Antiquity who had a huge impact on medieval studies, Martianus Capella composed his one famous book, fundamental in the history of education, the history of rhetoric and the history of science, during the fifth century. His *Satyricon*, or *De nuptiis Philologiae et Mercurii et de septem artibus liberalibus libri novem* (“On the Wedding of Philology and Mercury and on the Seven Liberal Arts, in nine books”), a didactic allegory, was a complete encyclopaedia of the liberal culture of the time, and was in high repute during the Middle Ages as a school text, being the foundation of the medieval *trivium* and *quadrivium*<sup>1</sup>.

*De nuptiis* recapitulated the intricate fundamentals of the Roman academic curriculum and transmitted them to later generations of students. The title refers to an allegorical union: the marriage of Mercury and Philology has been taken, both early and late, to symbolize the union of eloquence and learning. Among the more than one hundred guests at the heavenly wedding of Mercury and Philology (most of the lesser deities or personifications), are to be met some of the most illustrious of Greek personalities; among the wedding gifts, there are seven maids who will be Philology’s slaves: they are the seven Liberal Arts, *id est* Grammar, Dialectic, Rhetoric, Geometry, Arithmetic, Astronomy and (musical) Harmony<sup>2</sup>. The allegorical setting, occupying the first two books, was a delight to medieval readers and largely accounts for the work’s popularity. The appropriateness of a marriage of eloquence and learning would have been apparent to any Roman down to the fall of the Empire; during the Middle Ages rhetorical studies and classical literary models continued to engage the attention of students because they constituted the only

<sup>1</sup> The work was edited by Franciscus Vitalis Bodianus and first printed in Vicenza, 1499; its comparatively late date in print, and the modest number of later editions are a signal of its slide in popularity, save as an elementary educational primer in the liberal arts. It has to be said that the loss of Martianus’ book might have had a notably adverse effect upon the chances of a revival of learning in the later Middle Ages.

<sup>2</sup> *Vide* the mnemonic distichus: *GRAM loquitur DIA uerba docet RHE uerba colorat/MVS canit AR numerat GEO ponderat AS colit astra*, that draws a blistering image of the seven liberal arts.

academic curriculum. Nevertheless, Martianus' work is one of the most difficult writing in the entire corpus of Latin literature<sup>3</sup>. The abundance of glosses in the manuscripts of his work indicates that the students had great difficulties in comprehending the text; it is also obvious that the schoolmasters delighted in displaying both the range and meticulousness of their scholarship while providing an explanation.

The medieval interpreters<sup>4</sup> of Martianus Capella read his text using different modulations, to suit their own perspective. The allegoric characters, mainly the spouses, were thought to embody various principles. For Remigius Autissiodorensis, Mercury is *sermo*, the rhetorical discourse and, implicitly, the rhetoric itself; Philology, on the other hand, is the symbol of human reason and the knowledge it acquired, the entire *humanum scibile*. Iohannes Scottus Eriugena considers Mercury the embodiment of the *nous*, the intellect, in a neoplatonic approach. Bernardus Silvestris emphasised the neoplatonic ideal of the philosopher that shared reason with God and angels; Philology, *philo-logia*, is the love for *sapientia*, Christ-Logos of the patristic philosophy.

The allegoric setting largely accounts for the work's popularity among the medieval readers. The first two books offer the frame for the individual portraits of the seven liberal arts, detailed in the books III–IX. The story is simple, but attractive: Mercury, after some unsuccessful attempts to secure a suitable wife, consults Apollo, who advises him to marry Philology, a remarkable erudite young lady, daughter of *Phronesis* ("Wisdom"); after considerable preparation and instruction, Philology is wafted to the upper heavens, where her marriage is to take place before a *senatus* consisting of gods, demigods, and philosophers. The personifications of the seven liberal arts are seven sisters, which are commonly referred to as bridesmaids: Martianus calls them *feminae dotales*, "ladies constituting a dowry"; they are introduced to present their own discipline to the assembled wedding guests.

The authorial decision to put seven long disquisitions into the mouth of seven supernaturally wise bridesmaids at a heavenly wedding ceremony was highly inspired; before Martianus Capella, authors who wished to purvey popular learning in narrative form adopted the symposium genre. In time, the genre loosened in the hands of Hellenistic polymaths. Aulus Gellius' *Noctes Atticae* (a potpourri from writers like Varro and Pliny the Elder, put into the mouths of guests at a fictional banquet) set the fashion for later Latin writers. Martianus was strongly influenced

<sup>3</sup> The list of *hapax legomena* and rare usages is enormous; they occur mostly in the Books I and II, devoted to the author's fantastic description of bridal preparation; *vide* William Harris Stahl, *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, vol. 1, New York, London, Columbia University Press, 1971, p. 30–31.

<sup>4</sup> *Vide* Ilaria Ramelli (ed.), *Scoto Eriugena, Remigio di Auxerre, Bernardo Silvestre e anonimi. Tutti i commenti a Marziano Capella*, Milan, Bompiani, 2006.

by Gellius in phraseology and vocabulary, but he chose a better-inspired frame. Martianus' work became much more popular in later ages than *Saturnalia*, the book of his contemporary Macrobius, the last of the Roman literary banquets.

Martianus' inspiration for his setting came from Varro's *Menippean Satires* and from the Latin novelists who are influenced by Varro. Petronius' *Satyricon* and Apuleius' *The Golden Ass* are archetypal pieces of the novel. The Cupid and Psyche episode, occupying the central part of *Asinus aureus* is a transparent source of Martianus' story, particularly in the final part, where the heavenly banquet celebrating the marriage of Philology and Mercury calls to mind the marriage feast of the Apuleian characters. Both females are granted immortality in order to become wives of immortals.

In *De nuptiis*, Philology attains immortality through an emblematic procedure: she is forced to vomit up a number of books<sup>5</sup>. The scene is minutely described, in its successive phases, each dominated by a superior character<sup>6</sup>.

After the Muses wove their web of songs, some matrons<sup>7</sup> came into the maiden's quarters: they were Prudence, Justice, Temperance and Strength. Prudence scrupulously examined the bride, Justice gave to all their due, and to no one what had not been deserved, Temperance was praiseworthy for her self-control and Strength was ready to undertake all labours. The four sisters approached to embrace and kiss Philology.

The next character is Philosophy<sup>8</sup>, a dignified woman, proud of the fact that through her Jupiter permitted anyone to ascend to heavens. This is the precise moment when Philology is no longer hesitant, given the confidence based on knowledge that she would ascend to heaven. Besides, three splendid girls<sup>9</sup> approached the maiden: they were the Graces; they mingled with the Muses and broke into the rhythmic movements and steps of the wedding dance.

The main character<sup>10</sup> enters the scene that is full of light and music: she shines with holy and celestial light, in all dignity of a priestess<sup>11</sup>. Her name was Immortality (*Athanasia*). Her mission is to carry the maiden to the courts of heaven in a royal palanquin, which no earthborn creature may touch, not even Philology

<sup>5</sup> II, 134–141.

<sup>6</sup> *Martianus Capella and the Seven Liberal Arts*, translated by William Harris Stahl and Richard Johnson, New York, Columbia University Press, 1977; Ilaria Ramelli (ed.), *Nozze di Filologia e Mercurio*, Milan, Bompiani, 2001.

<sup>7</sup> II, 127–130.

<sup>8</sup> II, 131.

<sup>9</sup> II, 132–133.

<sup>10</sup> II, 134.

<sup>11</sup> *quaedam augustioris uultus femina ac sacro lumine aethereque resplendens uenerabili antistitio praeminebat.*

before she drinks a potion from a cup Immortality brought<sup>12</sup>. Touching the breast of Philology, she found her greatly swollen with some inner fullness<sup>13</sup>. This was the heaviness that kept Philology on earth, not letting her attain the throne of immortality<sup>14</sup>.

Some distinct excerpts of ancient literature point to the fact that knowledge, seen as written word, has to be internalised (*id est* swallowed) in order to become true knowledge, beyond words (either spoken or written). One of the most ancient pieces is Ezekiel 3,3<sup>15</sup>. The vision of the scroll, written on both sides, which tasted sweet as honey in the prophet's mouth, is an essential articulation of the book of Ezekiel: he is shown a scroll containing words of lamentation and mourning and woe (2,10) and instructed to eat it – henceforth, Ezekiel speaks YHWH's words, which have literally been put into the prophet's mouth. Ezekiel is not just to swallow the scroll, but must assimilate it, digest it (MT: "Son of Man, make your belly eat and fill your stomach with this scroll which I am giving you"; LXX: "Son of Man, thy mouth shall eat, and thy belly shall be filled with this volume that is given to thee").

The knowledge Philology acquired is to be transformed, in order to suit the *immortalitatis sedes* she is going to dwell in. The girl strained hard and with great effort vomited up the weight she was carrying in her breast. The burden that was for her nausea and labored vomit (*illa nausea ac uomitio laborata*) turned into a stream of writings of all kinds (*in omnigenum copias conuertitur litterarum*).

From the mouth of the maiden flowed books<sup>16</sup> and great volumes and works of many languages; some were made of papyrus which had been smeared with cedar oil, other books were woven of rolls of linen, many were of parchment, and a very few were written on linden bark.

These books amaze *Athanasia* and she orders to be inscribed on rocks and placed inside a cave: they are called *stelae*. Several young women<sup>17</sup>, the Arts (*Artes*) and Disciplines (*Disciplinae*) collected whatever the maiden brought forth from her mouth, each of them taking material for her own essential use. Even the Muses, especially *Urania* and *Calliope*, gathered countless volumes into their laps<sup>18</sup>.

<sup>12</sup> "Heus", inquit, "uirgo, praecepit deorum pater hac regalilectica in caeli palatial subueharis, quam quidem nulli fas attractare terrigenae, sed ne tibi quidem, ai ante nostrum poculum, licet."

<sup>13</sup> nescioqua intima plenitudine distentam magno cum turgore respiciens.

<sup>14</sup> immortalitatis sedem nullatenus obtinebis.

<sup>15</sup> Ez. 3,3 probably influenced Zechariah 5,1–4 (vision of a scroll, in MT, or a sickle, in LXX). Nevertheless, Ezekiel's eating of a divine scroll is an action styled on the metaphor of Jeremiah 15,16.

<sup>16</sup> Il. 136.

<sup>17</sup> Il. 138.

<sup>18</sup> *In aliis quippe distinctae ad tonum ac deductae paginae, in aliis circuli lineaeque hemisphaericae cum trigonis et quadratis multiangulaeque formae pro theorematum uel elementorum diuersitate formatae; dehinc pictura animalium membra multigenum in unam speciem complicabat. Erant etiam libri, qui sonorum mela signaque numerorum et cantandi quaedam opera praeferebant.*

Asking for help, Philology is given a smooth, living sphere, that had the appearance of an egg inside, but its outside shone, being anointed with saffron; within that, it seemed transparent with void and a white liquid, and then something more solid at the centre; once she discovered its extreme sweetness, she drank it in a draught: she attained immortality<sup>19</sup>. This living sphere (*quondam globosam animatamque rotunditatem*) was brought here by Immortality's mother, Apotheosis.

The extreme sweetness Philology discovered (*rem dulcissimam comperit*), just like the taste of honey Ezekiel felt<sup>20</sup>, is beyond human knowledge and beyond human experiences: it can not be described in empirical terms. Given the impossible terminology, the best word is the most common word – used by a child, a prophet and Philology.

<sup>19</sup> II, 140.

<sup>20</sup> 3,3: *so I ate it; and it was in my mouth as sweet honey.*



## **IMAGO DEI, IMAGO MUNDI: LES REPRÉSENTATIONS DE LA DIVINITÉ AU MIROIR AU MOYEN ÂGE**

ALINA-DANIELA MARINESCU

L'association entre la divinité et le miroir est apparue dès l'Antiquité gréco-romaine comme une conséquence de la symbolique de cet objet, instrument de la connaissance de soi et « par extension, de la connaissance de Dieu, en vertu de la ressemblance de l'âme avec lui »<sup>1</sup>, conformément au *Dictionnaire de la spiritualité* qui consacre un important article à la signification spirituelle du miroir dans la pensée médiévale. On la rencontre chez Platon dans le *Premier Alcibiade*, chez Plotin, Porphyre dans *Epistula ad Marcellam*, mais aussi chez Plutarque qui considère le soleil le miroir de la divinité : « Il (Dieu) a placé dans le ciel une très belle image de ce qu'il est, le Soleil, qui est la représentation qu'offre un miroir à ceux qui peuvent le contempler par cet intermédiaire »<sup>2</sup>. Ce texte ouvre une autre voie suivie par la philosophie médiévale, celle de la représentation indirecte du divin, de l'image laissée par ses reflets dans le monde et dans les créatures.

Mais la source principale pour cette pensée est certainement l'Écriture sainte dont elle se constitue en commentaire. La gloire divine se reflète sur le visage transfiguré de Moïse quand il descend la Mont Sinaï (*L'Exode XXXIV*, 29–30), saint Paul parle d'une vision imparfaite « per speculum in aenigmate » qu'on a de Dieu dans cette vie en opposition avec celle « face à face » qu'on aura dans l'au-delà (*I Corinthiens*, 13.12) et saint Jacques fait la comparaison entre celui qui écoute la parole divine et ne la réalise pas et celui qui se voit dans un miroir sans prendre conscience de soi (*Épître de Jacques*, I, 23–25).

Le miroir comme attribut de la divinité a ses origines dans la pensée néoplatonicienne et dans le christianisme, ce symbole est lié, selon l'analyse qu'on lui consacre dans le même *Dictionnaire de spiritualité*, à certaines qualités de cet objet : l'inaltérabilité qui évoque l'inaccessibilité de Dieu et l'immutabilité, signe de la permanence divine<sup>3</sup>. Non seulement la divinité peut faire office de miroir,

<sup>1</sup> *Dictionnaire de spiritualité*, p. 1291.

<sup>2</sup> Cité par Jurgis Baltrušaitis, *Le Miroir*, op. cit., p. 71.

<sup>3</sup> Cf. *Dictionnaire de spiritualité*, op. cit., p. 1296.

mais aussi les personnes divines (le Christ comme miroir du Père, miroir sans tache ou miroir visible et invisible à la fois, la Vierge, *speculum sine macula*), les anges, l'homme, « image de Dieu », et le monde, conformément à la théorie émanatiste du néoplatonisme devenue chez le pseudo-Denys une hiérarchie de reflets.

L'objet de cet article est d'analyser le symbolisme catoptrique et les fonctions de la réflexion dans les représentations littéraires et philosophiques médiévales du rapport entre Dieu et le monde, car dans ce contexte le rôle du miroir n'est plus celui classique de reproduction fidèle d'un modèle. Le miroir peut représenter sous sa forme convexe un espace immense, en somme l'infini, plusieurs miroirs peuvent multiplier sans fin l'image d'un objet et les diverses formes des instruments catoptriques ont la capacité de changer l'image dans toutes les modalités imaginables. Et cette diversité de la réflexion spéculaire a servi aux penseurs médiévaux pour représenter les formes différentes sous lesquelles la divinité peut se refléter dans sa création.

Le thème de l'un et du multiple a son origine dans l'Antiquité grecque chez Platon et son continuateur Plotin qui imaginent un univers comme une hiérarchie de reflets formés par une source de rayonnement, sous le nom du Bien ou de l'Un. Le Bien transcende les idées qui trouvent leurs correspondant matériel dans les choses et l'Un crée ses hypostases, l'Intelligence et l'Âme, qui à leur tour font naître les âmes individuelles qui descendent dans les corps. Entre le principe et sa création le rapport est toujours d'inégalité, parce qu'entre les intelligibles et les sensibles il y a une régression ontologique. Le même rapport existe dans la théologie médiévale entre le Créateur et ses créations qui sont autant de miroirs qui reflètent de manière imparfaite la gloire divine.

Parmi les créatures de Dieu, les anges sont les plus proches de la perfection divine et en eux son essence apparaît le plus fidèlement. En représentant une sorte de miroir entre le monde divin et celui des humains qu'ils situent de la sorte dans une proximité inattendue, ils mettent au même niveau le visible et l'invisible<sup>4</sup>. C'est Denys l'Aréopagite qui a fait connue au Moyen Âge la théorie plotinienne de l'émanation sous la forme d'une hiérarchie de reflets qui transmettent la lumière divine dans toute la création jusqu'au niveau le plus éloigné. Cette hiérarchie est définie comme un ordre sacré qui, recevant la lumière divine, s'élève jusqu'à l'imitation de la divinité et aspire à l'union absolue avec elle. Les êtres célestes qui forment cette hiérarchie sont autant d'images de Dieu dont ils reflètent la gloire vers les niveaux suivants : « La hiérarchie contemple sans fléchir la très divine Beauté, elle reçoit son empreinte autant qu'elle le peut et, de ses propres disciples, elle fait des images de Dieu accomplies, des miroirs parfaitement transparents et

<sup>4</sup> Cf. Andrei Pleșu, *Despre ingeri (Sur les anges)*, Editions Humanitas, Bucarest, 2003, p. 278.



sans tache, qui peuvent recevoir le rayon théarchique, source de toute lumière, et qui, saintement comblés de cette splendeur, la rayonnent libéralement à leur tour sur les intelligences qui les suivent, selon les lois de la Théarchie »<sup>5</sup>. La réflexion de la divinité dans l'hérarchie céleste se fait d'une manière fidèle, sans que l'essence divine perde son éclat, fait souligné par le symbole du *speculum sine macula* inséré dans le texte. Même si la reproduction de l'image divine par l'hérarchie est fidèle, il s'agit d'une multiplication de son reflet, parce que Dieu apparaît dans chaque miroir parfait des êtres célestes. Cette idée de multiplication de l'Un dans les êtres créés sans qu'il perde son attribut d'unicité apparaît aussi dans *Les noms divins*<sup>6</sup>. Mais, selon l'observation d'Einar Mar Jonsson qui a étudié le topos du miroir de la créature dans la philosophie antique et médiévale, à la différence du modèle plotinien, l'idée de l'architecture générale de l'univers chez Denys l'Aréopagite « ne s'applique plus à l'univers entier, mais seulement aux hiérarchies angéliques et ecclésiastiques, de telle sorte que le monde matériel reste entièrement en dehors de cette image cosmologique »<sup>7</sup>. Les éléments constitutifs des hiérarchies jouent le rôle d'intermédiaires, ils n'ont pas un pouvoir créateur parce qu'ils ne font que transmettre, par leur capacité réfléchissante, l'éclat divin vers les autres ordres.

Un tel intermédiaire est l'ange qui répand la beauté divine dont il reçoit la lumière. C'est à ce philosophe qu'on doit le topos médiéval de l'ange – miroir de Dieu, topos que nous allons rencontrer, parmi d'autres, chez Hildegard de Bingen et Dante Alighieri. L'ange, dans le sens étymologique du mot (il provient du grec *angelos*), est un messager de la divinité, il annonce la gloire divine tout en s'imprégnant d'elle, il se fait miroir de l'invisible, miroir translucide, pure, qui lui seul peut refléter, sans l'altérer, l'essence divine : « Car s'il est vrai que l'ange qui se conforme au Bien est messager de la bonté divine, puisqu'il est lui-même par participation et au second rang ce qui constitue fondamentalement et à titre de cause l'objet de son message, l'ange est donc image de Dieu, reflet invisible de l'invisible lumière, miroir pur, parfaitement limpide, intact, sans mélange, sans souillure, capable, si l'on ose dire, de refléter dans son entière fraîcheur cette forme divine qui porte l'empreinte du Bien, et, autant qu'il le peut, dans son éclat parfaitement pur, la bonté du silence inaccessible »<sup>8</sup>. Dans l'expression « reflet invisible » les deux termes sont en discordance : « refléter » c'est montrer, représenter

<sup>5</sup> Denys l'Aréopagite, *La Hiérarchie céleste*, III, 1,2, traduction par Maurice de Gandillac, Paris, Les Editions du Cerf, 1970, p. 87.

<sup>6</sup> Cf. Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, II, 11 in *Oeuvres complètes*, traduction par Maurice de Gandillac, Paris, Aubier Montaigne, 1980.

<sup>7</sup> Einar Mar Jonsson, *op. cit.*, p. 142.

<sup>8</sup> Denys l'Aréopagite, *Les noms divins*, IV, 22, 724b – 724 c, *op. cit.*, p. 117.

indirectement par l'intermède d'une image, mais comment représenter « la lumière invisible » ? Le miroir de la créature est un miroir devant lequel il n'y a aucun objet et qui se remplit cependant d'images. Nous pouvons parler ici de même d'un cas spécial de réflexion, car entre l'objet et son reflet il n'y a aucune correspondance, étant donné que Dieu peut prendre n'importe quelle forme dans sa création, vu que son essence est invisible dans ce monde, mais visible dans l'au-delà.

La mystique Hildegard de Bingen exprime dans *Sci vias* (« Sache les voies ») ses visions sur les êtres angéliques. Les archanges ont des visages humains qui sont autant de miroirs dans lesquels se montre l'image du Fils de Dieu : « et ceux qui étaient dans l'autre légion avaient également des sortes d'ailes sur la poitrine et présentaient des visages semblables aux visages des hommes, sur lesquels brillait en outre, comme en un miroir, l'image du Fils de l'homme »<sup>9</sup>. Par cette capacité de refléter le visage du Christ, ils se chargent d'annoncer « les mystères de l'Incarnation du Fils de Dieu »<sup>10</sup>, selon l'interprétation de la mystique. Les chérubins sont couverts d'ailes et d'yeux. Leurs yeux sont des miroirs où apparaissent toujours des visages humains : « Ceux qui se trouvaient dans la première de celles-ci apparaissaient tout pleins d'yeux et d'ailes ; dans chaque œil apparaissait un miroir, et dans ce miroir, un visage d'homme ». La vision est plus spectaculaire dans cet exemple par la multitude des yeux-miroirs qui reflètent toujours le verbe de Dieu incarné. Non seulement les yeux font office d'instruments spéculaires, mais les ailes aussi ont des capacités réfléchissantes, mais il s'agit dans ce cas des ordres religieux : « Ceux qui étaient dans l'autre brillaient comme le feu ; ils avaient une multitude d'ailes et, sur ces ailes, comme dans un miroir, ils faisaient apparaître tous les ordres remarquables de l'institution ecclésiastique »<sup>11</sup>. Conformément aux visions de Hildegard de Bingen, les anges jouent le rôle des miroirs de la divinité dans le sens propre du terme, leur apparence est faite de miroirs, mais on doit remarquer qu'ils sont plutôt humanisés par le visage christique qu'ils reflètent. Dans un autre ouvrage, les anges font apparaître les attributs divins tels l'éternité et la toute-puissance en se constituant comme autant de miroirs qui multiplient la gloire divine sans qu'elle perde dans cette réflexion rien de son éclat : « Les anges jouissent en effet d'un éclat semblable à celui de multiples miroirs, dans lequel ils voient que personne n'œuvre comme Dieu ni n'égale sa puissance ; d'où personne ne lui est semblable, car il échappe au temps »<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Hildegard de Bingen, *Sci vias. « Sache les voies » ou livre des visions*, Paris, Editions du Cerf, 1996, p. 135.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>12</sup> Hildegard de Bingen, *Le livre des œuvres divines, op. cit.*, p. 137.

Pour saint Bonaventure (1217–1274) le monde est un livre écrit par Dieu afin d’être lu par l’homme qui va se mettre ainsi à la recherche de son auteur. Et ce qui permet cette recherche, ce qui ouvre la voie vers Dieu, c’est la ressemblance entre le créateur et sa création, parce que le devoir de l’être humain est de trouver toutes les preuves de l’existence du divin dans le sensible. La doctrine du docteur de l’Eglise se veut un « itinéraire de l’esprit vers Dieu » et cette élévation comporte trois étapes principales : la première est de trouver les traces laissées par Dieu dans le monde, la seconde consiste dans la recherche de son image dans l’âme et la troisième transcende les choses créées et offre la vraie connaissance de la divinité<sup>13</sup>. A ces trois étapes correspondent les trois regards de l’âme : « le premier sur les corps extérieurs, d’où son nom de principe de vie ou de sensibilité ; le deuxième en elle-même et sur elle-même, ce qui la fait nommer conscience ; le troisième sur le transcendant, d’où l’appellation d’esprit »<sup>14</sup>. Mais ces trois regards peuvent être dédoublés selon la manière de découvrir Dieu « par son miroir ou le voir dans son miroir »<sup>15</sup> et de la sorte l’élévation jusqu’à la divinité implique six degrés : par ses vestiges et dans ses vestiges, par l’image de l’âme et dans cette image, par l’idée de l’être et dans l’idée du Bien, selon les notes d’Henry Duméry à l’*Itinéraire de l’esprit vers Dieu*<sup>16</sup>. Nous avons retenu aussi ses explications sur le syntagme de saint Bonaventure « par son miroir ou dans son miroir » qui nous semble structurant de la pensée du philosophe médiéval : « La démarche *per* est ascendante ; elle va du signe au signifié. La démarche *in* est descendante ; elle revient du signifié au signe. La première part du vestige et de l’image de Dieu pour découvrir Dieu. La seconde, exploitant cette découverte, considère comment Dieu s’exprime dans son vestige ou son image. Dans un cas, on médite sur la remontée à Dieu ; dans l’autre, on médite sur la présence de Dieu au sein de ses expressions. »<sup>17</sup>. Le spéculaire a un double sens : d’un côté, il signifie réflexion (dans le miroir), de l’autre c’est introjection, percement de l’essence des choses (par le miroir). L’être humain doit chercher les reflets de la divinité dans le miroir de sa création (mouvement descendant du sens au signe qui l’exprime) et il doit regarder aussi à travers le miroir, au-delà des images qui s’y montrent pour accéder au principe de leur existence (mouvement ascendant du signe au sens).

Le monde est le miroir de Dieu ; mais ce miroir doit être percé par l’intellect humain pour arriver à la source de l’illumination. Le miroir bonaventurien montre

<sup>13</sup> Cf. Etienne Gilson, *La philosophie au Moyen Age*, Editions Payot, Paris, 1947, p442.

<sup>14</sup> Saint Bonaventure, *Itinéraire de l’esprit vers Dieu*, traduction de Henry Duméry, Paris, Librairie Philosophique J.Vrin, 1960, p. 31.

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Cf. Henry Duméry in Saint Bonaventure, *Itinéraire de l’esprit vers Dieu*, *op. cit.*, n.1, p. 31.

<sup>17</sup> Idem.

et cache en même temps ; il montre des reflets, mais ce qui compte c'est de trouver l'« objet » qui s'y reflète, mais cet « objet » est l'invisible même. Dieu est la lumière qui fait possible et visible sa réflexion dans les choses sensibles, il est le principe qui la produit, il est l'élément actif, parce que le monde-miroir ne serait rien s'il n'était pas éclairé et rempli par l'essence divine, il n'exprimerait que le vide. La représentation divine dans la création peut revêtir plusieurs formes, ses traces expriment des degrés et des intensités différentes de la réflexion : « En effet, par rapport à ce Premier principe tout-puissant, souverainement sage et souverainement bon, à l'égard de cette source éternelle et de cette plénitude, à l'égard, dis-je, de la Cause efficiente, exemplaire et finale, toutes les créatures sont comme une ombre, un écho et une image ; elles sont des vestiges, des symboles et des représentations qui nous sont offerts pour nous élever à la *co-intuition* de Dieu, en tant que signes divins »<sup>18</sup>. Dans l'univers analogique de la pensée bonaventurienne, l'imitation de Dieu est exprimée par la triade : ombre, vestige, image. Selon les explications du *Dictionnaire de spiritualité* qui analyse les concepts d'image et de ressemblance chez saint Bonaventure, l'ombre est une représentation éloignée et confuse « fondée sur la causalité indéterminée de la création », le vestige, une représentation éloignée, mais distincte, basée sur « la triple causalité déterminée efficiente, formelle et finale » et l'image, une représentation prochaine et distincte qui appartient « à une nature intellectuelle structurée par les trois facultés »<sup>19</sup>, à savoir la mémoire, la connaissance et l'amour. L'itinéraire de l'esprit vers Dieu signifie le parcours des sens de la réflexion d'une manière ascendante : le divin se reflète dans les choses sensibles par l'intermédiaire des ombres et des vestiges (des reflets imparfaits), dans l'âme humaine par son image et dans la lumière qui nous transcende : « Nous pouvons contempler Dieu, non seulement en nous et au dehors de nous, mais aussi au-dessus de nous : hors de nous, par les traces qu'il a laissées de son action dans les créatures, en nous par son image, et au-dessus de nous par la lumière d'éternelle vérité qu'il a gravée en notre âme et dont elle est informée d'une manière immédiate »<sup>20</sup>. Les degrés de la réflexion sont, de la sorte, des traces (la réflexion est une imprégnation), des images (la réflexion agit comme une introjection) et enfin, la lumière (la cause première de la réflexion). L'âme-miroir, après avoir cherché les reflets de la divinité dans le monde, doit se retourner sur soi-même pour arriver à la suprême similitude : retrouver en soi l'image de Dieu : « Les deux premiers degrés, après nous avoir conduits à Dieu par ses vestiges ou reflets de son éclat sur toutes les créatures, nous ont amené jusqu'au seuil de nous-mêmes,

<sup>18</sup> Saint Bonaventure, *op. cit.*, p. 57–58.

<sup>19</sup> *Dictionnaire de spiritualité, op. cit.*, p. 1443.

<sup>20</sup> Saint Bonaventure, *op. cit.*, chapitre V.

c'est-à-dire de notre âme, où brille l'image de Dieu »<sup>21</sup>. Nous pourrions conclure que la spéculation sur le miroir amène saint Bonaventure sur la voie de la connaissance de Dieu et que l'instrument catoptrique acquiert le sens de principe médiateur entre la divinité et l'homme.

Saint Thomas d'Aquin se sert lui aussi du symbolisme catoptrique pour exprimer le rapport entre l'un et multiple, entre Dieu et le monde. La vérité divine garde sa souveraineté et son unicité tout en répandant sa lumière dans ses créations sous la forme de plusieurs vérités qui sont comparés par le philosophe aux reflets d'un visage dans plusieurs miroirs : « comme le visage d'un homme peut se reproduire en même temps dans un miroir sous plusieurs images ; de même la vérité divine, qui est souverainement une, donne lieu à plusieurs vérités en se reflétant dans ses créatures »<sup>22</sup>. Le symbolisme de plusieurs reflets générés à partir d'un seul objet exprime le mieux la création divine qui ne perd rien de son essence dans la multiplicité de ses créatures. Selon Etienne Gilson, le dieu aristotélicien, comme acte pur de la pensée, devient chez saint Thomas l'acte pur de la qualité d'exister, la qualité même d'exister (*ipsum esse*)<sup>23</sup>. Si la divinité est définie comme la qualité d'exister, il s'ensuit que la relation entre le créateur et sa création est une relation de participation qui n'a pas le sens d'une atteinte à la perfection divine par l'apparition de la créature, mais d'une reproduction de l'essence divine dans les limites de celle-ci. La même problématique est abordée dans la question 76 du quatrième volume à partir de l'affirmation de saint Augustin : « Chacun reçoit le Christ Seigneur ; et dans chaque fragment il est tout entier, il n'est pas amenuisé dans chacun, mais en chacun il se présente tout entier »<sup>24</sup>. Il s'agit du sacrement de la communion pendant lequel l'hostie, représentant le corps christique, même si elle est partagée entre les croyants, ne perd rien de la substance divine qu'elle a reçue par l'eucharistie. Et pour argumenter cela, saint Thomas recourt à l'expérience catoptrique du miroir brisé qui reproduit l'objet dans chacun de ses morceaux, en multipliant ainsi son image : « Il est donc clair que le Christ tout entier est sous chaque partie des espèces du pain, même quand l'hostie demeure entière, et non seulement lorsqu'elle est rompue, selon l'opinion de certains, qui prennent pour exemple l'image reflétée dans le miroir, qui apparaît une dans le miroir entier, mais qui apparaît multipliée dans chacune des parties du miroir, lorsqu'on brise celui-ci »<sup>25</sup>. La conclusion du docteur de l'Eglise est que le Christ est présent dans les parties d'hostie par mode de substance et non de quantité tout

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>22</sup> Thomas d'Aquin, *La Somme théologique*, vol., *op. cit.*, p. 171.

<sup>23</sup> Cf. Etienne Gilson, *op. cit.*, p. 540.

<sup>24</sup> Thomas d'Aquin, *La Somme théologique*, vol. IV, q. 76, Paris, Les Editions du Ccrf, 1986, p. 586.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

comme les fragments de miroir qui ne reproduisent pas l'objet morcelé, mais tout entier, multiplié dans chaque surface réfléchissante.

Le Paradis dantesque, dont la substance est la lumière, est une architecture spéculaire, un cosmos, dans le sens étymologique (gr. *kosmos* = « bon ordre »), fait de miroirs. La structure de ce lieu des élus est descendante tout aussi comme l'intensité avec laquelle la divinité se reflète dans chaque ciel et dans ses créatures. Petru Creția l'exprime de manière synthétique dans son ouvrage consacré à l'œuvre du poète florentin : la lumière divine « se réfléchit directement dans les intelligences angéliques qui la réfléchissent à leur tour dans le ciel des étoiles fixes, pour qu'ensuite chaque ciel reflète sa lumière dans le ciel qui lui suit, jusque sur la Terre »<sup>26</sup>. Dans le centre de cette structure se trouve l'Empyrée, le siège de la divinité, au-dessous duquel est placé le Cristallin ou le Premier Mobile, gouverné par les Séraphins, qui transmet le flux de la lumière divine vers le ciel des Etoiles Fixes, dirigé par les Chérubins, dont la structure se présente comme un ensemble de miroirs qui reflètent le divin sans qu'il perde rien de son essence : « ainsi l'intelligence déploie sa bonté / multipliée par les étoiles / en se tournant vers son unité »<sup>27</sup>. Ensuite il y a le ciel de Saturne, nommé d'ailleurs miroir par Dante, où est le siège des Trônes dans lesquels se montre la justice divine : « Là-haut sont des miroirs que vous appelez Trônes, / où pour nous resplendit Dieu qui juge »<sup>28</sup>. Il suit le ciel de Jupiter d'une lumière blanche où se trouvent les Dominations, celui de Mars de couleur pourpre gouverné par les Vertus et le ciel incandescent du Soleil où il y a les Puissances. Les Principes dirigent le ciel suivant, celui de la lumière de l'amour, Vénus, les Archanges gouvernent Mercure et enfin, les Anges, le dernier ciel, celui de la Lune, enveloppé par un nuage lumineux.

Le poète a la vision de Dieu comme « point irradiant une lumière / si aigue que le regard qu'il brûle / doit se fermer à son éclat trop vif »<sup>29</sup>. Selon l'observation de Didier Ottaviani qui consacre un ouvrage à la problématique de la lumière chez Dante, on doit faire la différence entre Dieu comme lumière au sens propre (*lux*) et la lumière sensible (*lumen*) qui n'est qu'un reflet de cette lumière initiale se répandant dans toutes les choses<sup>30</sup>. La lumière pure se reflète dans l'architecture

<sup>26</sup> Petru Creția, *op. cit.*, p. 167 ; « se răsfrânge nemijlocit doar asupra inteligențelor angelice care o răsfrâng apoi asupra cerului înstelat, pentru ca după aceea fiecare cer să-și reflecte lumina în cerul imediat inferior lui, până asupra Pământului ».

<sup>27</sup> Dante, *op. cit.*, *Le Paradis*, chant II, v. 136–138, p. 35 ; « così l'intelligenza sua bontate / multiplicata per le stelle spiega, / girando sé sovra sua unitate », p. 34.

<sup>28</sup> *Ibidem*, chant IX, v. 61–62, p. 93 ; « Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante », p. 92.

<sup>29</sup> *Ibidem*, chant XXVIII, v. 16–18, p. 261 ; « un punto vidi che raggiava lume / acuto sì, che l' viso ch'elli affoca / chiuder conviensi per lo forte acume », p. 261.

<sup>30</sup> Cf. Didier Ottaviani, *La philosophie de la lumière chez Dante du Convivio à La divine comédie*, Paris, Honoré Champion Editeur, 2004, p. 49.

spéculaire du Paradis de manière graduelle, les neuf cieux recevant des degrés différents de l'intensité divine, sans que celle-ci perde par ce rayonnement quelque chose de son unicité : « car la vive lumière qui dérive / de son éclat, et ne se désunit ni de lui / ni de l'amour qui en eux se fait trois, / par sa bonté rassemble ses rayons, / comme en miroir, en neuf substances, / en demeurant éternellement une »<sup>31</sup>. Dieu en tant qu'acte pur transmet sa lumière à tous les niveaux de la création, qui deviennent à leur tour, en diffusant l'essence divine, acte, et en la recevant, potentialité. Le dernier niveau est celui des contingences, de la matière qui rend de manière imparfaite la lumière divine : « Puis elle descend aux dernières puissances, / d'acte en acte, en devenant telle / qu'elle ne fait plus que brèves contingences [...] / Leur cire et le ciel qui les modèle / ne sont pas d'un seul mode ; ce qui fait qu'elle reflète / plus ou moins la lumière sous le signe idéal »<sup>32</sup>.

Les anges sont des formes pures, des intelligences et des principes actifs de l'univers dans lesquels la lumière divine se reflète directement. Ils sont issus de l'amour divin qui trouve en eux son miroir parfait d'où il se répand sur toute la création, car le rôle des êtres angéliques est celui d'intermédiaire entre Dieu et le monde. Dans *La divine comédie*, il y a une double hiérarchie angélique : d'un côté, il y a les neuf cieux gouvernés chacun par des ordres différents d'« intelligences » angéliques et de l'autre côté, il y a toujours neufs cercles d'anges qui tournent autour du point de lumière situé dans l'Empyrée. Mais cette hiérarchie présuppose que l'amour divin se manifeste de façon différente dans chaque ordre des gouverneurs angéliques : « La première lumière, qui l'éclaire toute, / est reçue en elle d'autant de façons / qu'il est de splendeurs auxquelles elle s'unit. / D'où, puisqu'à l'acte qui conçoit / suit l'affection, la douceur d'aimer / y est diversement ardente ou tiède. »<sup>33</sup>. Dante reprend de Denys l'Aréopagite non seulement l'idée de l'hiérarchie céleste, mais aussi le motif de l'ange-miroir de Dieu, en soulignant la même idée de l'unité et de l'unicité de la substance divine qui se diffuse sous forme de lumière dans les ordres angéliques : « Tu vois maintenant la grandeur et la largeur / de l'éternelle valeur, après qu'elle a créé / tant de miroirs où elle se morcelle, / en restant une en soi, comme avant »<sup>34</sup>.

<sup>31</sup> Dante, *op. cit.*, chant XIII, v. 55–60, p. 129 ; « ché quella viva luce che si mea / dal suo lucente, che non si disuna / da lui né da l'amor ch'a lor s'intrea, / per sua bontate il suo raggiare aduna, / quasi specchiato, in nove sussistenze, / etternalmente rimanendosi una », p. 128.

<sup>32</sup> *Ibidem*, chant XIII, v. 61–63, 67–69, p. 129–131 ; « Quindi discende a l'ultime potenze / giù d'atto in atto, tanto divenendo, / che più non fa che brevi contingenze[...]/ La cera di costoro e chi la duce / non sta d'un modo ; e però sotto 'l segno / ideale poi piu e men traluce », p. 128–130.

<sup>33</sup> *Ibidem*, chant XXIX, v. 136–141, p. 275 ; « La prima luce, che tutta la raia, / per tanti modi in essa si recepe, / quanti son li splendori a chi s'appaia. Onde, però che a l'atto che concepe / segue l'affetto, d'amar la dolcezza / diversamente in essa ferve e tepe. », p. 274.

<sup>34</sup> *Ibidem*, chant XXIX, v. 142–145, p. 277 ; « Vedi l'eccelso omai e la larghezza / de l'eterno valor, poscia che tanti / speculi fatti s'ha in che si spezza, / uno manendo in sé come davanti », p. 276.

Dans l'Empyrée, le poète a la vision de la lumière divine qui « rend visible / le créateur à ses créatures / qui ont leur paix seulement à sa vue »<sup>35</sup> et qui, en se réfléchissant dans la surface concave du Cristallin, prend la forme d'un cercle plus large que le soleil où se mirent les âmes des élus disposées d'une manière circulaire sous formes de gradins : « Tout ce qu'on voit d'elle est fait de rayons / réfléchis au sommet du premier mobile / qui prend de là sa vie et sa puissance. / Et ainsi qu'un coteau dans les eaux à ses pieds / se mire comme pour se voir orné, / quand il est opulent de verdure et de fleurs, / ainsi, dominant la lumière alentour, / je vis se mirer en plus de mille gradins / tout ce qui de nous a fait retour là-haut »<sup>36</sup>. Dans ces neuf vers que nous venons de citer, la référence au phénomène spéculaire apparaît trois fois, ainsi que nous pouvons dire que, dans les derniers chants du Paradis qui décrivent le dernier ciel où se trouve le siège de la divinité, le symbolisme catoptrique devient redondant, dans le sens positif du terme, car les miroirs sont de plus en plus nombreux, plus proches et plus brillants jusqu'à la dernière image qui représente la Trinité par les trois cercles qui se réfléchissent l'un dans l'autre. Mais comment exprimer mieux la structure lumineuse du Paradis et le rapport entre Dieu et sa création que par l'intermédiaire de cette architecture spéculaire ? L'univers chez Dante est fait de miroirs de divers degrés et de diverses matières qui reflètent avec une intensité différente l'essence lumineuse de la divinité.

Selon l'analyse que Didier Ottaviani fait au phénomène de la lumière dans l'œuvre dantesque, « le processus de dérivation du multiple de l'un comme jeu de lumière »<sup>37</sup> provient non seulement de la philosophie néoplatonicienne, mais aussi du traité sur la lumière *De luce* de Robert Grosseteste. Dans l'ouvrage de l'évêque de Lincoln, on trouve, tout comme chez Dante, une véritable métaphysique de la lumière qui a le sens d'un transcendantal et qui est considérée comme la forme première des corps, ayant la capacité d'auto-diffusion dans toutes les directions : « Je pense que la lumière est la première forme corporelle, que certains appellent corporéité. En effet, la lumière en soi se diffuse elle-même en toutes directions, de telle façon qu'un point de lumière engendre instantanément une sphère de lumière aussi grande que possible, à moins qu'une chose obscure y fasse obstacle »<sup>38</sup>. L'auto-multiplication de la lumière engendre la sphère lumineuse du monde supra-

<sup>35</sup> *Ibidem*, chant XXX, v. 100–102, p. 283 ; « visible face / lo creatore a quella creatura / che solo in lui vedere ha la sua pace », p. 282.

<sup>36</sup> *Ibidem*, chant XXX, v. 106–114, p. 285 ; « Fassi di raggio tutta sua parvenza / riflesso al sommo del mobile primo, / che prende quindi vivere et potenza. / E come clivo in acqua di suo imo / si specchia, quasi per vedersi addorno, / quando è nel verde e ne' fioretti opimo, / si, soprastando al lume intorno intorno, / vidi specchiarsi in più di mille soglie / quanto di noi là sù fatto ha ritorno. », p. 284.

<sup>37</sup> Didier Ottaviani, *op. cit.*, p. 141.

<sup>38</sup> Robert Grosseteste, *De luce*, apud Didier Ottaviani, *op. cit.*, p. 134.



lunaire, mais aussi la matière corruptible. Chez Dante, la lumière se manifeste comme « Forme éminente » en Dieu, comme « forme pure » dans les Intelligences, les neufs ordres d'anges qui gouvernent les cieux, et dans la sphère de lumière intellectuelle qu'est l'Empyrée, et enfin comme « forme première » dans le monde corporel<sup>39</sup>. La création divine s'avère un processus non seulement d'« engendrement dans un acte d'amour d'une lumière intellectuelle pure »<sup>40</sup>, mais en même temps d'auto-réflexion dans le monde créé. Chez Dante, plus que chez tout écrivain du Moyen Age, on peut imaginer Dieu comme le Grand Miroitier de l'univers qui crée son monde en forme de miroirs pour pouvoir se contempler infiniment.

Le rapport entre Dieu et le monde est exprimé dans la pensée du Moyen Age suivant la tradition néoplatonicienne de l'hierarchie de reflets à partir d'une source de rayonnement. L'univers dans la conception médiévale a une architecture spéculaire dans laquelle le créateur se reflète de manière plus ou moins fidèle. Les plus proches de la perfection divine sont les anges, des miroirs purs, sans tache (chez Denys l'Aréopagite), issus directement de l'amour de Dieu, l'entourant de leur neuf cercles et gouvernant les neuf cieux du Paradis (chez Dante), portant des miroirs sur les ailes et dans leurs yeux (chez Hildegard de Bingen). Ils sont des intermédiaires entre le créateur et l'univers, en envoyant la lumière divine vers les autres niveaux inférieurs. Le Paradis dantesque est construit de miroirs dans lesquels la lumière divine se reflète avec des degrés différents d'intensité en fonction de la structure descendante des neufs cieux autour de l'Empyrée. Le monde sous-lunaire peut jouer de même le rôle du miroir de Dieu, un miroir imparfait, représentant le premier niveau où l'âme humaine, à la recherche de son créateur, doit trouver ses traces qui s'expriment chez saint Bonaventure comme « ombres, vestiges, images ». « L'itinéraire de l'esprit vers Dieu » présuppose aussi une étape catoptrique : voir Dieu dans le miroir (de ses créatures) et par le miroir (à travers l'apparence sensible, cherchant l'essence divine), car la spécularité est aussi bien réflexion qu'introjection. Le symbole de la multiplication de l'image d'un objet dans plusieurs miroirs sert à saint Thomas à expliquer le sacrement de la communion quand l'hostie, désignant le corps christique, est partagée en plusieurs morceaux, tout en gardant la substance divine. A la suite de l'analyse de ces textes représentatifs pour la pensée médiévale, le rapport entre Dieu et le monde s'exprime comme rapport entre l'un et le multiple, prenant la forme métaphorique de la réflexion d'un objet en plusieurs miroirs, ce qui pourrait impliquer une nonfidélité de la représentation spéculaire si l'on a en vue le caractère invisible de la divinité et aussi ses reflets imparfaits dans le monde sensible.

<sup>39</sup> Cf. Didier Ottaviani, *op. cit.*, p. 149.

<sup>40</sup> Didier Ottaviani, *op. cit.*, p. 147.



# THE DIARY OF THE RENAISSANCE PAINTER (A SHORT SURVEY OF ARTISTS' PROJECT OF SELF-REPRESENTATION)

RALUCA PERTA

## FIRST-PERSON NARRATIVES OF ARTISTS AS DIARY-LIKE PROJECTS

Vasari, in his well-known *The Lives of the Most Excellent Italian Painters, and Architects from Cimabue to Our Times*, speaking of Lorenzo Ghiberti, the first Renaissance artist who dared to write about himself in his *Commentarii* in the middle of the fifteenth century, made what we may call the first modern criticism of the autobiographical use of the first person. He reproaches Ghiberti the focus on his works, their minute description, and his disguised intention to praise his own art. Although Ghiberti humbly pretended, at the beginning, that his book was made by others, *i.e.*, this was a compilation from ancient “authors”, he finally came not only to speak of himself, but also to use the first person: “Scrisse il medesimo Lorenzo un’opera volgare, nella quale trattò di molte varie cose, ma sì fattamente che poco costruito se ne cava. Solo vi è, per mio giudizio, di buono che, dopo avere ragionato di molti pittori antichi e particolarmente di quelli citati da Plinio, fa menzione brevemente di Cimabue, di Giotto e di molti altri di que’ tempi. E ciò fece con molto più brevità che non doveva, non per altra cagione che per cadere con bel modo in ragionamento di se stesso, e raccontare, come fece, minutamente a una per una tutte l’opere sue. Né tacerò che egli mostra il libro essere stato fatto da altri, e poi nel processo dello scrivere, come quegli che sapea meglio disegnare, scarpellare e gettare di bronzo che tessere storie, parlando di se stesso dice in prima persona: ‘Io feci’, ‘io dissi’, ‘io faceva e diceva’”<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Vasari, *Le Vite*, Edizione Giuntina e Torrentiniana, III, edited by Centro Ricerche Informatiche per i Beni Culturali, Pisa, 1999, p. 103; available on <http://biblio.signum.sns.it/vasari/consultazione/index.html>. The quotation is drawn from the Giuntina edition. Here is my English version: “Lorenzo wrote also a treatise, in vernacular Italian, where he wrote of all sorts of things, but in such a scattered manner, so one could hardly gather something. In my opinion, the only good thing in it is the fact that, after he spoke of many ancient painters, especially those cited by Pliny, he also mentioned Cimabue, Giotto and others of that epoch. But he mentioned them much too briefly than he had to, as his sole reason was to come to talk of himself, and he did so, giving minute descriptions of each of his works, one by one. I will not keep silent about the fact he presented his book as being composed by others, and later on, when he wrote of himself, as one who was skilled more in drawing and cutting in bronze than in telling stories, he spoke in the first person: *I did, I said, I was doing and saying.*”

We may infer from these sentences that Quattrocento first person narrative is associated with the inellegant exposure of the ambitious self. We shall be surprised to find Vasari using the same person in his *The Lives*, where he speaks of himself, in a similar historical context. It is true, he also varied the first person, comically, with the third, designing himself as “he, Vasari”, but his plan to praise himself is far too ambitious than Ghiberti’s, as it conducts the whole construction of *The Lives*.

Ghiberti writes a professional autobiography, a history of his life as an artist (the model is that of the Greek *bios*, a “history of one’s career”), told in the first person. This autobiography follows the classical pattern of “lives” of famous men, in fashion within the Quattrocento culture and adopted by all art historians, including Vasari, the most famous.

Ghiberti’s *Commentaries* is a treatise on art in three books: the first is the history of the ancient art, leaning on trusted sources as Athenaeus, Vitruvius and Pliny; the second, a history of the Trecento painting, and the third, an eclectic anthology of theoretical quotations. We suppose it was written at first hand, as the basis for a scientific work, probably the treatise Ghiberti intended to compose in collaboration with Brunelleschi (he mentions it, like a future project, at the end of the autobiography).

The few pages that compose his autobiography<sup>2</sup>, the first in the European Renaissance literature (written mostly around 1445 or at the beginning of 1446), are placed within this eclectic context of the “commentaries”, a classical genre whose function was not “literary”, but that of a personal “aide-mémoire”. These texts, to a large extent, mere compilations, were a sort of “depositum” of objective and subjective information, a basis for future, more elaborate writings.

Michel Foucault, talking of this mixed genre (he refers to *hypomnemata*, the Greek equivalent of the Latin *commentarii*), underlined its double function: it is designed not for the public, but for the personal use of its author, still it could function as a public document.<sup>3</sup> It was a collection of quotations from sources (*auctores*), but arranged and selected according to a subjective taste or intention, anyway, for the personal needs of its author. It comprised all sorts of matters, topics and styles. Among them, we may find those attributed to what we call a “diary”. But *hypomnema*, as personal texts, are, by no means, diaries or confessions, they just constitute textual instruments the individual could use to conduct himself, to establish a “permanent relation to himself”<sup>4</sup>. Still, according to the French author, these compiled texts aimed to help the individual “retire” to himself, “enjoy” himself or be “true” to himself, things Montaigne would praise in his late Renaissance *Essays*, a writing indebted to the pattern of *hypomnemata*, but also considered to be or at least to contain, fragmentarily, the first European diary.

<sup>2</sup> For the English version of this autobiography see in: Ludwig Goldscheider, *Ghiberti*, London: Phaidon Press, 1949, p. 19–21.

<sup>3</sup> Cf. *The Foucault Reader*, edited by Paul Rabinow, New York: Pantheon, 1984, p. 363–365.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

What we generally call “diary” is a particular form of personal writing, characterised by the use of the first person, in a narrative designed to “tell” not the story of a life (autobiography), but the story of each day (or some days) of a person’s life. It is written progressively, as the story of one’s life unfolds, and consequently, not from a retrospective, globalising point of view, specific to the autobiographical self. So to say, the diary would be anchored in the present, and try to fix the daily activities, thoughts or emotions of the diary-writer. This present-anchored feature is rendered in the specific entry of each diaristic fragment, where the author feels obliged to reveal the temporal coordinates of his writing.

Present tense is a difficult and delicate duration, not easy to grasp (the Renaissance astrologer Cardano came close to the modern perception of the evanescent present moment, in his autobiography *De vita propria*). Even if we keep apart the discussion concerning the emergence of the self in the European culture, we notice at first sight that diary writing is a hard stylistic exercise. The difficulty of rendering the present time in a literary discourse is one explanation. Anyway, the diaristic discourse appears, in fragmentary or incipient forms, within other personal texts, primarily autobiographies.

Our special interest in the autobiographies of the Renaissance artists lies in their innate temporal and historical perception, a perception deriving from the new conception of art these artists and also art historians shared. This historical, temporal-centered perception is the keystone of every diaristic discourse.

The autobiography of Ghiberti is only the first example. It is inserted, as we said before, in his *Commentaries*, at the end of *Book II*, where he gave a rudimentary history of painting. The autobiography itself, a history and description of his works, reveals a historical view on his own work and life as an artist. Consciously or not, he used an ancient pattern: to insert one’s *vita* in the legitimate context of a history. That is how Cicero proceeded, inserting his own autobiography within the framework of the Roman history of oratory. Ghiberti used plainly the first person, but in spite of this he made no allusions to his inner or private life. It is still paradigmatic that he managed to come with his story – probably, unfinished – in the “present”. There is the last sentence of the autobiography that champions this cause (first person “we” refers to Ghiberti and Brunelleschi): “We also propose to write a treatise on architecture in which we shall elaborate this theme”<sup>5</sup>.

Vasari respects the same evolutionist and historical scheme, taking over Cicero’s hint. In the first edition of his *Lives* (1550), he placed Michelangelo at the end and peak of the Italian history of art, but in the second and enlarged edition of 1568, his own biography delicately usurps this symbolical place. Vasari is in fact the only artist still alive whose biography is included in *The Lives* of otherwise dead artists. The whole work functions as an etymological *monumentum*, i.e., “tomb”, intended to glorify, but also to preserve the “memory” of late artists. On

<sup>5</sup> Ghiberti, *Autobiography*, in: Goldscheider (as in n. 2), p. 21.

the one hand, Vasari erects a monument to certain artists, and on the other hand, it is an allegorical monument of Art itself. The collection of “lives” renders, as a whole, the history of Italian art itself, but this symbolical construction culminates with the modern, most accomplished style, the so-called *terza maniera* of Michelangelo and Vasari himself.

What is most interesting to our subject is the fact that Vasari’s “life” – the entry entitled as such and also the autobiographical fragments inserted in other lives, like Michelangelo’s – contains different sorts of texts, some of them being typical to the diaristic discourse. For example, he inserted fragments of his correspondence on personal, professional or diplomatic matters or some poetry, sonnets of Michelangelo and of himself, dedicated to the former. A relevant change of letters between the two is quoted as such or retold in *The Life* of Michelangelo.

In addition to this, we also notice a contradictory change of person. At the beginning, Vasari used the third person and his name to refer to himself. Later on, he renounced this taboo, so that we find him talking of himself in the first person, in the pages dedicated to Michelangelo and Luca Signorelli, his masters. These two “lives” have in common a different perspective, an intensely subjective view, that lacks in the autobiography itself, more objective in tone and intention.

Nevertheless, Vasari pretends he decided to write his biography for the sake of truth, as nobody else could be a more accurate historian of his life than he himself, nor know better his flaws (the same pretension is to be found in Cardano’s autobiography). “The criterion of truth” and the pretension of a personal, genuine confession are definitely close to the diary-writing main motifs, but in fact Vasari is not interested at all in the subjective or personal matters of his life, nor in the confessional counterpart of his writing. His “bios”, like Ghiberti’s, comprises the history, description and commentary of his works. He refers only to his anger to study painting and to his ardent desire to get honours and glory. The moment he acknowledges this desire is probably the unique moment when he unveils a corner of his shadowy self.

In our opinion, the main achievement of *The Lives* is the huge theoretical construction designed to cover a personal project of self-representation. The theme of the Author is the great theme the stories of all “lives” converge to, and Vasari managed to identify his own image and story with the idea of an exemplary Author. But we recognize this theme as one attributed today to the diaristic discourse. We may wonder why this shift in perspective? We could give a short answer or to discuss it on many pages. We shall try the short answer, taking over some suggestions of Foucault: the diaristic “I” dares to show up first in scientific works, like histories of art, where the autobiography of the artist covers the project of a formally impossible diaristic discourse. Anyway, the Renaissance project of self-representation conveyed a public image and story, told for “publication”, for others, and from an externalized perspective. What we call today “person”, the substance of any diary, appeared in the guise of a public *persona*, an idea fully

developed at the epoch by Castiglione, in his famous *Il Cortegiano*. Moreover, many Renaissance autobiographies, like their painted counterparts, the selfportraits of the artists, prove a common feature: they tried to render not only a “living” person, even if the Renaissance aesthetics praised the seemingly real (self)portrait, but also a sort of allegorical or symbolical *persona*. Renaissance autobiographers or selfportraitists have made use of implicit or explicit comparisons and of symbolical parallelisms, so that the ambiguously illegitimate “I” could define itself by the means of an identification to a publicly admitted “You” or “He”.

Therefore, in first-person narratives of artists, like Ghiberti’s *Commentaries* or Vasari’s *Lives*, we may confront an important Renaissance (re)discovery. Rudimentary, fragmentary diaries or a diaristic temporal perception is to be found in a series of varied and mixed texts, like art histories, autobiographies, “commentaries”, *ricordi* (notebooks that registered the activities of the *bottega*), family chronicles or travel diaries.

### FRAGMENTARY DIARIES AND DREAMS

There are few texts written by Renaissance artists, like Dürer, Cellini and Leonardo, where the diaristic discourse relates to dream telling. (The example of Leonardo requires a special discussion, as his personal notes and letters related to his journey to Armenia are suspected to be an autobiographical romance. It is not the place here for such a detailed discussion, so we have to keep apart his example for some other time.)

Dürer, the new “German Apelles”, wrote a number of diaristic texts: two personal fragments, a family chronicle and a travel diary. The two fragments, probably belonging to a personal notebook of a diary-type, focused, one, on a miracle and, the other, now in the Kunsthistorisches Museum of Vienna, on a nightmare<sup>6</sup>. Each text intermingles with suggestive *lavis*. We shall take into consideration the second, most personal of all autobiographical or diaristic texts ever written by Dürer. The literal description of his dream is preceded by the visual representation of the catastrophe he dreamed, that is on top of the page. He made the drawing first, then told the “story” of the dream, as he himself noticed in the “story” itself. We may think he felt the urge to convey a picture of what he dreamed, then the need to write an explanatory account of what he experienced: „In 1525, during the night between Wednesday and Thursday after Whitsuntide, I had this vision in my sleep, and saw how many great waters fell from heaven. The first struck the ground about four miles away from me with such a terrible force, enormous noise and splashing that it drowned the entire countryside. I was so greatly shocked at this

<sup>6</sup> One can find a copy of the original manuscript, the drawing made in watercolor and the accompanying text, also the English translation of the text, at the address below: <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/2/16/2/12dream.html>

that I awoke before the cloudburst. And the ensuing downpour was huge. Some of the waters fell some distance away and some close by. And they came from such a height that they seemed to fall at an equally slow pace. But the very first water that hit the ground so suddenly had fallen at such velocity, and was accompanied by wind and roaring so frightening, that when I awoke my whole body trembled and I could not recover for a long time. When I arose in the morning, I painted the above as I had seen it. May the Lord turn all things to the best. ALBERT DÜRER.”<sup>6</sup>

The union of image and text, in this diaristic fragment written by Dürer, gives us a precious hint on what visual image supplied to a text and vice-versa, on what a text could add to a visual representation. The *lavis* is the realistic, objective document of a unique personal experience, whether the text supplies subjective, emotion-centered information. This short dream diary, where the text doubles the image to render a dream vision, is one early instance of what a diary could tell of in the early sixteenth century. And it was mostly the imaginary world of the painter the diary speaks of, rendered by a powerfully visual, still dynamic language. Probably, the diaristic text functions here also as a form of personal therapy. Anyway, if we compare this fragment to *Journey to The Netherlands* (1520–1521), a travel diary Dürer wrote in the same period, we notice the singularity of this fragment within the larger context of the artist’s personal writings (not to mention his family chronicle, a totally objective and conformist text, whose structure and content preserves the medieval pattern of family chronicles). The travel diary is focused on mundane or prosaic events (except the art sights) – it is very similar, in intention, to the *ricordi*, the registers of an artist’s *bottega* – and it shows us the course of Dürer’s economic and social „affairs” along his travel, the market rates and profits of his own business.

The diaristic fragment by Dürer inserted above has a similar function to a short diary, written by the Italian sculptor Cellini, referred to and finally included into his autobiography. Cellini speaks of a certain *Capitolo*, in fact a prison diary, where he put down the miseries and revelations he experienced during his imprisonment. This *Capitolo* (quoted as such in his *Life*, at the end of *Book I*) is a first hand document, and those parts of the autobiography related to his life in jail are fully based upon this diary. The authenticity of the autobiography is thus guaranteed. What is essential to our topic is the fact that the content of *Capitolo*, where Cellini noted both ideas, states of mind and daily events, is made mostly of premonitory dreams and mystical visions. Like Dürer, Cellini wrote a diary where he rendered the imaginary, the oniric or epiphanic substance of his inner life. If we compare these short diaries to the autobiographies of the same Renaissance artists, we perceive the shift in perspective: the autobiography is a realistic history of the external life and career, intended to be published, whether the diary, realistic at the same degree, points to the revelatory events of the inner life and is written only for himself.



## A SINGULAR CASE: THE DIARY OF PONTORMO

The sole and single diary (in its modern meaning) of a Renaissance painter is that of Jacopo Pontormo. He keeps a regular diary from 1554 until a few days before his death, in 1557.

I will quote the first four entries of the diary:

„adi 7 in domenica sera di genaio 1554 caddi e percossi la spalla e 'l braccio e stetti male e stetti a casa Br[onzin]o sei di; poi me ne tornai a casa e stetti male insino a carnovala che fu adi 6 di febraio 1554.

adi 11 di marzo 1554 in domenica mattina desinai con Bronzino pollo e vitella e sentimi bene (vero è che venendo per *me* a casa io ero nel letto – era asai ben tardi e levandomi mi sentivo gonfiato e pieno – era asai bei di), la sera cenai un poco di carne secha arosto che havevo sete e lunedì sera cenai uno cavolo e uno pesce d'uovo.

el martedì sera cenai una meza testa di cavretto e la minestra.

el mercoledì sera l'altra meza frita e del zibibo uno buon dato e 5 q[uattrin]i di pane e caperi in insalata”<sup>7</sup>.

Generally, the diary goes on with these short entries, furnishing short information on what he ate, drank or worked every day. He mentioned also the persons he met, especially a few friends like his pupil Bronzino, master Luca Martini or the historian Benedetto Varchi. He added little comments on how he felt or on what happened that day. On the whole, the diary is extremely condensed, a neutral chronicle of his ordinary days, in very short and precise detail. His excessive concern of the digestive and excretory aspects of his life makes of this diary, partially, a sort of physiological register, a diary of his body functions. For us, it is

<sup>7</sup> From *Il Diario di Pontormo*, online edition available on: <http://www.frammentiarte.it/dal%20Gotico/Pontormo%20opere/0%20Pontormo%20diario.htm>

Here is an English version of the above Italian fragments, available on: <http://www.thing.de/projekte/7:9%23/pontormo.html>:

“Sunday evening, January 7th, 1554, fell down and sprained my shoulder and my arm and stayed sick and stayed at Bronzino's house for six days; then back home and stayed sick until carnival, which was on February 6th, 1554.

Sunday noon, March 11th, 1554, dinner with Bronzino chicken and veal and I was well (To tell the truth, when he arrived I was still in bed, it was quite late and when I got up I felt stuffed and swollen, it was a nice day); in the evening, a small portion of cold roast beef and I was thirsty and on Monday evening, white cabbage and a pancake.

Tuesday evening, one half of a little goat's head and vegetable soup.

Wednesday evening the other fried half and a good measure of grapes and bread for five cents and capers with salad.”

an embarrassing and bizarre element, but we have to contextualize this preoccupation. For example, Montaigne, in his *Travel Journal*, written between 1580–1581 and first published in 1774, focused on the same theme and recommended the disease diary as a self-therapy writing. He himself suffered of kidney stones and included in his travel diary descriptions of his renal crisis, details about his urinary problems, etc., in order to find the healing solutions. Hence, we may believe this diary type, based on daily notes on one's health, including information on food and weather conditions, functioned as a naturist technique of self-healing.

Pontormo's diary is a disease diary and also a *ricordi*-type notebook, where he put down all relevant information related to his fresco work in the choir of St Lorenzo church, his major artistic achievement (costs of various objects and day of delivering, visits of the duke and duchess, his patrons, what drawings he made or what he painted at St Lorenzo, etc.). The "psychological" element of the diary lies in subsidiary, and it is related mostly to his imprevisible change of humor (this being determined, in the medical theories of the epoch, by alimentation or weather/astrological changes).

The diary, in spite of its neutral tone or lapidarity, provides a profile of the "real" Pontormo. It confirms the description of Vasari (Pontormo, the bizarre, introvert and solitaire artist), but it also contradicts him (there are many hints on his normally social or heterosexual affairs). The unique realism of this diary is at the antipodes of his artistic mannerist work. Far from being the document of a neurotic, dark mind, we find no madness, no self-centered, ermetical or original stuff here. Writing about himself gives birth not to a work of art, but to a mere register, where the real person leaves his daily trace. There is a huge gap between the artistic self, expressing itself in his works, and this daily, mundane self, a non-artistic diary writer. The textual self-representation of the painter, in his diary, lacks any immanence, it is stucked to the surface of reality itself. The diary is just a notebook to put down and fix the realistic details of one's daily life, in its concrete and objective transparency.

What is bizarre is this gap between the diary-writing and the artistic creation, since they are both means of self-representation. The diary of Pontormo, undoubtedly written only for himself, not for publication, witnesses this strong difference. It makes us think in other terms to what a "diary of a genius" could be. We may even throw away some preconceived ideas and ask how a Renaissance artist was "at home"?

Now, if we compare diaristic projects or types of diary-like writings, like those of Ghiberti, Vasari, Dürer, Cellini, Leonardo da Vinci or Pontormo we may restart the discussion of our subject, from this new perspective. The "real" diary of the painter is the less artistic or accomplished document of himself, a first-person narrative that belongs to a non-publishable project of self-representation.

**ON THE HEXAEMERAL REPRESENTATION OF THE WORLD:  
HOMILIAE IN HEXAEMERON OF BASIL OF CAESAREA  
IN THE ROMANIAN MANUSCRIPT TRADITION  
OF THE EIGHTEENTH CENTURY\***

MANUELA ANTON

1. In the early Christian cultural and literary system the natural world was represented as a creation of God. Any attempt to investigate it meant to reveal the work of the Creator thus glorifying Him. At the same time, the contemplation of the display of the creation's magnificence has opened the path not only to the explanation of theological truths, but also to the formulation of the Christian ethical principles. In this way, for example, the characteristics and habits of the animals of waters and of those living on earth, of the reptiles and of the flying birds gave an opportunity to discuss about the human action and behaviour in regard to God and to fellow men.

2. The hexaemeron is one of the literary forms in which the early Christian authors have developed their exegetical narrative on the biblical history of the world creation in six days<sup>1</sup>. The hexaemeral tradition of organizing the knowledge about the world with the purpose to articulate a theological conscience according to the Old Testament started in the Jewish hellenist realm of thought together with the interpretation in allegorical terms of the Pentateuch by Philo of Alexandria. This tradition was taken over by Christian authors such as Theophilus of Antioch and Origen. Furthermore, through the *homiliae in hexaemeron* by Basil the Great, this

\* A part of the research for this paper was conducted at the Seminar für Byzantinistik of the Westfälische Wilhelms-Universität Münster with DAAD scholarship. I am deeply grateful to prof. dr. Rainer Stichel for his so friendly support.

<sup>1</sup> R. Peppermüller, "Hexaemeron", in: *Lexikon des Mittelalters*, volume 4, Munich – Zürich, 1989, col. 2199–2200; J.C.M. van Winden, "Hexaemeron", in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, XIV, 1988, col. 1250–1269; idem, "Hexaemeron", in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, third edition, volume 5, Freiburg – Basel – Rome – Vienna, 1996, p. 78–79. On the meaning of number "six" in the exegesis of the Old Testament, see the article "Sechs" in: H. Meyer – R. Suntrup, *Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 56), Munich, 1987, col. 448–450, 453–454.

way of glorifying the splendor of cosmos (and at the same time of the transmission of knowledge) was taken over in the Christian West by Ambrose of Milan and in the Slavic East by John Exarchus<sup>2</sup>.

Having employed the allegorical method, the Christian commentators used the concept of the six days of creation for the explanation and defense of the central doctrines of faith: Holy Trinity, Jesus Christ, the Son of God and Man, and the salvation plan. In Christian perspective, these truths were present at the beginning of creation, but they could not be discovered and known directly. This approach reflects the conception according to which nature, being the creation of God, speaks about the Creator and his plan of salvation for the humans<sup>3</sup>.

3. Though having the purpose of presenting the theology of creation outside any scientific system, however, the hexaemeron are an example of scientific thought of the first Christian centuries<sup>4</sup>. In fact, they were a form of the systematization of knowledge. The concept of the six days of creation had a formative influence towards the compilatory system of encyclopaedical type, which became very popular among the medieval authors, having been revigorated by the representatives of the so-called Chartres school in the twelfth century<sup>5</sup>.

4. The first complete Christian commentary on the biblical cycle of creation belonged to Basil the Great, Bishop of Caesarea. His homilies – a narrative developed in a simple form, based on faith and natural science – knew a wide reception in the Middle Ages. The commentary on the six days of creation (Genesis

<sup>2</sup> See G.M. Prokhorov, "Shestodnev", in: *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi: XI – pervaja polovina XIV v.*, Leningrad, 1987, p. 478–483; M. Ionova, "Ioan Ekzarh", in: D. Petkanova, I. Dobrev, A. Miltenova (eds), *Starobulgarska literatura: Entsiklopedichen rechnik*, second edition, Veliko Turnovo, 2003, p. 229–230; M. Ionova, "Shestodnev", *ibidem*, p. 564–565.

<sup>3</sup> Cf. C. Meier, *Argumentationsformen kritischer Reflexion zwischen Naturwissenschaft und Allegorese*, in: "Frühmittelalterliche Studien", 12 (1978) 117.

<sup>4</sup> See J. Zahlten, *Creatio mundi. Darstellung der sechs Schöpfungstage und naturwissenschaftliches Weltbild im Mittelalter* (Stuttgarter Beiträge zur Geschichte und Politik, 13), Stuttgart, 1979, p. 86–101.

<sup>5</sup> See C. Meier, "Organisation of Knowledge and Encyclopaedic Ordo. Functions and Purposes of a Universal Literary Genre", in: P. Binkley (ed.), *Pre-modern Encyclopaedic Texts. Proceedings of the Second COMERS Congress, Groningen, 1–4 July 1996*, Leiden – New York – Cologne, 1997, p. 107 (this paper has been republished in "Synthesis", XXVII–XXVIII, 2000–2001, 15–33); *idem*, "Enzyklopädischer Ordo und soziale Gebrauchsraum. Modelle der Funktionalität einer universaler Literaturform", in: C. Meier (ed.), *Die Enzyklopädie im Wandel vom Hochmittelalter bis zur frühen Neuzeit. Akten des Kolloquiums des Projekts D im Sonderforschungsbereich 231 (29.11–1.12.1996)* (Münstersche Mittelalter-Schriften, 78), Munich, 2002, p. 514–516.

1, 1–25) is to be found in a liturgical cycle from Monday to Friday held by Basil, probably, in the last year of his life (378)<sup>6</sup>.

4.1. In his exegesis, Basil did not refer to the part of the Genesis in which there is presented the creation of man. But the Greek manuscript tradition of his homilies includes some apokryphal texts or narratives ascribed to Gregory of Nyssa which cover the aforementioned theme of the first book of Pentateuch<sup>7</sup>. Thus, there are identified three categories of manuscripts containing the *Hexaemeron* of Basil the Great: i) *the short corpus* is constituted of the nine homilies on *Hexaemeron*, an anonymous homily *De hominis structura* and the apokryphal homily *De paradiso*; ii) *the expanded corpus* (with the most extended circulation) contains nine homilies on *Hexaemeron* by Basil and two writings by Gregory of Nyssa *De hominis opificio* and the *apologia in hexaemeron*; iii) *the long corpus* includes nine homilies on *Hexaemeron*, two anonymous homilies *De hominis structura*, the apokryphal homily *De paradiso* and the two texts by Gregory of Nyssa *De hominis opificio* and the *apologia in hexaemeron*<sup>8</sup>.

4.2. Basil's hermeneutic account of the *incipit mundi* in six days aims at the complete building of the Church. For showing the glory of the Creator, the author does not classify and systematize the profane knowledge. In spite of this, the *Hexaemeron* of Basil the Great constitutes a model of scientific thought of the late antiquity. This approach continues the line of the pre-Nicene Christian theology descending from Saint Justin Martyr and Philosopher, Athenagoras, Clement of

<sup>6</sup> For the description of Basil's homilies, see: Basile de Césarée, *Homélie sur "l'Hexaéméron"* (Sources chrétiennes, 26), edited by S. Giet, Paris, 1950, p. 5–6; J. Bernardi, *La prédication des pères cappadociens. Le prédicateur et son auditoire*, Paris, 1968, p. 47–48; E. Amand de Mendieta, *Les neuf Homélie de Basile de Césarée sur l'«Hexaéméron»*. *Recherches sur le genre littéraire, le but et l'élaboration de ces homélie*, in: "Byzantion", 48 (1978) 2, 337–368; E. Amand de Mendieta – S.Y. Rudberg, *Vorwort*, in: Basiliius of Caesarea, *Homilien zum Hexaemeron* (Die griechischen christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte, NS, 2), edited by E. Amand de Mendieta – S.Y. Rudberg, Berlin, 1997, p. XIII.

<sup>7</sup> See M. Alexandre, "La théorie de l'exégèse dans le *De hominis opificio* et l'*In Hexaemeron*", in: *Écriture et culture philosophique dans la pensée de Grégoire de Nyse. Actes du Colloque de Chevetogne (22–26 septembre 1969)*. Organisé par la Centre de Recherche sur l'Hellenisme tardif de la Sorbonne, edited by M. Harl, Leiden, 1971, p. 87–110; E. Amand de Mendieta, "Les deux homélie sur la création de l'homme que les manuscrits attribuent à Basile de Césarée ou à Grégoire de Nyse", in: *Zetesis* (Festschrift E. de Strycker), Antwerpen – Utrecht, 1973, p. 695–716.

<sup>8</sup> Cf. Basiliius von Caesarea, *Homilien zum Hexaemeron* (as in note 6), p. IX. See the other studies on the manuscript tradition in the Greek language of the homilies on *Hexaemeron* by Basil the Great: Basile de Césarée, *La tradition manuscrite directe des Neuf Homélie sur «l'Hexaéméron»* (Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur, 123), edited by E. Amand de Mendieta – S.Y. Rudberg, Berlin, 1980; P.J. Fedwick, *Bibliotheca Basiliiana Vniuersalis. A Study of the Manuscript Tradition of the Works of Basil of Caesarea*, second volume, *The Homiliae Morales. "Hexaemeron"*. *Di Litteris, with Additional Coverage of the Letters. Corpus Christianorum*, Turnhout, 1996.

Alexandria, culminating in the thought of Basil himself and the other two Cappadocian theologians, Gregory of Nazianz and Gregory of Nyssa, who considered the classical philosophy as a typological prefiguration of the Incarnation<sup>9</sup>.

In the development of his narrative Basil makes use of rhetorical means, but he withdraws from the allegorical method of interpretation, considering the latter to be extravagant, though as a young man he was educated in the Alexandrian tradition of the plurisemantic intertextual explanation of the sacred texts<sup>10</sup>. The author's choice for the literal exegesis of the sacred text is shown in the homilies 2:5, 3:9 and 9:1 of the *Hexaemeron*.

5. The eighteenth-century Romanian manuscript version of Basil's *Hexaemeron* is preserved in the following library collections: Romanian Academy Library – manuscripts **896** (1789), **1084** (fragments from the end of the eighteenth century), **1936** (end of the eighteenth century), **2047** (around 1800), **3094** (1782)<sup>11</sup>; Library of the Neamț Bishopric – **4** (before 1786); Library of the Neamț Monastery – **198** (beginning of the nineteenth century) and Iași University Library – **VI-3** and **7** (1802). The book was printed in Bucharest, in 1826, by the metropolitan of Wallachia, Grigore.

This translation from the Greek into Romanian was made, at the initiative of the bishop of Rădăuți, Dositei Herescu, around 1775, at the monastery of Dragomirna in North Moldavia, by the monk Ilarion Bou Rău. It has been assumed that in the middle of the eighteenth century this scholar was a student of the Greek professor Manassis Eliades at the princely Academy in Bucharest (founded in 1694 by

<sup>9</sup> Y. Courtonne, *Saint Basile et l'hellenisme: Études sur la reconte de la pensée chrétienne avec la sagesse antique dans l'«Hexaméron» de Basile le Grand*, Paris, 1934; E. Amand de Mendieta, "The Official Attitude of Basil of Caesarea as a Christian Bishop towards Greek Philosophy and Science", in: *The Orthodox Churches and the West. Papers Read at the Fourteenth Summer Meeting and the Fifteenth Winter Meeting of the Ecclesiastical History Society* (Studies in Church History, 13), edited by D. Baker, Oxford, 1976, p. 25–49; R. Henke, *Basilius und Ambrosius über das Sechstageswerk. Eine vergleichende Studie* (Chrësis. Die Methode der Kirchenväter im Umgang mit der antiken Kultur/Institut für Altertumskunde – Westfälische Wilhelms-Universität Münster, 7), Basel, 2000.

<sup>10</sup> About the diversity of the exegetical methods of the biblical cycle of the world creation (at Basil the Great literal and neo-Alexandrian, and at Ambrose of Milan allegorical), see J.C.M. van Winden, *In the beginning: some observations of the Patristic interpretations of Genesis 1:1*, in: "Vigiliae Christianae", 17 (1963) 105–121. Cf. R. Radice – D. Runia, *Philo of Alexandria. An Annotated Bibliography: 1937–1986* (Supplements to Vigiliae Christianae, 8), Leiden – New York – København – Cologne, 1988, p. 146.

<sup>11</sup> The fragment from the manuscript **3094** regarding the creation of animals has been edited by M. Anton as "*Hexaemeronul* lui Vasile cel Mare în traducere românească (secolul al XVIII-lea). Crearea animalelor", in: *Texte uitate – texte regăsite*, second volume, Bucharest, 2003, p. 123–182.

Constantin Brâncoveanu) and came to Moldavia from the Râmnic Bishopric<sup>12</sup>. Together with other Romanian monks (Macarie, Isaac Dascălușul, Ștefan and Gherontie), Ilarion joined the group of the Russian and Ukrainian monks organized by Paisii Velichkovskii at the monasteries Dragomirna, Secu and Neamț. Under the influence of Paisii, the Romanian scholars translated into vernacular the works of the Church Fathers and of the later Eastern Orthodox authors which constituted the Greek *Philokalia* published at Venice in 1793<sup>13</sup>.

For the translation of the *Hexaemeron* of Basil the Great, Ilarion used the Greek-Latin three-volumes edition of the Saint-Maur Benedictine congregation (Paris, 1721–1730)<sup>14</sup>. Ilarion translated nine homilies on *Hexaemeron*, an anonymous homily *De hominis structura* and the apokryphal homily *De paradiso*, i.e. the short corpus of Basil's hexaemeral cycle. From the Benedictine edition, the Romanian translator has taken over the commentaries, to which he added his own notes.

<sup>12</sup> Cf. N.A. Ursu, *Școala de traducători români din obștea starețului Paisie de la mănăstirile Dragomirna, Secu și Neamț*, in: "Teologie și viață", IV (LXX) (1994) 11–12, 72; Andrei Timotin, *Traduceri din literatura patristică și filocalică ale dascălului Ilarion*, in: "Limba română", L (2001) 1–2, 113.

On the didactic activity of Manassis Eliades in Wallachia, see A. Camariano-Cioran, *Les Académies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki, 1974, p. 397–407.

<sup>13</sup> Cf. Timotin (as in note 11), p. 111. On the constitution, under the influence of Paisii Velichkovskii, of the so-called "Romanian translation school" see also: Ursu (as in note 11), p. 58–83; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, second volume, Bucharest, 1901, p. 393–396; *idem*, *Mănăstirea Neamțului. Viața călugărească și munca pentru cultură*, Vălenii de Munte, 1912, p. 57–61; A. Timotin – E. Timotin, *Prefață*, in: *Scrieri eshatologice bizantine: Vedenia Sofianei. Viața lui Anastasie. Vedenia lui chir Daniil* (Cele mai vechi cărți populare în literatura română, 6), edited by A. Timotin – E. Timotin, Bucharest, 2002, p. 104–116.

<sup>14</sup> For the description of the Western editions of the works of Basil of Caesarea from the sixteenth to nineteenth centuries, see D. Amand, *Essai d'une histoire critique des éditions générales grecques et gréco-latines des S. Basile de Césarée*, in: "Révue bénédictine" 52 (1940) 141–161, 53 (1941) 119–151, 54 (1942) 124–144, 56 (1945–1946) 126–173.





## DON JUAN AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

ILEANA MIHĂILĂ

Un des mythes littéraires modernes les plus féconds, dont les multiples hypostases ont permis, à travers les âges, les interprétations les plus diverses et parfois les plus choquantes, le Burlador de Séville est devenu l'image la plus commune du Séducteur. À partir de l'époque baroque, qui a marqué sa naissance dans les données originaire de la légende (propagée, par la suite, à partir de l'Espagne, dans les plus divers pays de l'Europe) Don Juan reste pourtant une énigme, comme le prouve l'intérêt toujours vif des chercheurs actuels. Sa capacité de survie s'allie à une force extraordinaire de se métamorphoser, en se conformant souvent au visage secret de chaque époque, à ses désirs les plus obscurs, tout en conservant des invariants qui facilitent son identification derrière les masques littéraires qu'il s'approprie.

Une interprétation de ce type littéraire dans le contexte de l'héritage ésotérique de la Renaissance à l'époque baroque pourrait permettre une nouvelle lecture non seulement des textes marqués explicitement par la présence de Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais aussi dans d'autres œuvres qui se construisent autour du thème de la séduction sacrilège.

« Un destin implacable pèse sur la séduction » – nous assure Jean Baudrillard. « Pour la religion, elle fut la stratégie du diable, qu'elle fut sorcière ou amoureuse »<sup>1</sup>. Mais, à l'époque où ce mythe est en train de se forger, la séduction était souvent considérée amoureuse *et* sorcière. Déjà une longue tradition littéraire classique faisait du Séducteur – notamment du séducteur déguisé – une hypostase du divin Zeus, donc d'autant plus suspecte aux yeux de l'Église, qui le « rejette dans le registre du démoniaque », selon Claude-Gilbert Dubois. « Hors les cas uniques d'intervention divine pour sceller le mystère d'un dieu fait homme, toute séduction d'une mortelle hors des normes ne peut être qu'un effet direct, ou par l'intermédiaire d'un homme, du séducteur suprême qu'est le diable »<sup>2</sup>. Le christianisme, avant mais surtout après le Concile de Trente, opère à une diabolisation de la

<sup>1</sup> *De la séduction*, Paris, Éd. Galilee, 1979, p. 9.

<sup>2</sup> Claude-Gilbert Dubois, *Le baroque en France et en Europe*, Paris, P.U.F., coll. Écriture, 1995, p. 238.

sexualité, qui va de pair avec une attitude de suspicion envers la trop bonne fortune amoureuse, qui peut apparaître comme résultat d'une action concrète d'appel aux forces maléfiques par le sortilège.

Si dans la tradition classique des cas comme celui cité par Apulée, d'un homme accusé d'avoir obtenu l'amour d'une femme par ses propres et seules connaissances magiques, sont extrêmement rares, le recours aux pratiques magiques afin d'obtenir le succès dans ses entreprises amoureuses, directement, ou par l'intermédiaire d'un sorcier ou d'une sorcière, devient, sinon une pratique courante à l'époque qui nous intéresse – à partir de la Renaissance notamment – du moins supposée comme telle. En tout cas, littérature et dossiers du Saint-Office en fournissent suffisamment de preuves. *Le Chevalier d'Olmède* de Lope de Vega ou *Le Songe d'une nuit d'été* shakespearien, pour ne donner que des exemples très connus, attirent l'attention sur ces pratiques. Qu'elles soient supposées, comme chez l'auteur espagnol, ou concrètes, par l'intermède des philtres magiques, que la fin soit tragique ou heureuse, le recours à la magie est l'élément qui provoque, pour citer Pierre Brunel, l'irruption du « désordre spirituel [qui] n'a pas disparu dans l'Europe post-tridentine et [à qui] la mentalité populaire accorde encore une grande place »<sup>3</sup>. Car justement les traités contre les sorciers qui apparaissent sans répit en Europe occidentale, du Moyen Âge, mais à partir surtout du XV<sup>e</sup> et jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle, leur reconnaissent comme domaine de prédilection l'influence manifeste dans le domaine des penchants érotiques. *Le Formicarius* (vers 1435), chap. V, cite comme la première des façons par lesquelles les sorciers peuvent faire le mal le fait de « provoquer l'amour et la haine »; le démon, à la demande des sorciers, « inspire la haine et l'amour », nous assure aussi le *Malleus maleficorum* de 1486. La même idée se retrouve sous la plume de Jacques Ier, roi d'Écosse et ensuite d'Angleterre, dans sa *Démonologie* parue en 1597 (« Sorceresses can make men and women love or hate one another »), ce qui ne fait que confirmer combien la réalité des actes magiques dans la vie amoureuse était bien une constante dans le mental collectif.

Au point de déclencher des enquêtes concernant la « possession » des femmes à travers des pratiques diaboliques, et contre leur gré, comme ce fut le cas d'un Espagnol accusé en 1640 par des témoins « d'avoir essayé d'obtenir les faveurs d'un grand nombre de femmes et, celles-ci n'y consentant pas, de les avoir pincées de telle sorte que, ressentant une grande douleur, au bout de quelque temps elles se retrouvaient possédés, faisant et disant des choses extraordinaires. [...] le mal qu'il fit de cette manière fut si grand qu'en peu de temps se trouvèrent possédées plus de soixante femmes dans un village de cinquante feux, presque toutes jolies femmes et jeunes filles de douze à vingt ans »<sup>4</sup>. Quelques soixante-dix

<sup>3</sup> Pierre Brunel – *Formes baroques au théâtre*, Paris, Klincksieck, 1996, p. 65.

<sup>4</sup> Apud Michèle Escamilla-Collin, *Crimes et chatiments dans l'Espagne inquisitoriale*, Paris, Berg International, 1992, t. II, p. 69.

ans auparavant, sous Philippe II, un religieux d'Estrémadure, frère Alonso de la Fuente, dénonçait des adversaires comme de «grands magiciens et envoûteurs » qui « se servaient de la magie pour prendre les femmes et jouir de leurs corps, grandement aidés par le démon qui allumait en elles de tels désirs charnels »<sup>5</sup>. Il ne faut pas s'étonner que le roi d'Espagne publia à Bruxelles un « placard » (c'est à dire une ordonnance), le 29 juillet 1592, contre ces gens malfaiteurs qui, entre autres, « [...] s'efforcent de vouloir troubler l'air, ensorceler et charmer les personnes, les occuper de vilaines amours [...] »<sup>6</sup>.

Il faut préciser néanmoins que cette période de dure répression de la magie – fut-elle blanche ou noire, populaire ou savante, de tradition antique ou « moderne », c'est-à-dire renaissante – est justement celle qui crée les deux mythes littéraires modernes les plus féconds: Faust et Don Juan. Ces deux figures n'ont généralement pas été analysées ensemble, quoique des suggestions aux possibles points de contact entre les deux mythes ont été exploités notamment par les créateurs eux-mêmes, l'exemple le plus saisissant étant Ch. Grabbe, dont le *Don Juan und Faust* de 1829 suscite encore des commentaires. Pour Théophile Gautier aussi, Don Juan est « un Faust de l'amour »<sup>7</sup>.

Des recherches plus récentes ne doutent plus de la parallèle possible entre Faust et Don Juan, dans le contexte socio-historique de la chasse aux sorcières : « Les courants ésotériques de la Renaissance – écrit Jean-Paul Corsetti – se perpétueront pourtant, parfois sois le boisseau, ou se voileront sous la légende. [...] Ce n'est pas par hasard si c'est précisément à cette époque que naissent les mythes subversifs de Faust et de Don Juan »<sup>8</sup>. Il ne faut pas oublier non plus que toutes les variantes de la légende de Faust comprennent, à un niveau plus ou moins significatif, des allusions à la possible valeur d'emploi de la magie en amour. L'aubergiste Robin, qui vole dans le *Faust* de Marlowe un livre du docteur, ne songe qu'à « y chercher des cercles qui l'aident [...] à conquérir toutes les filles de la paroisse » ! Pour ne plus parler ni de Marguerites, ni d'Hélènes, ni même de la Justine du *Mage prodigieux* caldéronien.

C'est justement cette pièce qui pourrait – à notre avis<sup>9</sup> – représenter la liaison entre le groupe de textes littéraires concernant le grand Mage renaissant – Faust – et celles qui réduisent le problème des rapports conflictuels avec le Ciel à l'expérience érotique. Car, selon l'avis pertinent de Claude-Gilbert Dubois, « on ne peut parler de Don Juan que s'il y a, sous le problème éthique, un problème de

<sup>5</sup> Apud Julio Caro Baroja, *Les sorcières et leur monde*, Paris, Gallimard, 1985, p. 155.

<sup>6</sup> Apud Guy Bechtel, *La Sorcière et l'Occident*, Paris, Plon, 1997, p. 259.

<sup>7</sup> *Histoire de l'art dramatique en France*, Paris, 1859, t. V, p. 16.

<sup>8</sup> *Histoire de l'ésotérisme et des sciences occultes*, Paris, Larousse, 1992, p. 230, 232.

<sup>9</sup> Voir aussi mon livre *Statutul artistului în epoca barocă. Strălucirea și suferințele Magicianului*, București, Roza Vânturilor, 1998, notamment le chap. IV (pp. 166–215).

métaphysique, et si la confrontation des acteurs illustre les effets d'une „disproportion” : entre l'ici-bas et l'au-delà, entre l'infini du désir et la finitude de ses satisfactions. Don Juan ne se manifeste que par l'existence d'un vide à combler »<sup>10</sup>.

Or, justement, le « Faust » ibérique est, en quelque sorte, atypique, puisqu'il ne vend pas son âme au diable pour parvenir au Savoir, mais pour une « science » qui lui permette de conquérir « la femme qu'il adore ». Non seulement Calderón de la Barca n'est pas sanctionnable du point de vue du Saint-Office (bien plus vigilant en Espagne à prévenir toute curiosité pour les sciences occultes qu'à punir les petits méfaits des humbles sorciers villageois, nommés surtout *embustero*, ou *supersticioso*, et presque jamais *hechicero*, et étant le plus souvent punis simplement par l'expulsion du village<sup>11</sup>), car il ne fait que dramatiser une légende hagiographique connue, mais il prend également la mesure de précaution supplémentaire de ne pas présenter son héros en train d'effectuer des sortilèges – ceux-ci restent, dans sa pièce, l'apanage exclusif du diable. « Il eut été difficile du reste à Calderón – observe Morel Fatio – de transporter sur la scène un type de magicien conforme aux données de *Confessio Cypriani*... Les sciences occultes ont joué un rôle peu important dans la civilisation espagnole de son temps et même assez auparavant. [...] Les pratiques des magiciens et des sorciers espagnols, rapportées par Pedro Ciruelo dans sa *Reprobación de la superstición y hechicerías* (1540) paraissent bien anodines en comparaison de ce qui se faisait en Allemagne et en France à la même époque »<sup>12</sup>.

Pour des raisons qui tiennent aux conditions spéciales socio-historiques de la culture espagnole aux Siècles d'Or (notamment si l'on songe à l'expulsion des Juifs et des Maures sous le règne des Rois Catholiques et à la très stricte observance de la foi catholique imposée par la Sainte Inquisition), la Renaissance espagnole n'a pas connu ce renouveau d'intérêt pour les sciences occultes qui a été constaté par les études des dernières décennies dans la plupart des pays de l'Europe Occidentale – et qui a eu comme conséquence directe la très dure répression de la sorcellerie dont nous avons parlé auparavant. En même temps, les écrivains espagnols ne pouvaient ignorer ce phénomène qui, comme nous avons pu le constater, n'était point absent de leur vie quotidienne. Seulement, ils ne pouvaient pas en parler ouvertement – tout comme il a été prouvé dans le cas de la variante espagnole de Faust.

<sup>10</sup> *Ouvr. cité*, p. 236.

<sup>11</sup> Voir, à ce sujet, l'excellente démonstration de Michèle Escamilla-Collin, *ouvr. cité*, t. II, p. 63 et suiv.

<sup>12</sup> Apud A. Valbuena Briones, dans *Pedro Calderón de la Barca – Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 810.

C'est ce qui nous a poussé à supposer que la version originale de Don Juan – *El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, de Tirso de Molina (1630) présente, en effet, un cas plutôt spécial de Séducteur – d'ailleurs, il est nommé *Burlador* et non point *Seducator*, ce qui met en évidence la déconsidération que le personnage jette sur les objets de sa conquête. Car il faut souligner que le Don Juan de Tirso n'aime pas les femmes qu'il possède, ni désire d'en être aimé: il lui suffit de les conquérir, d'accumuler les preuves de sa toute-puissance. C'est peut-être ce qui heurte le plus les préjugés: son manque d'implication sentimentale, sa froideur. C'est ce qui définit le mieux le « donjuanisme », plus que l'accumulation de prouesses érotiques. La tradition littéraire espagnole connaissait déjà le cas de l'Archiprêtre de Hita, auteur du *Libro de buen amor*, sans que ses exploits amoureux lui eussent jamais attiré la chute dans l'Enfer.

Il nous faut revenir à la théorie de la Haute Magie pendant la Renaissance, pour rappeler que l'amour n'était pas seulement une voie royale d'accès à la connaissance supérieure, mais aussi le domaine d'action préférée de la magie vue en tant que science des relations et des influences. « On n'a pas toujours assez remarqué ce qu'il y avait de moderne dans cette magie et dans sa forme abâtardie, la sorcellerie – remarque Guy Bechtel –. Les pratiques magiques, si naïves qu'elles fussent, étaient tentées d'un admirable volontarisme »<sup>13</sup>. La magie intersubjective, telle qu'elle apparaît chez un Giordano Bruno, dans un ouvrage moins connu, mais extrêmement intéressant, *De vinculis in genere*<sup>14</sup>, ouvre un champ d'interprétation fécond, par l'assimilation dans la magie des actions conscientes qui visent à provoquer chez autrui la réaction souhaitée – le manipuler. Le magicien se définit, dans cette hypostase, comme *Le Grand Manipulateur*. Mais son succès ne saurait être concevable que s'il réussit à ne pas s'impliquer lui-même émotionnellement. Tous les traités de magie insistent sur la nécessité absolue du contrôle sur soi-même du mage impliqué dans une opération.

Appliquée à la magie érotique, cette théorie promet le succès le plus complet – mais seulement en absence de la passion amoureuse, car elle risque de perturber le magicien dans son activité. Celui qui doit son succès à des pratiques magiques s'abstient, par son action même, de l'amour vécu dans la réciprocité. Il peut conquérir – il ne peut pas aimer. Dans cette perspective, la conquête des femmes relève plus du désir de puissance que de jouissance. N'est-ce pas là une bonne définition du donjuanisme ?

<sup>13</sup> *Ouvr. cité*, p. 660.

<sup>14</sup> Voir I.P. Couliano, *Eros et Magie à la Renaissance. 1484*, Paris, Flammarion, 1984, notamment la II<sup>e</sup> partie: *Le Grand Manipulateur*.

La seule pluralité des exploits amoureux de Don Juan ne justifiait nullement sa condamnation sévère – et parfaitement identique à celle que connaît Faust: la chute, encore vivant, dans les flammes de l'Enfer. C'est ce qui expliquerait dans l'économie du texte et vue l'absence de cette preuve incriminante que serait l'appel aux forces maléfiques, l'apparition de l'épisode de la statue du Commandeur (qui rappelle suffisamment le domaine interdit – les forces surnaturelles) comme d'émissaire de l'au-delà, de la Mort en l'occurrence, et par sa présence scénique même, en-dehors des lois de ce monde (d'ailleurs, les épisodes des statues animées par magie font les délices de bien des œuvres qui introduisent des pratiques magiques). La juxtaposition, opéré par Tirso de Molina, à la figure du séducteur de celle du profanateur des morts (qui avait circulé mais sans colorature érotique dans le folklore européen, comme le prouve Jean Rousset<sup>15</sup>) remplace, en quelque sorte, la marque d'impiété qui aurait été la plus conforme au sujet – l'appel aux puissances infernales qui devait prouver le caractère sacrilège de la séduction.

Car, comme le constate aussi Claude-Gilbert Dubois, « dans sa tradition, cette veine fait du séducteur non pas seulement l'homme inconstant, sorte de nomade du désir victime de son tempérament, mais lie cette conduite à un ordre surnaturel, en l'enracinant dans le sacré. Don Juan est l'héritier d'une légende qui sent l'encens et le soufre, en ajoutant à la transgression d'une loi humaine celle de la profanation d'un sacrement, et projette le héros au-delà d'une humanité rien qu'humaine, trop humaine, d'une simple agitation des sens, pour marquer qu'il s'agit, non pas seulement d'un délit d'adultère ou de la violation d'une promesse, mais d'un crime de lèse-divinité dirigée contre une règle sacramentelle »<sup>16</sup>. Effectivement, chez Tirso de Molina, Don Pedro affirme que notre héros « ... al cielo se atreve », il porte son défi au Ciel et chez Molière, Don Juan affirme lui-même : « va, va, c'est une affaire entre le Ciel et moi ». C'est ce qui justifie un interprète récent du mythe du Séducteur comme Daniel-Henri Pageux de lui préciser « des contours sataniques » et de le définir comme « ami des ténèbres »<sup>17</sup>, sans toutefois préciser par quels moyens il accomplit un tel exploit. En tout cas, seul le défi lancé au Mort, considéré capital pour la construction du mythe par Jean Rousset, n'avait nullement été ainsi interprété dans la longue tradition populaire de ce motif ; et sa vie dissipée, dont l'histoire fournissait bien des exemples glorieux, ne justifiait non plus qu'il soit l'entraîné vivant aux Enfers.

<sup>15</sup> *Le Mythe de Don Juan*, Paris, A. Colin, 1990, chap. *La Genèse*.

<sup>16</sup> *Ouvr. cité*, p. 238.

<sup>17</sup> « El Burlador de Seville – Anatomie & Mythification d'un séducteur », dans *Don Juan: Tirso, Molière, Lenau*, J.M. Losada-Goya et P. Brunel (coord.), Paris, Klincksieck, 1993, pp. 25, 23.

La dynamique des représentations du mythe donjuanesque jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle se déploie dans trois pays notamment, l'Espagne, la France et l'Italie, l'adaptation italienne attribué à Cicognini, vers le milieu du XVII<sup>e</sup> siècle étant, de l'avis de Jean Rousset, celle qui le fit célèbre en Italie et, de là, en Europe. Vers la fin du XVII<sup>e</sup> (en 1676), Don Juan arrive à Londres, dans la version de Th. Shadwell, à Vienne, par l'intermède du ballet de Gluck, à Prague et à Vienne en 1777, par l'opéra de Righini, et sur la scène de Varsovie, en 1784, par une autre opéra, dont l'auteur probable serait Albertini. Enfin, l'alliance de la musique d'opéra et du sujet sera définitivement scellée en 1787 par le chef-d'œuvre de Mozart, dont le libretto de Da Ponte a bénéficié, d'après des recherches récentes, des conseils autrement compétents de Casanova<sup>18</sup>.

Il y a une longue tradition qui tend à faire de Casanova l'incarnation historique évidente du mythe de Don Juan, et cet épisode de sa biographie récemment dévoilée semblerait la confirmer. Malgré des contributions récentes concernant l'adhésion de Casanova au courant philosophique athéiste des Lumières<sup>19</sup>, il est difficile d'oublier qu'il fut condamné en 1755 pour athéisme, libertinage et *pratique de la magie*. Il raconte lui-même dans *l'Histoire de ma Vie*<sup>20</sup> comme il fut arrêté par l'ordre du Tribunal, pour avoir été dénoncé qu'il possédait des livres tels « la clavicule du Salomin, le Zecor-ben [le Zohar], un picatrix, une ample instruction sur les heures planétaires aptes à faire les parfums et les conjurations nécessaires pour avoir le colloque avec les démons de toute classe ». Il ajoute même que « ce qui [le] connaissaient [le] croyaient magicien, et [il] n'en étai[t] pas fâché », ce qui confirme en quelque sorte le rapport que la mentalité commune établissait encore entre la pratique de la magie amoureuse et la bonne fortune auprès des femmes. Mais regardons de plus près: était-il un Don Juan ? Francis Lacassin, dans sa préface à la plus récente édition des œuvres de Casanova, le nie formellement: « Casanova ne séduisait pas les femmes par jeu, ou par pari comme le vicomte de Valmont, ni par machisme comme Don Juan. Il les séduit parce que, italien passionné et toujours prêt à s'enflammer, il tombe amoureux de toutes les femmes qui lui plaisent »<sup>21</sup>. Non seulement il lui arrive des échecs cuisants, comme c'est le cas de la Charpillon, mais encore il nous montre à chaque pas qu'il est assez loin d'être un manipulateur, petit ou grand. Il « aime sincèrement », et même il lui arrive d'être éperdument amoureux (dans le cas de la mystérieuse Henriette). C'est dans la joie qu'il se souvient de toutes ses aventures, même si le spectre de la mort

<sup>18</sup> Jacques Casanova de Seingalt – *Histoire de ma vie*, Paris, R. Laffont, 1993, t. 1er, p. XLI.

<sup>19</sup> Gérard Lahouati, « Casanova: être ou ne pas être matérialiste », dans : *Être matérialiste à l'âge des Lumières. Hommage offert à Roland Desné*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1999, pp. 161-174.

<sup>20</sup> Éd. citée, p. 859.

prochaine frappe à sa porte (en effet, il n'arrivera pas à achever ses mémoires). Nous voilà assez loin du Don Juan dont nous avons esquissé le profile, malgré les rapprochements tentants.

« Lorsqu'une dissociation est introduite dans la conjonction des deux thèmes : le nomadisme sentimental et la rencontre avec la Mort, aucun des traitements séparés ne peut en reconstituer l'identité. Lovelace, Casanova, Almaviva, Valmont : le libertin baroque devient alors un libertin banal, sauf lorsque la statue s'est intériorisée et s'exprime comme voix intérieure », nous assure Claude-Gilbert Dubois. Et il ajoute « C'est cette conjonction qui définit la nature originelle du mythe. Le donjuanisme, comme illustration de l'instabilité amoureuse, phénomène d'ordre psychologique et comportemental, qui consiste à „aller de fleur en fleur et d'objet en objet”, à la manière de Casanova ou d'Alamaviva, ne suffit pas pour donner une dimension mythique »<sup>22</sup>. Regardons de plus près: dans cette énumération des supposés émules de Don Juan au XVIII<sup>e</sup> siècle, n'y aurait pas un seul dont le comportement puisse nous rappeler, par quelques traits plus spécifiques, son illustre prédécesseur? Faut-il nous contenter des héros lyriques des opéras-bouffes ou des reprises, moins brillantes que celles du siècle précédent, dues à A. de Zamora ou Goldoni?

Si l'on accepte, avec H. de Montherlant, et à la suite de toute cette analyse, que «les Don Juan d'autrefois étaient des damnés », et que cette damnation était due à la pratique d'un éros perversi, où le désir d'affirmer sa volonté et sa puissance l'emportait sur le plaisir et la joie, et où, avec ou sans aide de la théorie brunienne de la magie, ce qui emmenait le triomphe était la manière froide et calculée d'imposer sa volonté, « faire aimer ou haïr » selon son bon plaisir, comme les inquisiteurs accusaient généralement les sorciers de le faire, alors peut-être que le XVIII<sup>e</sup> siècle en connaît encore. Et même en double exemplaire, et même en variante féminine.

Je songe évidemment aux *Liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos, roman paru en 1782. Le nom du vicomte de Valmont a été déjà évoqué dans le contexte des figures donjuanesques ou supposées comme telles; et, selon mon interprétation, non sans raison. Car, tout comme chez son modèle original, c'est le défi et le pari qui l'emporte sur la quête du bonheur, qui généralement entraîne les efforts de séduire. Mieux encore: cet apprenti-sorcier est vaincu finalement parce qu'il s'est laissé dominé par ses propres émotions: erreur fatale, sur laquelle la lecture de tout traité de magie l'aurait averti! Le Manipulateur, afin

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. X.

<sup>22</sup> *Ouvr. cité*, pp. 235, 243.



de pouvoir opérer sur les fantasmes d'autrui, ne doit pas perdre le contrôle sur ses propres pulsions érotiques, sur sa propre imagination.

Mais la Marquise de Merteuil ? Sa magistrale auto-analyse de la lettre LXXXI nous prouve qu'elle avait tiré bon parti de toutes ses lectures – quelles qu'elles fussent, avouées ou présumées – et qu'elle avait vraiment appris à se forger le masque de la personnalité la plus convenable aux yeux du monde, tout en conservant toujours la plus parfaite domination sur soi-même. Pourtant, sa faillite absolue – qui entraîne sa disparition du monde aussi dramatiquement que dans les flammes de l'enfer (joliment suppléées et suggérées par la fièvre de la petite-vérole qui emportera sa beauté) est due à la même perte – pour provisoire qu'elle fut – du sang-froid. Elle succombe à cause de la plus vulgaire des raisons – la banale jalousie, qui dévoile chez elle les germes d'un sentiment, l'ombre d'un penchant plus doux pour Valmont. Mais les efforts que les deux font pour résister à l'amour finissent par les détruire. À force de le nier, de le combattre, de le cacher coûte que coûte, les deux seront emportés dans le tourbillon qu'ils ont cru pouvoir maîtriser selon leur gré. Leur châtement est si soudain qu'il a tous les éléments d'un jugement divin. Ils sont damnés, comme le statut d'« impies punis » le réclamerait.

Car le donjuanisme est dans une impasse au XVIII<sup>e</sup> siècle. L'impasse d'une attitude envers la passion amoureuse dont la culture de cette fin de l'Ancien Régime ne comprend plus les raisons. Il faudra attendre la refonte du mythe dans le Romantisme et à l'époque moderne, pour que le Séducteur retrouve, pour tortueuses qu'elles soient, les voies de l'amour.



# TITU MAIORESCU – AUF DEN SPUREN EINES EUROPÄERS

ANA-MARIA ROMIȚAN und BOGDAN MIHAI DASCĂLU

Titu Maiorescu ist in der rumänischen Kultur nicht nur als bedeutender Literaturkritiker, sondern auch als Verfasser des längsten Tagebuchs der rumänischen Literatur bekannt. Er beginnt sein Tagebuch im Alter von 15 Jahren (1855), in Wien und schreibt daran bis am Ende seines Lebens.

Eines der wichtigsten Merkmale seines Tagebuchs ist die Tatsache, dass Titu Maiorescu seine *Însemnări zilnice* in mehreren Sprachen (Deutsch, Rumänisch, Französisch, zum Teil Englisch und Italienisch) verfasst. Das spricht für Maiorescus Vielsprachigkeit und deutet auf seine von Multikulturalität geprägte Persönlichkeit hin. Man kann also behaupten, dass Titu Maiorescu ein Kosmopolit, ein Europäer im wahrsten Sinne des Wortes war.

Aber nicht nur seine Mehrsprachigkeit führt zu dieser Behauptung. Seine Ausbildung beginnt in Rumänien, er sieht sich aber noch während seiner Schulzeit gezwungen, seine Heimat zu verlassen und die Schule weiterhin in Wien (an der Theresianischen Akademie) fortzusetzen. Das Studium bringt ihn nach Berlin und Paris, wo er eine neue Kulturlandschaft kennenlernt.

Doch trotz der vielen Jahre, die er im Ausland verbringt, entscheidet sich Maiorescu nach Rumänien zurückzukehren und seinem Land zu dienen. Als Politiker, Kultusminister, Schriftsteller und Literaturkritiker entwickelt sich Maiorescu zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten Rumäniens, die das kulturelle Leben des Landes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts deutlich geprägt hat. Er gilt als Begründer der rumänischen Literaturkritik, als Förderer der rumänischen Literatur und als Reformator des Unterrichtswesens. Mit 34 Jahren er zum ersten Mal Unterrichts- und Kultusminister und setzte sich für die Einführung des klassischen Gymnasiums, für die Herausgabe von Literatur- und Geschichtsquellen und für die Restaurierung des Klosters Curtea de Argeș ein. Als Professor wurde und Rektor in Jassy und Bukarest hat er einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung der rumänischen Sprache und Orthographie und auf das kulturelle Leben Rumäniens ausgeübt.

Dabei bleibt Maiorescu zeit seines Lebens mit der westlichen Kultur stets verbunden und hat immer wieder das Bedürfnis den Kontakt mit ihr aufzunehmen.

**Synthesis, XXXVI, p. 49–54, Bucarest, 2009**

Deshalb unternimmt er zahlreiche Reisen im deutschen, italienischen, französischen Sprach- und Kulturraum. Viele dieser Reisebeschreibungen finden sich in seinem Tagebuch wieder. Sie geben nicht nur Auskunft über das aufregende Leben des Ministers und Literaturkritikers, sondern verbergen gleichzeitig Maiorescus Wunsch, das Neue, das Fremde, das Unbekannte kennenzulernen und zu entdecken. Da er fließend Deutsch, Italienisch und Französisch sprach, war die Sprache für ihn kein einschränkender Wahrnehmungsfaktor, so dass Maiorescu direkten Kontakt zur anderen Kultur hatte.

Seine Reisen waren für die damalige Zeit (aber auch für heute) eine Herausforderung. Trotz der einschränkenden Reisemittel, die ihm am Ende des 19. Jh. zur Verfügung standen, hinterlegt er lange Strecken in sehr kurzer Zeit. Ein Beispiel dafür wäre die Reise, die er zwischen dem 13. Dezember 1892 und dem 9. Januar 1893, im Alter von 52 Jahren unternimmt<sup>1</sup>.

Die Reise beginnt am 13. Dezember 1892, mit der Fahrt von Bukarest nach Sinaia, wo das Ehepaar Maiorescu für eine Woche im königlichen Kurort weilte. Am 20. Dezember fahren die Maiorescus mit dem Zug nach Wien. Am Bahnhof Predeal reservieren sie ein Zimmer im Luxushotel Bristol, der sich direkt gegenüber der Wiener Staatsoper befindet. Sie kommen ein Tag später in der österreichischen Hauptstadt an, wo sie trotz des kalten Wetters einen schönen, aber hektischen Tag verbringen. Auch Anicuțas Erkältung hält sie nicht von den Spaziergängen und Einkäufen (u.a. beim Hofstätter, dem Schmuckhändler des Hofes) ab, so dass sich das Ehepaar nach diesem langen Tag mit einem guten Essen verwöhnen lässt.

Am nächsten Tag werden sie von einem Schneesturm um 5 Uhr morgens geweckt. Um 7 Uhr trinkt Maiorescu seinen Kaffee und kauft danach die Karten für den Abendzug nach Pontebba. Den restlichen Tag verbringt er mit der Lektüre aus Gobineaus *Inégalité des races humaines*.

Der Minister beschwert sich in seinem Reisebericht über die schlechten Reiseverhältnisse: der Schneesturm hält an, die Fenster des unbequemen und veralteten Schlafwagens sind eingefroren. Der Zug muss mehrmals wegen des Schnees anhalten, so dass die Maiorescus mit zwei Stunden Verspätung in Pontebba ankommen und den Anschlusszug verpassen.

Maiorescu kritisiert den schmutzigen Aufenthaltsraum im Bahnhof („ziemlich schmutzig, aber warm“) und das schlechte Essen („mittelmäßiger Kalbsschnitzel, guter Käse, haben uns selbst Tee gekocht, Chianti“). Das Ehepaar lässt sich auch hier nicht von der Kälte abschrecken und macht einen Spaziergang vor der Abfahrt nach Mailand, um 18:24.

<sup>1</sup> Diese Europareise wird in Maiorescus noch unveröffentlichtem Manuskript *Caiet nr. 15* beschrieben. Die folgenden Zitate stammen aus diesem Manuskript.

Diesmal stellen die Reisebedingungen den Minister zufrieden: der Schlafwagen ist „sehr gut“, so dass die Eheleute am Donnerstag, den 24. Dezember, um 6 Uhr 30, in Mailand ankommen: „Kalt, Schnee, aber wolkenlos, Vollmond; haben uns am Bahnhof gewaschen, einstündiger Spaziergang durch die Stadt bis zur Carvour-Statue; sind um 9 Uhr 5 Minuten aus Mailand nach Sanpierrezarena (ein Faubourg, vor Genua) abgereist; hier um 12 Uhr, Buffet, haben den Zug gewechselt; bis hier viel Schnee und Winter, viele Tunnels, einer davon sehr lang (über 8 Kilom, 8' Fahrt) aus Ronco. Um 12 Uhr 16 mit dem unangenehmen Zug aus Genua nach Ventimiglia, zu viele Tunnels, aber von nun an Frühling, tausende Orangen- und Zitronenbäume mit gelben Früchten, blühende Rosen usw. Um 4 Uhr 24 Minuten in San Remo, im Westend-Hôtel (Zimmer No 49, 2. Stock, mit kleinem Balkon (Lift), sehr sauber, guter Tisch mit schönem Blick aufs Meer, im Garten große Palmen, Rosen, weiß bekleidete Magnolien; das Feuer im Cheminée ziemlich überflüssig). Gutes Trinkwasser – Anicuța ziemlich erschöpft von der Reise, aber sonst wohl auf, der Husten ist verschwunden.“

Am nächsten Tag, Freitag, den 25. Dezember, fahren die Maiorescus mit der Kutsche auf der via Berigo einkaufen. Nach dem Mittagessen im Hotel, geht es weiter nach Mensone, wo sie zwei Stunden später eintreffen und im „Hôtel National, Zimmer 66, im 2. Stock (Lift)“ einziehen. Das Zimmer ist schön, aber das Ehepaar ist von der Stadt nicht so begeistert wie von San Remo und das Essen schmeckt hier auch nicht so gut.

Eine Woche nach der Abfahrt aus Rumänien fahren die Eheleute weiter und kommen am 26. Dezember über Monte Carlo in Nizza an. Das Tagebuch gibt genaue Auskunft über Reise, Orte (Monte Carlo, Nizza), Reisemittel (Kutsche), Fahrkartenpreise (40 fr., + 4 fr. Trinkgeld), Dauer der Reise (2½ h) usw. In Nizza wohnen sie „im Hôtel des Anglais, Zimmer 66, 2. Stock, mit Meeresblick, großem Balkon, 2 Türen – Fenster, 1 großes Bett à 16 fr. pro Tag, table d'hôte 6 fr., Mittagessen getrennt (unangenehmes Restaurant im sous-terrain) à 10 fr. Spaziergang. Am Abend ins Theater gegangen, schlecht; danach ins Casino. Bewölkt.“

Am Sonntag, den 27. Dezember, wird Maiorescu von Halsschmerzen geweckt. Das hält ihn aber nicht davon ab, wegzugehen und Karten für den „Barbier von Sevilla“ (für den nächsten Abend) zu kaufen. Das Ehepaar isst zu Mittag auf der Promenade; Gigi (Kosename für Anicuța) verschlingt ein Duzend Austern, beide trinken Champagner und genießen die guten Speisen. Am Nachmittag besuchen sie das „la belle Hélène“, das elegante japanische Theater und am Abend gehen sie ins Casino. Zum Abendessen bestellen sie „viandes froides“, der Grund weshalb Maiorescus Halsschmerzen nicht vergehen. Dabei sollen ihm ein „Wasserumschlag um den Hals über die Nacht und ein Aspirin“ helfen.

Am nächsten Tag bleiben die Maiorescus im eigenen Appartement aus Nizza und erholen sich. Titu geht es besser und Anicuța ist auch der Genesung nahe. Vor der Weiterreise, schickt Maiorescu ein Telegramm nach Wien, an einer gewissen Frau Mussieu, im Hotel Imperial: „Suis demain Mardi jusque Vendredi 13 courant à Pegli, Hôtel Méditerranée. Dimanche 15 à Milan, Grand hôtel Milan, Lundi 16 soir à Vienne Hôtel Sacher. Vendredi 20 à Bucarest. Majoresco.“

Danach fahren die Eheleute mit dem Zug nach Cannes und kehren zu Fuß nach Nizza zurück: „Um 10 Uhr 40 Minuten mit dem Zug nach Cannes, wo wir um 11 Uhr 32 Minuten angekommen sind; zu Fuß zum Bd. de la Croisette mit dem schönen Blick, rechts auf das Schloß und auf den Esterel Berg, links auf die Lérins Inseln. Haben zu Mittag im großen, schönen «Grand Hôtel de Cannes» gegessen, wo wir den wunderbaren Garten genossen haben; gutes Essen à 5 fr.; danach Kaffee und Punch und im Anschluß zu Fuß nach Nizza, 3 Stunden 12 Minuten.“

Den Abend verbringen sie nach dem „table d’hôte“ in der Oper. Maiorescu kann den Abend jedoch nicht genießen, weil er vom langen Spaziergang erschöpft ist. An dieser Stelle beschwert er sich im Tagebuch zum ersten Mal nach einer Woche wegen der Müdigkeit, so dass er am nächsten Tag (Dienstag, den 29. Dezember) erst um 7 Uhr morgens aufsteht.

Am Vormittag ist Maiorescu mit Telegramme schreiben beschäftigt: ein Telegramm schickt er an General Vladesco in Sigmaringen und eines an die Verwaltung des Hotels Méditerranée aus Pegli, um ein großes, geheiztes Doppelzimmer für denselben Abend zu reservieren.

Das Tagebuch hält erneut einen ausführlichen Bericht des Tagesablaufes fest, wobei Maiorescu sowohl positive, als auch negative Eindrücke beschreibt. Um 11 Uhr 30 Minuten verlässt das Ehepaar Nizza, um Monte Carlo zu besichtigen. Sie sind von der Stadt begeistert, so dass man den Wunsch nach einer Rückkehr an diesem *eleganten* Ort erkennen kann.

Das Abenteuer geht aber weiter: Die Maiorescus verlassen Monte Carlo um 15 Uhr 20 Minuten und reisen mit dem Zug nach San Remo, wo sie ein sehr gutes Essen, à nur 5 fr., im Hôtel Europe, in der Nähe des Bahnhofs genießen. Am selben Tag fahren sie nach Pegli: „Um 7 Uhr 15 Minuten abends mit coupé-lits nach Pegli, wo wir am Bahnhof eine Kutsche gewünscht haben, die uns zum Hotel fahren soll; großes, warmes Zimmer, aber sehr häßlich und armselig, im 2. Stock des Hôtel Mediterranée.“

Mittwoch, den 30. Dezember verweilen sie in Pegli, ohne andere Ausflüge zu machen. Das einzige Ereignis, das im Tagebuch festgehalten wird, ist die Tatsache, dass sie das Zimmer gewechselt haben: „Wir haben das Zimmer mit einem großen Salon mit Balkon in der 1. Etage, N° 27, gutes Kamin, Gaslampe, gewechselt. Sehr gut, à 12 fr.“

Am letzten Tag des Jahres 1892 unternimmt das Ehepaar einen kleinen Ausflug mit der Straßenbahn nach Genua: „vom Bahnhof, zu Fuß, durch die via Balbi, Cairoli, Garibaldi bis via Roma, wo wir im Hôtel Isotta gegessen haben, danach durch die via Orefici zur Tramway, mit der wir nach Pegli zurückgekehrt sind.“

Das Jahr neigt sich langsam dem Ende zu. Silvester wird aber nicht gefeiert, so dass das Tagebuch am 1. Januar 1893 mit Einträgen über erwartete Antworten auf Telegramme und Briefe beginnt. Auch gesundheitlich geht es den Beiden nicht so gut, da sie sich nach dem langen Spaziergang am Vortag eine Erkältung geholt haben.

Mit einem Auge blicken die Maiorescus auf das neue Jahr und mit dem anderen auf die bevorstehende Rückreise in die Heimat. Gleichzeitig, ist dies auch die Zeit, einen persönlichen Rückblick über das vergangene Jahr zu halten und ein Grund, gute Vorsätze für 1893 zu fassen: „Die Arbeit im letzten Trimester hat mich zu sehr ermüdet und die Reise in diesen Weihnachtsferien war zu lang, um mich richtig zu erholen. Hinzu kommt noch Anicușas und meine Erkältung.“ Doch die Aufzeichnungen am 1. Januar enden mit einem pessimistischen Ton: „Ich bin ziemlich blasiert und ein ganz wenig gelangweilt vom Leben.“

Dieser Satz kennzeichnet eigentlich auch das Ende der Reise, da sich das Ehepaar am Abend des 2. Januars bereits in Mailand befindet. An diesem Tag schickt Maiorescu 3 Telegramme nach Wien, um, wie gewohnt, im Hotel Sacher ein Zimmer zu reservieren und ein Treffen mit Frau Mussieu im Hotel Imperial zu vereinbaren: „Wir sind am Abend, um 11 Uhr 25 Minuten aus Mailand mit dem Sleeping weggefahren, in Ponafel am Sonntag, um 9 Uhr 45 Minuten angekommen; Schnee, Kälte; in Wien abends um 9 Uhr 45 Minuten angetroffen, auf den Straßen hoher Schnee, eisig. Im Sacher, warmes Zimmer, N° 26, in der 1. Etage, à 5 ½ fr., mit elektrischem Licht.“

Den Sonntag Abend (4. Januar) verbringen die Beiden in der Oper, wo sie Pietro Mascagnis *Rantzau* sehen. Der nächste Tagebucheintrag verzeichnet den Dienstag, 5. Januar. Die Maiorescus schauen sich „die neue Operette *Fürstin Minetta* von Strauß, im Theater a. d. Wien“ an. Am selben Tag findet auch ein erneuter Versuch statt, Fräulein Mussieu zu treffen, doch er scheitert.

Am Mittwoch wechseln die Maiorescus das Hotelzimmer (N° 19, *wärmer und schöner*) und gehen ins Volkstheater, um sich „*Großstadtluft*, Schwank in 4 Aufzügen von O. Blumenthal und von Kadelburg“ anzusehen. Sie finden es vortrefflich und sehr gut gespielt.

Erst am 8. Januar 1893 verlassen sie Wien, da sie am Vortag wegen eines Schneesturms nicht planmäßig abreisen konnten. Trotz der pessimistischen Einstellung am 1. Januar, sind die Eheleute am Ende ihrer Reise glücklich und guter Laune: „Aber wir sehr fröhlich.“

Die erste Station der Rückreise ist Budapest, wo sie im Hotel Königin von England für ein paar Stunden verweilen. Hier kaufen sie 2 silberne Krüge für Kaffee und Milch, sowie ein Duzend Gabeln für Austern. Am Abend, um 9 Uhr 15 Minuten geht die Reise mit dem Sleeping nach Predeal weiter, wo sie am Samstag, den 9. Januar, mit einer Verspätung von einer Stunde ankommen. Die Reise geht weiter nach Bukarest: „An der Grenze der immer freundliche Station-schef Bârsan. Nach 10 Minuten erreichen wir Sinaia [...]. Wir kommen in Bukarest um 12 Uhr 30 Minuten in der Nacht, mit einer 3 stündigen Verspätung an. Sind glücklich, wieder in unserem schönen, warmen Haus zu sein.“

Was sich eigentlich mit *Ende gut, alles gut* übersetzen lässt. Gleichzeitig gelangen die Maiorescus zur Erkenntnis, dass es nach der wunderbaren Reise doch schön ist, wieder zuhause zu sein. Dem Bericht entspringt demzufolge das Bild der zufriedenen Reisenden, die sich freuen, nach einer aufregenden Woche die eigene Heimat wiederzufinden.



## FUNCTIONS OF NON-VERBAL MESSAGES IN MIHAIL SEBASTIAN'S AND MARGUERITE DURAS'S WORKS

RALUCA-MIHAELA LEVONIAN

The importance of body language as a carrier of meaning during communicative exchanges has been proved by the development of the science of interpersonal communication. Non-verbal messages play a major role for the interpretation of the verbal discourse, which they can emphasize, complete or contradict. Our study is based on the assumption that non-verbal messages occurring in literary texts are even more important than the ones which occur during real-life conversations. Non-verbal communication in literature – and especially in dramatic writings – is never accidental or redundant (as may happen in real life), but always provides information for the spectator or reader<sup>1</sup>.

I have chosen for the purpose of this study two theatre plays by the Romanian author Mihail Sebastian and the script of the film *Hiroshima, mon amour* by Marguerite Duras. Although the works may seem extremely different, we shall see that a short analysis of main non-verbal messages can highlight both similarities and discrepancies between the literary texts.

*Jocul de-a vacanța* [Holiday Play] brings forward a group of characters, two women and four men, who are spending their summer holiday at a challet in the mountains. One of the men, Ștefan Valeriu, persuades them, little by little, to break all connections to the outer world and to forget their social statuses and their common life. Valeriu falls in love with a young lady, Corina, who abruptly decides to put an end to the affair, by leaving the challet. The play *Steaua fără nume* also focuses on a love affair. The plot of the play takes place in a country town. Marin Miroiu, a teacher of astronomy at the local highschool, leads a dull life and finds his only contentment in his scientific work. The teacher has discovered a new star in the sky, for whom he has yet been unable to find a proper name. His life is going to change as Mona, a mysterious young lady, comes to the town. She has fled from her rich boyfriend, a passionate gambler. The love story between the teacher and the lady lasts only for a night, because Mona decides to leave the town and go on with her previous, carefree existence, provided by her rich fiancé.

<sup>1</sup> Keir Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, second edition, London, New York: Routledge, 2005, p. 38–39.

The plot of Marguerite Duras's work also consists in a love affair. A difference lies in the fact that this relationship is previous to the beginning of the dramatic text. In *Hiroshima, mon amour*, the relationship between a French woman and a Japanese man is seen on a double background: at a general level, connected to the disaster in Hiroshima, and at an individual one, in connection to the woman's personal drama. She was punished earlier for her love to a German soldier.

The theme of all these dramatic texts is the impossibility of a love couple to last for long. Self-fulfillment through love is never complete and durable. Each time, the woman is the one who leaves, the only partner who is aware of the necessity of the break-up. The man loves passionately and finds difficult to bear the pain of the final parting. In all three plays, love develops in spite of certain social and/ or cultural rules and taboos. Ștefan and Corina live their relationship almost literally out of time and space: they know nothing about each other's lives, but it is exactly this indeterminateness that increases the attraction. The poor Professor and the rich lady make a strange couple, as their social statuses are too different for their love to last. The couple in Duras's script also transgresses a cultural difference, because the partners belong to totally different cultures. However, the transgression seems perfectly possible and motivated in Duras's view.

Although the structure of the texts is different, body language is a constitutive part of all the texts analysed. The selection of nonverbal markers poses some risks for the dramatic writers, who have to avoid both lack of originality and too much innovation: the message should be comprehensible for the spectators and not too predictable at the same time. Mihail Sebastian tries deliberately to explain his heroes' gestures, either by means of stage directions or by heroes' utterances. Marguerite Duras also feels the need for glossing the characters' attitude, but she chooses a different manner: she reveals her vision in a „synopsis”, which functions as an introduction for the text.

Sebastian presents the characters' body language accompanying their lines or in the form of global stage directions; his plays are organised according to the typical structure of modern theatre plays. This is, to a certain extent, also the structure preferred by Duras for the script of *Hiroshima*. Many stage directions are formulated between the lines of the heroes, interrupting the verbal exchange. Both similarities and contrasts are noticeable in regard to the meaning conveyed by body language. A classification of non-verbal messages can be established, according to the semantic dimension of nonverbal communication and to the functions which such messages may have.

1. For Sebastian, kinesics functions as a **means of characterization**, as in the play *Jocul de-a vacanța*. One participant in the communicative event can characterize another's behaviour: for example, Corina's presence cannot go unobserved, as she likes to be in the spotlight of her companions. Her flamboyant verbal and kinesic discourse unnerves her lover: „Ștefan: [...] I wonder what you are doing here. Can't

you feel, can't you see that you're too smart for this sleepy place? Hold it! Put your hand down! (*He comes again near her, takes her hand, somehow severely.*) This one too! Don't move. Try to make no gestures for five minutes"<sup>2</sup>.

On the contrary, the male protagonist, Ștefan Valeriu is portrayed by his fear of being laughed at, which causes his endless arguments with the other tourists. His isolation is revealed not only by his harsh and unpolite words, but also by his clumsy and shy movements. The writer himself feels the need of glossing his protagonist's gestures, because, for Mihail Sebastian, a gesture expresses a character's inner world. Any alteration in the heroes' kinesic style is equal to an alteration of their state of mind; in other words, gestures can shape reality. The simple act of holding a bunch of flowers becomes a metaphorical gesture in a key scene of the play, where proper gesticulation is achieved after an initiation process:

„Corina [...] (*She goes to the lounge, takes out the flowers Ștefan has put in a vase, comes back, draws near to him and gives him the flowers.*)

Ștefan (*surprised by this gesture, hesitates, does not know how to react.*)

Corina: Take them. For a second. Hold them in your hand. (*She puts the flowers in his hand, closes his fist, in order not to let him drop the flowers.*)

Ștefan (*still taken aback, stands there, flowers in his hand, in a stiff, theatrical, extremely unnatural gesture*)"<sup>3</sup>.

Both protagonists of the play undergo an evolution process which will improve their inner self. Their first verbal exchange occurs when they are left alone and consists, for the beginning, merely of directive acts, because both characters are equally stubborn and try to influence each other. Comments on each other's kinesic styles help establishing a closer relationship; nevertheless, they also have a deeper meaning. Sebastian tries to present his protagonists' life on the whole, to represent on stage plausible characters, not general ideas.

*Hiroshima, mon amour* stands in contrast to Sebastian's plays, regarding this particular function of the nonverbal messages. Marguerite Duras creates two protagonists who are extremely generic, to the extent that they are not even named, but defined according to their gender and culture; ideally, they can be every man

<sup>2</sup> *Jocul de-a vacanța*, act I, scene XV: „Ștefan: [...] Mă întreb ce cauți aici. Nu simți, nu vezi că ești prea deșteaptă pentru locurile astea somnoroase? Stai! Lasă mâna asta în jos. (*S-a apropiat iar de ea, o apucă de mână, cu oarecare severitate.*) Și pe asta! Rămâi așa. Încearcă să nu gesticulezi cinci minute.”

<sup>3</sup> *Ibidem*: „Corina [...] (*Se duce în hol, ia florile pe care Ștefan le-a pus într-un vas, se întoarce, se apropie de el și i le întinde.*)

Ștefan (*surprins de gest, ezită, nu știe ce să facă.*)

Corina: Ține. Un moment. Ia-le în mână. (*I le pune în mână și-i închide pumnul, ca să strângă bine buchetul.*)

Ștefan (*încă nedumerit, rămâne cu florile în mână, cu un gest feapăn, teatral, foarte «poză».*)”

and every woman who have outlived the catastrophe. The male protagonist's presence is less marked than the female one's, which means that information about him are scarce, not enough to distinguish any personality traits. The main characteristic for Duras's protagonists seems to be their love for each other; everything else connected to their lives falls in the background, to the extent that the author proposes the names „Nevers” and „Hiroshima” for them („Ils ne sont en effet encore personne à leurs yeux respectifs”).

2. Nonverbal messages have an **expressive function** as they are able to convey the sender's thoughts and feelings even in the absence of the verbal discourse. In theatre plays as well as in movies, the actor's body is seen as a vehicle for conveying information to the spectator.

The carrying out of certain gestures and the manner of execution reveals the inner states of the protagonists in the play *Steaua fără nume*. The use of stage vehicles can be considered a common trait of all Sebastian's plays, since his heroes' gesticulation often implies the use of different objects. The expressive ability of the dramatis personae' (and hence the actors') bodies must be enhanced by use of objects which thus are turned into signifying units. In the first part of the play, the readers lack almost any information about the Professor, as he seems not to be very talkative and constantly refuses his turns. He is contented to do mostly phatic conversation. His kinesic and eye behaviour provide a glimpse into his feelings, as the passionate gestures reveal his passion for scientific research: „[...] *he unwraps the package quickly and takes out a big tome which he febrile browses, as if he were looking for a certain page, for a certain information [...]*”<sup>4</sup>. The reiteration of this expressive gesture will cause a conflict, because the other characters surrounding the Professor cannot grasp the correct interpretation of his behaviour and therefore suspect him of being up to some mischief. His shyness is a definitory personality trait which brings him closer to the mysterious lady who arrives into town. She is reluctant, at the beginning, to engage herself in a conversation with the Stationmaster and to disclose any kind of personal information. Therefore, she tries to inhibit all her messages in order to stop communication, but the gestures and eye behaviour supply the lack of information:

„The Stationmaster (*concerned with the problem*): Your name, Madam?...

The Stranger (*looks up at him puzzled, absent-minded*).

[...] The Professor (*draws near her, touched*): Why don't you answer, Madam? What is your name? [...] Maybe you've got a document. An identity card.

[...] The Stranger (*handing her bag to him, with a gesture of extreme fatigue*): I don't know. Search. See what you can find”<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Steaua fără nume*, act I, scene IX: “ [...] *desface repede pachetul și scoate de acolo un volum mare, pe care-l răsfoiește cu înfrigurare, ca și cum ar căuta o anumită pagină, un anumit lucru. [...]*”

<sup>5</sup> *Ibidem*: „Șeful (*instruind afacerea*): Numele dumneavoastră, doamnă?...

The heroine's attitude shows her wish to withdraw from her world and to lose her old identity. This attitude is typical for her in the first part of the play. As she falls in love, she turns out to be loquacious and her behaviour becomes vivid. Sebastian's heroines, Mona and Corina, incarnate the ideal woman of his dramatic texts: extrovert, lively, rather a good comrade than a „femme fatale”.

Duras's characters are both introverts. The woman succeeds in externalizing her deepest trauma (which may as well be the trauma of a nation or a generation) in a scene which appears as the climax of their intimacy and during which she seems to undergo a process of catharsis. The disclosure of her memories and emotions is done by means of verbal utterances mixed with flash-back images. Body language acquires metaphoric connotations (the woman's bleeding hands, her mouth biting the walls of the cellar).

Since the protagonists imagined by Duras are generic, their non-verbal messages should be rare and have mostly metaphoric connotations. Nevertheless, in order to indicate temporary inner states of the speakers, the author uses self-adaptors, *i.e.* gestures which are learned as part of an individual's adaptive efforts and are meant to satisfy specific self or bodily needs<sup>6</sup>. The focus of attention must be the actor's body itself; the use of objects merely serves to emphasize the role of the body as a carrier of meaning:

„[...] *Puis on la voit refermer doucement la porte de cette chambre. Monter l'escalier, le descendre, le remonter, etc.*

*Revenir sur ses pas. Aller et venir dans une couloir. Se tordre les mains, cherchant une issue, ne la trouvant pas, revenir dans la chambre, tout à coup. Et cette fois, supporte le spectacle de cette chambre.*

*Elle va vers le lavabo, se trempe le visage dans l'eau. Et on entend la première phrase de son dialogue intérieur:*

*On croit savoir. Et puis, non. Jamais.”*

This continuum of movements prepares the spectator for the woman's monologue and increases dramatic tension. The scene includes proxemic behaviour (walking up and down a room) and kinesic movements (twisting of the hands) which are almost stereotypical expressions of nervousness. The innovation consists here in the verbal utterances, whose meaning is built gradually, in connection to the non-verbal discourse.

*Necunoscuta (ridică spre el o privire nedumerită, absentă).*

[...] *Profesorul (se apropie de ea mișcat): De ce nu răspundeți, doamnă? Cum vă cheamă?*

[...] *Necunoscuta (întinzându-i poșeta cu un gest de nesfârșită oboseală): Nu știu. Caută. Vezi și dumneata ce găsești.”*

<sup>6</sup> Paul Ekman, Wallace V. Friesen, *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, in: Adam Kendon (ed.), *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture. Selections from "Semiotica"*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1981, p. 92–93.

The gradual isolation of Duras's heroine is highlighted by the decline of physical contact to her partner. Deprived of this form of contact, the woman feels the impulse of replacing the lover's touch with self-touch, a movement which indicates frailness and reminds of the childhood, as Duras glosses: „Elle: Je vais rester là. Là. *Elle quitte le café des yeux, regarde autour d'elle. Et tout d'un coup se recroqueville sur elle-même le plus qu'il est possible qu'elle le fasse, dans un mouvement très enfantin. Figure cachée dans les bras. Pieds repliés.*” The helplessness indicated by such gestures contradicts the apparent decision and self-confidence which the woman's utterance might suggest. The non-verbal messages emphasize the correct interpretation of the woman's words: they express only a wish, not a fact.

3. Another function of non-verbal messages is the **signalling of interpersonal relationships**. Research conducted on interpersonal communication has shown that non-verbal messages can function as complex signifiers, involving both sender and receiver, the most obvious case being that of the touch. Such messages occur in interactive contexts, during verbal exchanges. It is not unusual for the expressive function and the interactive one to overlap, especially when extreme positive or negative feelings are concerned<sup>7</sup>.

The display of emotions for the heroes of the play *Steaua fără nume* is filtered by the various social norms and rules of etiquette, in contrast to Duras's lovers and the couple from *Jocul de-a vacanța*, who enjoy the possibility of displaying their relationship. Emotional displays depend upon the background of the love story presented in the texts. The couples in *Hiroshima, mon amour* and in *Jocul de-a vacanța* live their relationship secluded from other people and the seclusion happens either at the temporal or at the spatial level.

Mona and the French woman resemble by their readiness to initiate contact to the partner: „*Elle lui embrasse l'épaule et se cale la tête dans le creux de cette épaule. Elle a la tête tournée vers la fenêtre ouverte, vers Hiroshima, la nuit. [...]*”; „The Stranger: I am a star that deviates from its route (*She is very close to him. She embraces him. A long, long kiss. Afterwards, they break away and look at each other silently*)”<sup>8</sup>. In both plays, it is the female protagonist the one who leads the erotic relationship, while the man submits to her desires. Though, a discrepancy can be noticed: Mona and the Professor are fully taken aback with their love, while the French woman and the Japanese man can never completely overcome the

<sup>7</sup> Barbara Korte, *Body Language and Literature*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, p. 178.

<sup>8</sup> *Steaua fără nume*, act II, scene V: „Necunoscuta: Eu sunt o stea care se oprește. (*E foarte aproape de el. Îl îmbrățișează. Lung-lung sărut. Pe urmă se desprind unul de altul și se privesc în tăcere.*)”

disaster of Hiroshima and of the Second World War. The touch described in the quotation thus has a complex significance, not just an erotic meaning, since the woman's posture indicates her not losing sight of the general drama.

4. Body language also plays an important role at a conversational level. Virtually, any gesture, facial expression or eye movement may acquire the function of **regulating the flow of communication** during verbal exchanges. Mihail Sebastian's plays provide a larger range of regulating movements than Duras's script, because his texts consist of plausible conversational events. There is one specific gesture which occurs both in the Romanian and the French play, with similar functions: the look in the mirror. It is carried out by female characters and this feature might suggest an interpretation from the point of view of gender differences. The communicative force of this gesture goes yet beyond the simple depiction of female typical behaviour. It acquires a double function: the look in the mirror traces the development of the speech and also the speaker's evolution.

The French heroine carries out the gesture while she is alone and thus her behaviour is deprived of any erotic goals. Her gesture accompanies an apparently paradoxical utterance:

„Elle a eu à Nevers un amour de jeunesse allemand..

Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons.

Elle n'est jamais allé en Bavière. (*Elle se regarde dans la glace.*)

Que ceux qui ne sont jamais allés en Bavière osent lui parler de l'amour.

[...] Regarde comme je t'oublie...

– Regarde comme je t'ai oublié.

Regarde-moi.

*[Par la fenêtre ouverte on voit Hiroshima reconstruit et paisiblement endormi.] Elle relève la tête brusquement, se voit dans la glace le visage trempé (comme des larmes), vieillie, abîmée. Et, cette fois, ferme les yeux, dégoûtée."*

The referent of the discourse does not seem to be a stable entity. The speaker uses different pronouns (elle/she, nous/we, je/I) as though her utterances might have two different referents. The discourse lacks semantic coherence, but only on the surface, because the real and unique referent of her utterances is the woman's tragic love for a German soldier. The female protagonist is wavering between two different moments in time and two identity levels and seeing her face in the mirror helps to bridge the gap. The movement separates two parts of her discourse: the first one includes a delusive commissive act („Nous irons en Bavière, mon amour, et nous nous marierons"), the second one includes the rejection of the proposal and of the former relationship. A similar discursive shift is indicated by Mona's gesture:

„Mona (*absorbed in thoughts*): He's so nice. (*Silence.*) He was so nice!

Miss Cucu: Was. You said «was». (*She exits unobserved, through the door which Grig has left opened.*)

*Mona has been left staring. A few seconds pass. Then, automatically, without noticing her gesture, she takes her bag, opens it, takes out a mirror and looks at it, adjusting her hair a little. [...]*<sup>9</sup>

The young woman has been advised to give up her true love for the Professor and leave the small and dull country town. Although she rejects the advice at first, she slowly brings herself to do it and the change of mind is betrayed only by the use of the past tense in regard to her lover. Mona's gesture functions as an acknowledgement of her decision because, for her, the gesture is a necessary part of the flirtation ritual. The execution of the gesture indicates that she resumes her previous existence.

The examples above show some functions of non-verbal messages which are important for the interpretation of the literary texts. Mihail Sebastian's and Marguerite Duras's works present similarities regarding the literary themes and the employment of specific gestures. The discrepancy comes from the degree of realism involved and, ultimately, from the seriousness of the discourse. Mihail Sebastian's plays never lack a ludic dimension; the conflicts and the pain depicted are never to be taken too earnest. Love and happiness are a game whose rules are gradually learned by the partners. Duras portrays a love relationship deprived of any trace of ludic and the dramatism of the historical background hallmarks both the verbal and the non-verbal discourse of the play. The two writers' views resemble also because they place female characters – and, as a result, the female body – as the central focus of attention, a feature which can be analysed by means of further research.

## SOURCES

1. Duras, Marguerite: *Hiroshima, mon amour*, Paris: Éditions Gallimard, 1960.
2. Sebastian, Mihail: *Opere alese*, volume I, Bucharest, Editura pentru Literatură, 1962.

## SECONDARY LITERATURE

1. Borgomano, Madeleine: *Le corps et le texte*, in Bajomée, Danielle, Heyndels, Ralph (eds.), *Écrire: dit elle. Imaginaires de Marguerite Duras*, Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, 1985, p. 49–62.

<sup>9</sup> *Steaua fără nume*, act III, scenes, IX–X: „Mona (*pe gânduri*): E așa de drăguț. (*Tăcere.*) Era așa de drăguț!

Domnișoara Cucu: Era. Ai spus «era». (*Iese ușor, discret, pe ușa lăsată deschisă de Grig.*)

*Mona a rămas cu privirea în vag. Trec câteva secunde. Pe urmă, mașinal, fără să dea atenție gestului, își ia poșeta, o deschide, scoate o oglindă și se uită în ea, aranjându-și puțin părul.*”



2. Ekman, Paul, Friesen, Wallace V.: *The Repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding*, in Kendon, Adam (ed.): *Nonverbal Communication, Interaction and Gesture. Selections from Semiotica*, The Hague, Paris, New York: Mouton Publishers, 1981, p. 57–105.
3. Elam, Keir: *The Semiotics of Theatre and Drama*, second edition, London, New York: Routledge, 2005.
4. Golopenția, Sanda, Monique Martinez Thomas: *Voir les didascalies*, Paris: Éditions Ophrys, 1994.
5. Hill, Leslie: *Marguerite Duras: Apocalyptic Desires*, London: Routledge, 1993.
6. Korte, Barbara: *Body Language in Literature*, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1997.
7. Maingueneau, Dominique: *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris: Borda, 1990.
8. Mey, Jacob L.: *Pragmatics. An Introduction*, second edition, Malden, Oxford: Blackwell Publishers Inc., 2001.



***I WAS WONDERING WHERE THE DUCKS WENT WHEN THE LAGOON  
GOT ALL ICY AND FROZEN OVER.  
QUESTIONS WITHOUT AN ANSWER. THE PASSAGE  
FROM CHILDHOOD TO ADOLESCENCE.  
HOLDEN CAULFIELD, THE CATCHER IN THE RYE***

CRISTINA DEUTSCH

One of the first focal points in discussing Salinger's infantile and teenager prototype could be the fact that *The Catcher in the Rye* has been considered one of the texts that, after the Bible, inspired the greatest number of assassins, the most well-known case being that of Mark David Chapman, John Lennon's killer who, in one of his confessions, declared that "then this morning I went to the bookstore and bought *The Catcher in the Rye*. I'm sure the large part of me is Holden Caulfield, who is the main person in the book. The small part of me must be the Devil"<sup>1</sup>. But also another names, like that of Albert De Salvo's, known as "the Boston Strangler", very active in the mid-'60s, that of David Berkowitz, "Son of Sam", convicted to 365 years of prison for his activity during 1976–1977<sup>2</sup>, that of the "Zodiac Killer" who left a book copy at the crime scene, that of Jim Jones whose name was linked to "the Jonestown Massacre" of 18 November 1978 verify this strange influence that Salinger's novel had upon certain deviant minds. Even in the movie "The Silence of the Lambs"<sup>3</sup>, the main character, a serial killer, is completely in love with this novel – the reason is simple, the universal spell that this writing wields upon the psychic and the imagination of certain individuals of the category mentioned above; they are able to identify themselves in the literary construction of a character like Holden Caulfield, a fictional hero who embodies the figure of a sarcastic teenager, but also of a sensitive personality, fighting against the adult world using as weapons quixotesque ideals. On the other hand, the literary critics

<sup>1</sup> Mark David Chapman's declaration towards New York Parole Board, 3 October 2000.

<sup>2</sup> In the letter found in the Esau-Suriani case (17 April 1977) it was asserted the fact that: "I love to hunt. Prowling the streets looking for fair game – tasty meat. I live for the hunt – my life..." (apud Marilyn Bardsley, *Son of Sam*, Crimelibrary. *Criminal Minds and Methods*, [www.crimelibrary.com](http://www.crimelibrary.com)).

<sup>3</sup> "The Silence of the Lambs". Directed by Jonathan Demme. With Jodie Foster, Anthony Hopkins. It is based on the novel of the same name by Thomas Harris, 1991.

have often said that, as far as Holden is concerned, we may deal indeed with a character with a completely unstable mental condition. Duane Edwards, for example, in his article “Holden Caulfield: Don’t Ever Tell Anybody Anything”<sup>4</sup>, analyzes him in a very complex manner, as an incarnation of irony, a symbol of the desire to criticize the falsity of a decayed world mainly at the cultural level, but ending precisely by fully participating in the progress of this society that he condemns: “Salinger’s admirers have responded in a variety of ways to *The Catcher in the Rye*, but most have something in common: they idealize Holden. In order to do so, they play down the seriousness of his ambivalence, exhibitionism, and voyeurism and assign the blame for his severe depression entirely to society, to the world of perverts and bums and phonies. Failing to respond to the first-person narrator as ironic, they assume that Holden should be taken at his word; that he is right and the world wrong; that there is a sharp dichotomy between Holden and the world he loathes... It’s not difficult to understand why readers have ignored, or have failed to perceive, Holden’s grave deficiencies as a person. After all, he is very appealing – on the surface. He genuinely appreciates brief and isolated instances of kindness and accurately pinpoints phoniness in both high and low places; he is witty and his love for Phoebe is touching. But he himself is a phony at times, and he has virtually no self-awareness”<sup>5</sup>. For Holden, as a teenager-character, the adult world is obviously a corrupt and malign space and it is impossible for him to find his place in here even if, along the entire novel, it cannot be said that this perception would change in a significant manner, the only result the character reaches after all this intricate analysis being exactly the delusion that he has no power of changing absolutely anything no matter the ways his efforts take.

His story begins at Pencey Preparatory, the school where he has been sent by his parents who, in some way, seem to be completely absent from his life – an important clue is the fact that the story is told in a moment when the character is in fact under medical care because of his mental problems, recalling what has happened to him last Christmas. His status makes Holden an “unreliable narrator”, a literary device through which Salinger warns the reader that this story cannot be interpreted as it is, the text’s multi-layering being contradictory. On one hand, during the entire novel, he fights against “phoniness”, this becoming a mere obsession, a threat towards innocence (embodied almost in all circumstances by his sister, Phoebe) but it cannot be said that in this personal crusade the hero has a constant attitude: his moral standards are exaggeratedly high, nearly burlesque, but Holden, as we can easily see, projects them almost entirely upon the outside world, never upon

<sup>4</sup> Duane Edwards, “Holden Caulfield: “Don’t Ever Tell Anybody Anything”, in: EHL, vol. 44, n. 3, 1977, p. 554–565.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 554.

himself. Adolescent if we take into consideration strictly his age, child from the behavioral perspective, innocent and pure in the ideal image constructed about his own person, alienated, cynical and disillusioned as his actions demonstrate – Holden Caulfield could be seen both as a “hunter” whose supreme goal is the truth, his supposed hypocrisy being only an interpretational inadvertence of his gestures and actions, yearning in fact only for the childhood’s lost innocence, caught in this terrible fight with the adult world which he is in fact aware that, despite his efforts, he cannot defeat, and as a “prey”, a victim both of his illusion and of the lack of perspectives of the others. Another interpretation could be that Holden, as any teenager, is completely at sea in this adventurous search of the Ego but, exacerbating this period’s characteristics of the individual development of a person, the hero feels forced to construct for himself a series of masks behind which he is able to put into practice his hypocrisy, projecting therefore a fake image upon himself and upon the surrounding world. In this case, his lack of maturity and self-confidence push him programmatically to hurt the others because this way of action makes him feel good. All these attempts of hiding from the others, but also from himself, will lead, eventually, to madness, the story of this painful process being told by the character himself who, in some way, warns the danger of “phoniness” who has contaminated everything. A third point of view puts Holden in the situation of an overwhelmed hero along his initiatic path, burdened by all this negative charge he acquires which finally “kills” him in a symbolical way. It is true that Holden is a simply boy who tries to preserve in all ways the personal status, but often his attitudes are those of a grown up – he drinks, smokes, talks with a prostitute placing himself in all those extreme situations about which he has always said that are more than disgusting. Often with a snobbish pose, isolated, selfish and antisocial – with these labels it comes without saying that Holden goes well inside the traditional archetype of the anti-hero. But another part of the literary critics insists, however, to see in him even a Christ’s figure, in spite of the fact that the character asserts, not once, his atheism, in contrast with his underlining of his understanding about Jesus means, mentioning the salvation as the key of His teachings. And this aspect, apparently a contradictory one, seems to have a major impact upon his further development because, from a certain perspective, it could be supposed that exactly from this point derivates his plan to be the one who is “the catcher in the rye”, defending the silly little children from climbing the cliff, from falling and becoming, in this way, adults – in this light, he is, without any doubt, a full hero whose interest overbrims upon a world about which, in fact, he does not know a thing – the infantile one –, he always says that he is sensitive to their needs but, in practice, there is no attempt of intimacy, he does not try even for a moment to understand or study them in some way or another.

For Holden, the oscillation between the adult world and the childhood universe is represented by a continuous psychological fight doubled by the attentive study of the adults' "hostile space", inhabited by those who are always unable to notice anything. The relation is one of rejection, obviously, especially as far as the rules imposed by the adults are concerned, considering that these are instruments made especially for serving the powerful ones: "...well, about Life being a game and all. And how you should play it according to the rules? He was pretty nice about it. I mean he didn't hit the ceiling or anything. He just kept talking about Life being a game and all. You know".

"Life is a game, boy. Life is a game that one plays according to the rules".

"Yes, sir. I know it is. I know it".

"Game, my ass. Some game. If you get on the side where all the hot-shots are, then it's a game, all right – I'll admit that. But if you get on the other side, where there aren't any hot-shots, then what's a game about it? Nothing. No game"<sup>6</sup>.

The conversation between Holden and Professor Spenser is characteristic for the way in which the teenager looks at the rule as an instrument of "normalization" and of personal standardization. We can also deduce from here the silent contempt that he obviously has for the adults in general, indirectly expressed by ridiculing Spenser down inside him while, on the outside, he always seems to agree with him. Obviously, this coming to manhood in a playful manner is a game in which Holden in fact does not want to be involved; all he can do is to feel alienated, but this sensation does not imply any desire of participation, on the contrary, it makes him identify himself more with those who are "outside" this unfair game – the hero gives the impression of being a permanent victim, of the whole world confederating against him when it comes without saying that he is the one who considers himself involved into a tough war-relationship with the world, also constructing a "psychological armor" with the help of which he hopes to be able to go against all the complex attacks he thinks that are coming from the outside reality.

Another important element through which we may define the link established between the childhood's world, as it is represented, in this particular case, by Holden Caulfield, and the adult world, is the symbolism itself showing up, first of all, in the novel's title. This peculiarity comes to light when Phoebe asks him what he would like to become if he could do everything he would like in this world. What he desires is very simple: to be "the catcher in the rye", this ideal space representing a childhood image, a boundless space where children are free to play, to do anything that passes through their minds, and more important, not to be forced to obey any kind of rules. The image of the cliff, already mentioned before, that malignant point from where these children could fall down, being cut off for

<sup>6</sup> J.D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Barron's Educational Series Inc., p. 30.

ever from their childhood, is a symbol of manhood, a static, inorganic one, in opposition with the rye field's rustling, throbbing with life, permanently in movement, changing from one moment to another. On the other hand, this mutation does not have the meaning of a complete modification or of an evolution, but it is only a perpetual refreshing of this heavenly territory of the teenager's imagination, a world where everything is simple, where there is no need for explanations and, above all, where time and space are infinite. Furthermore, generally speaking, along the entire novel, Holden's perception upon life remains the same in spite of the fact that, at a certain point, he reaches the understanding of the impossibility of changing anything, of his incapacity to stop the corruption conquering the world around him. The hero's approach to the innocence as a concept is a complex one, even if it will happen many times that he will go outside the margins of this term, an aspect profoundly linked with the relation created between him and the other members of his family – he wants to protect Phoebe but, in the same time, he calls his brother, B.B. “a prostitute” because he writes scripts for Hollywood, destroying, in this way, the purity of his own art; Holden does not feel the need, not even for himself, to be innocent, being satisfied with the lonely guardian's part, serving the ones who, from this point of view, are truly pure and untouched by the corrupt adult world and, on the other hand, by a decayed American Dream: “Anyway, I keep picturing all these little kids playing some game in this big field of rye and all. Thousands of little kids, and nobody's around – nobody big, I mean – except me. And I'm standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff... I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the cliff – I mean if they're running and they don't look where they're going I have to come out from somewhere and catch them. That's all I'd do all day. I'd just be the catcher in the rye and all. I know it's crazy, but that's the only thing I'd really like to be. I know it's crazy”<sup>7</sup>.

This special relationship between Holden and the “innocence”, permanently doubled by his desire of preserving it, is also obvious when it deals with the relation with Jane Gallagher, the love for her being of a romantic nature, pure, without any sexual connotations. But this perceptions collapse when he finds out that Jane has had a date with his roommate, Stradlater, a fact that “drives him crazy”, precisely because he does not want that what he perceives as a symbol of innocent love to be soiled by the sexual charge of the adult world. In the same manner as in his rye field guardian's role, in that of the lover, Holden has many in common with Cervantes' hero, both of them being related, generally speaking, to

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 224.

an imaginary universe. Don Quixote embodies an idealist hero whose goal is to modify the world in accordance with his medieval-chivalric type of vision. While Don Quixote travels from La Mancha to Barcelona, stopping only for rescuing endangered ladies or for defeating malignant noblemen, Holden Caulfield abandons boarding school during Christmas for going to New York in order to discover himself, trying to defend that inner imaginary world of innocence. In the same way as Don Quixote's helmet, made of a barber's metal basin, Holden's red cap has a similar symbolism, his imagination, strong and full of creativity, is able to transform the most common objects in something totally different, remaining at the same time also a symbol of chivalry's lost world. Holden's hunting red cap is, in exchange, in the same way as the symbolic helmet of Cervantes' hero, inseparable from the character's totalizing image, being also a sign of his uniqueness and of his peculiar individuality, showing that he wishes to be clearly different from everyone else around him, underlining in a special way his evolution from the level of the scared teenager of becoming an adult to the hero's level who begins to accept that, in order to survive, he must be able to live in an imperfect world. But the details of the manner in which this object is put on by his user unveil a lot of the character's traits. Obviously, the color red in itself grabs immediately the attention upon the person wearing this cap, revealing that Holden considers himself special – a defender of the innocence in a world of artfulness. Anyway, this desire of catching the eye enters in conflict with the incapacity to establish a social relation with the others. Another point is that of the hunting activity as such, red being used for protection, as a visible spot different from the green of the trees or for not being mistaken with an animal by another hunter. The way in which Holden wears it also reveals one of his basic characteristics – he wears it back to front as a sign of rebellion against any type of pre-established order, underlining one more time the hero's ambivalence: he is a child, but also a guardian, a stranger and a brother, a hunter and a hunted one. Many symbols and motifs of the novel are extremely graphical, being interpreted by the critics, in time, in multiple manners: "The symbolic content of Salinger's work has been hinted at, wildly and arbitrarily interpreted, overlooked, and even denied. In view of the fact that Salinger is the most self-conscious and deliberate of artists, as well as one whose interest in symbolism proclaims itself in the very title of his novel, it seems surprising that Salinger's use of symbolism has never been closely studied. In fiction, as in poetry, a symbol cannot be fully understood without discussing it in relation to the entire work. Yet it is just this that those critics who deal with Salinger's use of symbolism have failed to do. This lack has tended to make their remarks either tantalizing, absurd, or simply obtuse"<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Clinton W. Trowbridge, "The Symbolic Structure of *The Catcher in the Rye*", in: "Sewanee Review", 74/3 (June–Sept. 1966), p. 1.



One of the symbolic excerpts, highly important in the novel, the one referring to the Central Park's ducks, is also the one who has been more often subject to the critics' avalanche of literary interpretations, many times without a precise exit: "I live in New York, and I was thinking about the lagoon in Central Park, down near Central Park South. I was wondering if it would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go. I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away"<sup>9</sup>, philosophizes Holden in a childish way in the novel's second chapter, going on with the same question addressed to the taxi drivers he accidentally encounters or when contemplating the ducks at night. Precisely in this way it happens in the last part of the novel when Holden, drunken and frightened, repeats over and over again the same rhetorical question or when strolling through Central Park without a clear purpose, trying anyway to throw light on this question that is tormenting him: where can a being go when it does not resist to stay in the environment in which it has been accustomed to live till that moment? The hero's despair is constantly growing, as it becomes more and more obvious that he will not be able to find the ideal space where his own Ego can be at peace: "I've lived in New York all my life, and I know Central Park like the back of my hand, because I used to roller-skate there all the time and ride my bike when I was a kid, but I had the most terrific trouble finding that lagoon that night. I knew right where it was – it was right near Central Park South and all – but I still couldn't find it. I must've been drunker than I thought. I kept walking and walking, and it kept getting darker and darker and spookier and spookier. I didn't see one person the whole time I was in the park. I'm just as glad. I probably would've jumped about a mile if I had. Then, finally, I found it. What it was, it was partly frozen and partly not frozen. But I didn't see any ducks around. I walked all around the whole damn lake – I damn near fell in once, in fact – but I didn't see a single duck. I thought maybe if there were any around, they might be asleep or something near the edge of the water, near the grass and all. That's how I nearly fell in. But I couldn't find any"<sup>10</sup>.

The essence of the question is of fundamental and existential type, being underlined by his analysis of his brother Allie's death, Holden passes from interest and desire of understanding to terror and desperation, losing more and more the trust in his own possibility of changing something. In this way, while the narrative thread carries on, it is possible to notice how feeble is Holden's power of controlling the situation which is continuously aggravating and, especially, how

<sup>9</sup> Salinger, *op. cit.*, p. 35.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 202.

hard it is for him to have self-control. Right in the moment when he understands the phenomenon of death, growing up a little more because of this terrible trauma, Allie's departure for a place from where he will never return being not a possible answer, but an open question – especially in the light of the detail that Salinger's hero does not believe in afterlife – he will make a parallel between the unexplainable disappearance of the ducks from the Central Park lake and the disappearance of a beloved person– this is the reason of his obsession, of his unceasing impatience of knowing where the ducks went because he feels extremely threatened by the idea that there is a moment in life which he neither can recognize precisely, nor could prevent, when people and even things simply disappear; in fact, this symbolic crossroads is double underlined also by the fact that the record prepared for Phoebe breaks down: "Then something terrible happened just as I got in the park. I dropped old Phoebe's record. It broke-into about fifty pieces. It was in a big envelope and all, but it broke anyway. I damn near cried, it made me feel so terrible, but all I did was, I took the pieces out of the envelope and put them in my coat pocket. They weren't any good for anything, but I didn't feel like just throwing them away. Then I went in the park. Boy, was it dark"<sup>11</sup>. With the help of these details, apparently without great importance at the factual level, Holden demonstrates that, without wanting this, he is transformed from child to adult, the ducks' symbology charges itself in a dual manner, on one hand there is an allusion to death's mystery, on the other hand it relates with the potential path's image because Holden is forced to ask himself where life is taking him, meaning that his question refers to the necessity or to the absence of the necessity of a mentor who should have the capacity of guiding him towards the right direction or, if it is the case, to provide for guiding himself trusting more his own instincts. In this context, not only the ducks' symbolism is important, but also that of the lake itself, "partially frozen and partially unfrozen", being therefore in a transitional status of existential uncertainty that mirrors perfectly Salinger's hero status.

The author proves to be an expert of this intermediary level between childhood and maturity, Holden chooses to be "frozen" in this passage because the character simply hates the idea of changing as such. When Holden visits The Natural History Museum, he says that he likes this place because it will always be the same, every time he will go there. In this way, Holden will be an eternal teenager hero who chooses to remain still between this world of innocence, represented by children, and the complex adult world which Holden often finds simply repugnant. Many times the characters' comments seem to come from a person overburdened by maturity, angry with everything happening around him precisely because he

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 201–202.

already knows from experience that this fact is not a positive one, in the same way in which Salinger's capacity of describing this universe – which can be often seen even as a magical space – as founded on two principles: first, he views children not from the adult point of view but from their own, from the inside, in a way few writers have succeeded in doing; and second, he concerns himself almost exclusively with extraordinary children. Many adult writers tend to make children seem younger than they actually are, to accentuate their babyish qualities, but Salinger does the opposite, quite in a Renaissance style: he portrays children who are unusually mature for their age, who speak, or attempt to speak, like adults, and who wish to be accepted by adults on an adult basis. Models of this type are the little girl in *For Esme – With Love and Squalor* and Phoebe, the sister of the hero in *The Catcher in the Rye*. His adolescents speak in a curiously gauche dialect which belongs to their age, yet they are seeking too for acceptance in an adult world – in fact this is the whole plot of *The Catcher in the Rye*<sup>12</sup>.

Anyway, Holden is permanently thinking (even with terror) at the fact that the others could consider him childish, perceiving himself, many times, placed in an inferiority posture because of this reason and he reacts violently without any hesitation. Spatiality and the peculiarities of some of the places where he finds himself in the nodal points of the novel strengthen this feeling; an example would be the pub where he goes together with Luce where “people doesn't say anything to anyone” – it's a “sinful” place, as he characterizes it, full of negativity, rotten in the same way as the “Lavender Room” in the tenth chapter, a lurid place where “adult men” find themselves at ease, but he does not have this feeling at all and all he can do is to perceive this atmosphere of negativity that surrounds him. In this environment, Holden embodies perfectly the image of the baby who is trying to behave like a grown up, striving to impress the others but doing nothing else than causing embarrassed smiles around him: “The band was putrid. Buddy Singer. Very brassy, but not good brassy – corny brassy. Also, there were very few people around my age in the place. In fact, nobody was around my age. They were mostly old, show-offy-looking guys with their dates. Except at the table right next to me. At the table right next to me, there were these three girls around thirty or so. The whole three of them were pretty ugly, and they all had on the kind of hats that you knew they didn't really live in New York, but one of them, the blonde one, wasn't too bad. She was sort of cute, the blonde one, and I started giving her the old eye a little bit, but just then the waiter came up for my order. I ordered a Scotch and soda, and told him not to mix it – I said it fast as hell, because if you hem and haw, they

<sup>12</sup> Donald Heiney and Lenthil H. Downs, *Recent American Literature After 1930*, New York: Barron's Educational Series, Inc., Woodbury, 1974, p. 179–200.

think you're under twenty-one and won't sell you any intoxicating liquor. I had trouble with him anyway, though"<sup>13</sup>. So, even if Holden thinks that he knows what is happening around him and that he can control the events, he will end up with knowing nothing, what demonstrates one more time the theoretical innocence of his nature. Again, another similar place is Edmont Hotel, a place "full of perverts and morons", where he is again and again fascinated by the deviant behavior of the others.

But not only the environment itself as the focal point "where the action takes place" is defining for Salinger's novel intrigue and for the development of his character, but also this recognizable ritual of escape and return which Holden performs many times in the story, the loss of childhood being supposed to have as a logical correspondence the rediscover of the self, a fact that, at least in here, at the level of the superficial perception of the hero himself, seems not to take place.

Another crucial point that contributes in defining Holden's personality is the relationship between him and the others, especially with his family and with the substitutive characters. Generally speaking, Salinger tries to make his hero seem separated by everybody else. Anyway, the Caulfield does not show up exclusively in *The Catcher in the Rye*; we can also find them in some Salinger's youth stories, Holden's character as such having been created only after 1945. Allusions to Holden's mother, Mary Moriarty, an actress, are present in two short stories, *The Ocean Full of Bowling Balls* and *The Last and Best Peter Pan*. Also in there, as in the novel, the hero's relation with his mother remains unchanged, focusing both on Mary's feelings of preoccupation and anxiety, and on her son's recurrent idea that everything he does may become a disappointment for his mother. As every teenager, he feels an urgent need for security, an aspect mainly underlined by the scene where he is asking himself where the ducks of the lake go in winter – his fear that the ducks will not be able to survive in there in winter unveils, in fact, another type of fear, linked to his terror of being "chased away" by his maternal protector. But from the narrative thread looms another character, belonging to the same category, which will acquire some other valences capable to clarify the hero's true attitude towards this important member of the family represented by his mother: Mrs. Morrow. Among the feminine characters, excepting Phoebe, it seems that she is the only one with whom he can feel at large, the association between his own mother, redhead Mary, and "the other mother" becoming, in this way, extremely clear; even if her presence has an equivocal charge, even on the sexual level, it will still remain a maternity emblem, in spite of Holden's obviously forced desire to rise above this obstacle. However, he is not fully aware of this cleavage, expressing many times in

<sup>13</sup> Apud Charles Kaplan, "Holden and Huck: The Odysseys of Youth", in: "College English" 18 (1956), p. 76–80. Reprinted in *Readings on The Catcher in the Rye*, edited by Steven Engel, San Diego: Greenhaven Press, 1998.

a confuse manner or abruptly passing from one level to another, from “Morrow’s old mother” to “it was extremely sexy”. Holden’s relation with both of his parents, not only with his mother, is in fact an ambivalent one, as everything in the novel, of positive domination from mother towards son on one hand and, on the other hand, of continuous rebellion against this pre-established order, of a repeated attempt of reversing the traditional values, an endeavor started by the desire, natural in fact, of beginning to “function” by himself in a world which, anyway, he does not understand well yet.

Salinger has a modern perception upon family, the relation between children and parents, without moving far away from the idea that children’s innocence is a precious value that must be conserved – a conception that Holden himself does not fail to express as many times as possible –, that needs a special type of care and some kind of protection which does not come necessarily from the parents, but rather from a “parental structure”. This could be, in fact, also one of the reasons for which both Holden’s mother portrait and that of his father are very weakly outlined, a fact suggesting also a lack of relevance of the relation established between him and the other components of his family. Anyway, from this point of view, Holden Caulfield has been often compared with another emblematic hero of American literature, Huckleberry Finn. The last one is living like an orphan even if he has in fact a father, a degraded version, a drunkard who cares for visiting his son only for beating him or for begging money. Miss Watson, in exchange, Huck’s adoptive mother, is the full representative of the “traditional family”, the one who is trying to transform him from a “barbarian” child into a civilized person directing his steps on this difficult passage from adolescence to maturity. “Huck Finn and Holden Caulfield” asserted Charles Kaplan, “are true blood brothers, speaking to us in terms that lift their wanderings from the level of the merely picaresque to that of a sensitive and insightful criticism of American life”<sup>14</sup>. The critic also underlines that every story is told by a central figure, a teenager whose remarkable language is both a reflection and an act of criticism on his education, upon the environment and the times he is living. Each one is, fundamentally, the story of an adventure constructed on an old fashioned pattern of a young man who tries to find his way in an adult world which is not particularly friendly. For Kaplan, Salinger’s hero is no more than an “outlaw”, from all points of view, without family and friends, the character trying only to escape from the bounds of a civilization which would make him become its victim; he travels in search of what he think it must be liberty – a concept which for us, his mature readers, is obviously that it represents a primary misunderstanding. The society considers him a villain, a good for nothing whose career is that of provoking one disaster after another.

<sup>14</sup> Salinger, *op. cit.*, p. 222–223.

Holden's father is a successful lawyer who spends most of the time working for his family, in order that his children do not miss anything from the material point of view – anyway, a common attitude in the American novel of the '40s and the '50s, putting always in balance the fake feeling of devotion towards family with that of a profound guilt experienced at the consciousness level, deriving from the father's never-ending obsession of not spending enough time with his sons, trying to convince himself that the lack of time and affection could be compensated with money. However, it is obvious that this is one of the main reasons for Holden's contempt towards the main masculine figure inside his family and also towards adult world in general. In contrast with Huck Finn, whose father savagely oscillates between drunkenness and the tenderness of the real father who would like to be, in Holden Caulfield's case the paternal image is simply irrelevant, a mere source of material wellness, without a face and a precise characterization. He is not rejected by his son because the fact that he belongs to the adult category, as we may think at a superficial analysis, but simply because he cannot materialize his aspirations, imposing a true model in his son's eyes; there are, however, other "adult" transient figures, those who have a formative potential upon the future nature of this teenager – the nuns whom he gives money, for example, immaculate representations of an ideal maternity of heavenly origin or, in opposition, treacherous persons like Mr. Antolini, a pervert hiding his sexual overtures under the mask of a fake understanding. In practice, his opinion upon his own father embodies the conflict born inside him, between some general human values which he considers by instinct to be above everything – like love, kindness, trust – and the idea of "material value" seen as a general concept too, rejecting in the same time that profoundly hackneyed theme of the American Dream, a middle-class ideal of the '40s whose version of success was translated grossly with the capacity of gaining, the power to accumulate money and to spend them in a constant rhythm, money being considered a basis for power and an essential condition for the individual and his family's potential happiness. For Holden his father is a *lawyer* and nothing else, seeing him, in a cynical way, as a machine producing wellness and corruption, without taking into consideration the ideals and the sensibility of the people around: "Lawyers are all right, I guess – but it doesn't appeal to me", I said. "I mean they're all right if they go around saving innocent guys' lives all the time, and like that, but you don't do that kind of stuff if you're a lawyer. All you do is make a lot of dough and play golf and play bridge and buy cars and drink Martinis and look like a hot-shot. And besides. Even if you did go around saving guys' lives and all, how would you know if you did it because you really wanted to save guys' lives, or because you did it because what you really wanted to do be a terrific lawyer, with everybody slapping you on the back and congratulating you in court when the goddam trial was over, the reporters

and everybody, the way it is in the dirty movies? How would you know you weren't being a phony? The trouble is, you wouldn't". I'm not too sure old Phoebe knew what the hell I was talking about. I mean she's only a little child and all. But she was listening, at least. If somebody at least listens, it's not too bad"<sup>15</sup>.

Another important aspect concerning both the relation between Holden and his family, and the link between the infantile model and this domestic core in the novel it is the way in which he interacts with Phoebe, his younger sister, a vital relation also for understanding the meaning of Allie's presence, Holden's dead brother. Phoebe is the key element with the help of which the whole narration becomes intricate and symbolic; it is true that she embodies everything pure and innocent but, in the same time, she represents a voice of the reality who tries to demonstrate, with the well-constructed logic of childhood, that Holden's idealized world is just an universe of imagination, a simplified version of Paradise which she already knows that it is impossible to put into practice.

The positive role that Holden's little sister has in the novel is underlined also by the symbolic name in itself: Phoebe, which is, in fact, the other name of the Greek goddess Artemis and also a feminine derivate of Phoebus, the god of light, one of the attributes of Apollo. In both of these interpretations, the meaning remains the same: in Greek mythology, Artemis, Zeus and Lethe's daughter, Apollo's sister, has been invested, even from the moment of her birth, with a protective role, helping his brother to be born in the same way in which Phoebe, in Salinger's novel, "helps Holden being born" into the adult world. As we can easily notice, the roles are inverted in some way in this situation, at least from a symbolical perspective, because Artemis – Phoebe has been known not only as a goddess who protected pregnant woman and helped the baby being born, but also on a more general level, as a children's protector, a role which, in the novel, Holden wants to have exclusively for himself, even if this function is performed by his sister, in an unconscious manner. The comparison Phoebus – Apollo comes only to enforce this same idea, underlining the innocence and purity characteristics, "enlightening" this child-heroine who functions as a spiritual guide for Holden.

These type of interpretation, linked at a mythological level, has only one fault: literary critics often fail to notice accurately the fact that the ambiguity of the novel – which becomes extremely clear especially in the last pages – offers a kind of "answer" in fact; exactly this vagueness provoked by the binary oppositions offers us a way of understanding Holden in all his aspects. Some critics, sensitive to this peculiarity of vagueness, have noticed in *The Catcher in the Rye* even a Zen

<sup>15</sup> Yasuhiro Takeuchi, "The Burning Carousel and the Carnavalesque: Subversion and Transcendence at the Close of *The Catcher in the Rye*", in: "Studies in the Novel", 34/3, (Fall 2002), p. 320.

perspective, for example when the Zen Master Daisetz Suzuki asserts, referring to Holden Caulfield, a character that paradoxically may seem totally alien to the Asian literary and symbolic world, that “he transports us in an absolute universe where there is no antithesis”. In their innovating study, Bernice and Sanford Goldstein notice the God-type identification that Holden assumes exactly in the moment of contact with the persons he criticizes, and also the underlining of unity (“where there is no antithesis” reflected in the “catcher” Holden who is hunted (or haunted) both by his symbolic little sister Phoebe and by his dead brother, Allie.

So, the recurrent, obsessive question which is the basis for Holden’s passage from childhood to adolescence and from adolescence to maturity, “where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over” is condemned to remain unanswered, becoming a cyclic rhythm, like life and death itself, like, in fact, all the “big questions” regarding the various aspects of existence children must put in order to acquire maturity.



# ENRÉGIMENTATION NATIONALE / RALLIEMENT EUROPÉEN. CRITÈRES D'ACCÈS DE LA LITTÉRATURE ROUMAINE DANS L'ESPACE CONTINENTAL

CRISTINA BALINTE

Il suffit d'observer les livres à auteurs roumains, en vente dans les librairies du marché occidental, ou de passer en revue les fonds concernant la culture roumaine, des bibliothèques universitaires, académiques du même espace, pour subir un effet de dérèglement d'image. Après la chute du régime totalitaire, après des années entières de politiques culturelles d'ouverture plutôt déclarée, en fait, que réellement soutenue, après le moment-clé de l'intégration dans l'Union européenne, et en dépit du processus d'éclosion de l'édition locale, la littérature roumaine est encore loin d'avoir une configuration au moins cohérente, sinon correcte aux yeux du public hors-pays.

Pour la plupart des occidentaux titrés, parce que le domaine littéraire roumain appartient aux initiés, aux gens qui poursuivent une spécialisation stricte ou tout simplement ont haussé le niveau général, en fréquentant les aires marginales ou « exotiques », la Roumanie en littérature reste synonyme avec les avant-gardistes (par exemple, Gherasim Luca, vu que le cas de Tristan Tzara s'était internationalisé), les écrivains de la période d'entre-deux-guerres (Eliade, Cioran, Ionesco), les romans de Panait Istrati, Constantin Virgil Gheorghiu, de D. Tsepeneag, de Paul Goma.

Il n'y a pas jusqu'au seuil du III-e millénaire une littérature roumaine à l'étranger pour le lecteur habituel, celui qui un jour apaiserait sa curiosité, disons, en parcourant une fiction écrite dans cette région de l'Europe et en lui découvrant le style caractéristique. Et tout également, on ne trouve pas une poésie qui lui fait sentir l'état d'âme contemporain, en variante roumaine. La sélection a été faite en raison des critères d'attitude politique (Istrati, Gheorghiu, Tsepeneag, Goma), d'importance dans le système universel (les avant-gardistes, Eliade, Cioran, Ionesco), de relevance dans le milieu culturel parisien (Anna de Noailles, princesse Brancovan). Hier comme de nos jours, « l'idéologie précède l'esthétique », en termes d'Adrian Marino, lorsqu'il prend en discussion, dans le volume 5 de la *Biographie de l'idée de littérature*, le phénomène de l'« internationalisation » de la littérature nationale<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Adrian Marino, *Biografia ideii de literatură* [*La Biographie de l'idée de littérature*], vol. 5, Le XX<sup>e</sup> siècle, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1998, p. 29.

Passons maintenant à une autre situation toujours francophone. Si l'on fait une recherche dans la base des données de la bibliothèque de l'Université Libre de Liège, on est surpris de constater tout un bric-à-brac des unités documentaires prioritairement de la zone de l'histoire littéraire : Emil Manu, *Istoria poeziei românești și moderniste*, Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceaușism*, vol. I, N. Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Perpessicius, *Eminesciana*, Angela Ion, *La littérature française dans l'espace culturel roumain*, Ion Dodu Bălan, *A concise history of Romanian literature*, Adrian Marino, *Littérature roumaine-littératures occidentales : rencontres*, Alexandru Paleologu, *Spiritul și litera, Liturghierul lui Coresi*, Tudor Vianu, *La société littéraire « Junimea »*, Dumitru Micu, *Literatura română de azi* (c'est-à-dire du 1965 !), L. Galdi, *Stilul poetic al lui Eminescu*. A celles mentionnées, on ajoute seulement deux enregistrements comme « littérature roumaine – traductions françaises », et c'est le cas du roman de Virgil Gheorghiu, *La tunique de peau*, et des *Récits insolites de Mihai Eminescu*, avec une préface par N. Manolescu.

Quelle est alors l'image littéraire de la Roumanie en Europe et dans le monde ? Peut-on en se concevoir une idée à partir des unités isolées ? Cet exposé essaie d'identifier quelques voies par lesquelles la relation Europe-Roumanie changerait le statut d'occasionnelle en stable, dans une dialectique de l'intégration et de la conservation des traits spécifiques. Tout comme politiquement ou économiquement, du point de vue littéraire, il ne s'agit plus seulement d'être présent en Europe, mais de se faire visible, se faire remarquer et reconnaître sa contribution au niveau du continent.

## LE COMPLEXE DE L'EUROPE QUI ECHAPPE

Un problème difficile s'érige lorsqu'on parle d'Europe, mais en même temps on ne sait pas précisément de quelle Europe on en parle. Toujours dans la *Biographie de l'idée de littérature*, Adrian Marino souligne ce caractère hétérogène, en disant que « la littérature européenne n'a jamais constitué une véritable unité »<sup>2</sup>. Des doutes de perception globale sont aussi exprimés par Béatrice Didier, la coordinatrice d'une anthologie de référence dans les études culturelles, *Précis de littérature européenne*, qui dans sa contribution s'interroge sur le champ d'action du concept de « littérature européenne » : « difficile à définir », selon son opinion, car d'abord le terme « européenne » s'avère inconsistent, puis, l'autre composant du syntagme, « littérature », ne repose pas sur une signification stricte, mais couvre toute une série de contextualisations<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 87.

<sup>3</sup> Voir Béatrice Didier, *Étudier la littérature européenne*, in *Précis de littérature européenne*, Presses Universitaires de France, 1998, p. 1-9.

Dans le processus d'intégration, cette incertitude d'objet de référence entretient un complexe de l'Europe qui échappe, manifesté du côté des « petites littératures ». Pour impressionner l'Europe, comme une première étape, un genre de proximité, dans l'homologation universelle, on ne trouve pas un seul discours valable. On identifie surtout des discours adaptés, afin de tenter chacune des cultures « majeures », les « impérialismes littéraires » de l'espace continental où il faut finalement accéder.

Le comparatisme a mis cette dynamique sous le régime des influences et des emprunts de modèles. Au long du temps la littérature roumaine a fait attention aux affinités à la littérature française, le cœur de l'eurocentrisme, puis aux influences régionales de l'Ouest et bien de l'Est, et à plusieurs degrés d'influences culturelles, la plupart livresques. Une littérature qui essaie en fait d'esquisser premièrement les lignes de force de son originalité et, une fois acquise la prise de conscience nationale, se voit obligée de regarder vers l'extérieur, au but de se situer dans l'esprit du temps, ensuite subir influences doctrinaires qui lui provoquent du recul, s'attarde, se sauve, et à nouveau constate qu'il est nécessaire de se rédéfinir comme formule de création dans le profil politique et culturel d'aujourd'hui.

Personnellement, je préfère substituer la relation *tensionnée* du national avec l'universel, par une *interaction* des deux éléments entre lesquels l'équilibre est toujours approximatif. Comme il n'y a pas de systèmes parfaitement clos, il n'existe ni de national, ni d'universel en valeur absolue. Si le contact entre nations par l'intermédiaire des traductions peut être limité, en raison des facteurs extralittéraires, le phénomène de l'influence est le plus difficile à maîtriser. Prenons le cas des romans de Sorin Titel, écrits sous le régime communiste, des années '60 du siècle passé jusqu'aux années '80. La tétralogie comprenant *Țara îndepărtată* [*Le Pays lointain*], *Pasărea și umbra* [*L'Oiseau et l'ombre*], *Clipa cea repede* [*L'Instant furtif*], *Femeie, iată fiul tău !* [*Femme, voilà ton fils !*] semble hors l'histoire locale du moment de la rédaction. Ce sont des productions nationales, composées sous un régime totalitaire qui parlent simultanément le langage national et celui européen, qui rendent visibles des influences obtenues insensiblement, pas expressément, par l'appartenance à l'imaginaire d'une telle région géographique et culturelle.

En revenant au complexe de l'Europe qui échappe, il faut signaler les assauts répétés donnés par la littérature roumaine aux portes de cette forteresse idéale. Par traductions, par présence dans l'espace circonscrit portant attribut européen, par compréhension et pratique écrite de ses stéréotypes imaginaires. La réalité nous montre des résultats incohérents, partiels, d'une inefficacité étonnante, des politiques culturelles jamais suivies jusqu'au bout. En termes d'orgueil national, la situation serait réglée une fois qu'un écrivain de notre pays (ou ressortissant de notre pays) gagnerait le Nobel. En termes plus simples, la situation pourrait avoir une solution heureuse le jour où un écrivain roumain serait capable de porter, par un livre sans les prétentions d'un prix, un dialogue (donc non plus un monologue), un échange complet (pas seulement une offre) avec le public de l'étranger. Européen ou de la société mondiale.

## QUELQUES DESCRIPTEURS D'INSERTION DANS L'ESPACE OCCIDENTAL

Un descripteur se définit comme une clé d'accès. En ce qui s'ensuit, on prend en discussion trois manières mis en essai par la littérature roumaine, afin qu'elle voie après 1989 s'ouvrant les portes de l'Europe. On garde l'idée d'aspect diversifié de la littérature européenne et aussi la théorie des sphères d'influence, exercitée par les « grands blocs littéraires ». On parcourt d'abord les manifestations liées à la récupération et au rattachement au cadre de l'idéologie de la Mitteleurope et l'affirmation d'une identité dans une structure géographique. À la fin, on s'arrête sur le cas de la manifestation interculturelle « Les Belles Étrangères », quand un groupe de 12 écrivains roumains de générations différentes ont été invités en France, dans un programme de popularisation des littératures peu encore connues, dirigé par le Centre National du Livre.

### a. L'association à une idéologie

Longtemps pensée, l'affinité avec l'esprit de l'Europe Centrale devient, après 1989, un point essentiel du discours performé surtout dans les centres culturelles de l'Ouest de la Roumanie. Il s'agit premièrement de Timisoara, puis d'Oradea (la revue « Aurora » qui consacre dans le nr. 2/1993, un dossier à « L'Identité de l'Europe Centrale ») et de Cluj-Napoca – en ordre de relevance. Les échos de ces actions d'acclimatisation au régime européen parviennent en resonance jusque dans la Capitale et à Jassy, les éditions Univers, respectivement Polirom publiant les séminaires du Centre « La Troisième Europe » de Timisoara et des études de référence dans le domaine, parmi lesquelles on note celles de Jacques Le Ridder, *La Mitteleurope*, de Tony Judt, *L'Europe des illusions*.

En acception théorique, selon qu'on découvre lors d'un débat organisé par le Centre « La Troisième Europe », édité dans le volume *L'Europe Centrale ou le paradoxe de la fragilité*, on trace une démarcation entre la Mitteleurope, « notion géographique et historique, centrée autour une sorte d'expansionisme allemand » et l'Europe Centrale, « concept socioculturel, centré autour de Vienne »<sup>4</sup>. En suivant la même politique de saissement des nuances, on identifie du côté de la Mitteleurope un sens large du concept, vu comme « notion idéologique[...], une carte mentale, une réalité historique, une notion qui tient de l'histoire de la culture<sup>5</sup> » et un autre plus raffiné, actualisé, celui d'un noyau qui s'entête à s'intéresser, dans une époque gouverné par l'audio-visuel et les multimédias, « de la reconstruction d'une culture cosmopolite du livre » et « de la littérature (comprise de la même façon que chez Herder, de *Literatur*), comme science, source de normativité éthique et représentation symbolique [...] de l'esprit d'une civilisation »<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Jacques Le Rider, *L'Europe Centrale ou le paradoxe de la fragilité*, Polirom, Jassy, 2001, p. 20, volume coordonné par Dana Chetrinescu et Ciprian Vălcan, préface par Ciprian Vălcan, postface par Ilinca Ilian.

<sup>5</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 136.

Travail de récupération, d'affirmation et de promotion au cadre d'une identité multiculturelle, cette stratégie n'a pas besoin de construire une réalité, mais de faire signaler les traits spécifiques d'une partie dans l'ensemble d'une réalité historique. La chute du système totalitaire s'accompagne d'une décentralisation à la suite de laquelle on constate la multiplicité des foyers culturels, chacun détenant une contextualisation du discours qui lui est propre.

On peut se demander pourquoi la première étape d'approchement contemporain de la littérature roumaine à la littérature européenne prend cet aspect d'association à une idéologie locale, mais d'une direction orientée vers l'Ouest. Dans les fluctuations d'une période apparemment sans cesse transitoire, comme les années '90 se présentent, où la configuration des institutions et du marché culturels changent du jour au lendemain, une idéologie implicitement manifestée est un point de stabilité, un ancrage assez solide pour se faire remarquer en Europe, même si ce réseau d'influence reste partiel. Moins productive du point de vue des traductions des écrivains roumains à l'étranger, cette direction mène principalement aux résultats matérialisés en théories qui font l'objet des anthologies ou des collections en Occident, un exemple étant les publications du Centre d'étude de l'Europe médiane, ouvrages collectifs thématiques coordonnés par Maria Delaperrière et Antoine Marès, aux éditions L'Harmattan de Paris – *Histoire et pouvoir en Europe médiane* (1997), *(Post)modernisme en Europe Centrale. La crise des idéologies* (1999) etc.

## **b. Le rattachement en fonction de la position géographique**

Dérivées en prolongement des préoccupations initialement centrées sur la problématique de la Mitteleurope, les discussions sur l'existence d'une « littérature danubienne » prennent essor au début de cette décennie, en continuant d'être aujourd'hui un élément de réflexion permanente, renforcée par les débats portés en Occident sur la « culture centrée autour de la Méditerranée ». On ne s'arrête pas maintenant sur l'influence des livres de Claudio Magris, *Danubius* (traduit en roumain en 1994) et *Un autre mer* (traduction roumaine, 1999), les deux parus aux éditions Univers, points de départ d'une circonscription géographique, doublée par une culture formée des cultures porteuses des traits ressemblantes au niveau de l'imaginaire. On pense ceci comme une manière d'agencement à un réseau littéraire international, des productions de type « réalisme magique » de la plaine danubienne du sud de la Roumanie. Il s'agit d'une extension par transfert culturel propagé tout au long de la géographie du fleuve en question. Pour être plus appliqué, on peut trouver les éléments d'un imaginaire chez les romanciers Hermann Broch, Sorin Titel et Stefan Banulescu. Pensons plus précisément au *Tentateur* (1953), à *L'Oiseau et l'ombre* (1977) et au *Livre du Millionnaire* (1977). Cela ne tient pas d'une influence exercé d'un écrivain à l'autre, mais d'une réception créatrice, interprétative d'un modèle dans une région d'accueil : registre thématique, traitement similaire des motifs, rôle détenu par les métaphores symboliques dans le récit.

Au rang des résultats, c'est toujours une manière de configuration d'un espace identitaire européen et secondairement de promotion des textes des écrivains.

### c. Promotion interculturelle

Les dernières années se sont caractérisées par le développement des maisons d'édition et par la constitution d'un dessein aux lignes de plus en plus claires d'un marché éditorial national. L'investissement du côté de ces institutions privées a fait possible en 2005 l'événement de popularisation en France des œuvres de 12 écrivains roumains de générations différentes (à partir des années '70), action faite au cadre du projet annuel « Les Belles Étrangères », mis en pratique par le Centre National du Livre.

Lectures publiques à Paris et dans quelques villes de France, la présentation d'un film sur les participants à l'événement et un dossier consistant dans le mensuel « Lire », dédié « Spécial Roumanie », tous ceci ont été les pistes à parcourir vers le finish de relevance européenne. Car de nos jours comme avant, gagner la France équivaut au moins théoriquement parlant à gagner l'Europe.

Un exercice publicitaire a été vu en Roumanie sous la forme d'une véritable descente en force des auteurs roumains, en justifiant l'observation d'Adrian Marino qui avertissait sur « la tendance instinctuelle, le geste-reflexe » des littératures « petites, exotiques [...] de se proclamer, au moins de façon virtuelle, compétitives par rapport à tous les littératures du monde »<sup>7</sup>.

Au seuil de l'intégration européenne, ni la Roumanie, ni la France n'étaient tout-à-fait préparées à dépasser le lieu commun des politesses réciproques. Si l'on regarde le dossier de « Lire », on reste assez stupéfait par les clichés déroulés et surtout par l'incompréhension du profil des écrivains, certains d'eux traduits déjà en France (Gheorghe Crăciun, chez Maurice Nadeau, avec *Composition aux parallèles inégales*, Gabriela Adameșteanu, chez Gallimard, avec *Matinée perdue*, Mircea Cărtărescu, chez Austral, avec *Lulu* et chez Denoël, avec *L'oeil en feu I* etc.).

François Busnel, l'éditorialiste, parle de la littérature roumaine en terme de « mystère », donc d'une zone inconnue, qui dans « l'imaginaire français se résume aux brumes des Carpates, à d'in vraisemblables frasques vampiresques, à la chape de plomb des années communistes et aux exactions des époux Ceausescu »<sup>8</sup>. Puis, en parcourant les présentations faites aux écrivains, l'effet de manque de disposition réelle de connaissance s'agrandit, parfois tombant dans le ridicule. Voyons quelques titres d'articles : *Adameșteanu, la romancière qui lit dans les cœurs*, *Blandiana, l'Antigone de la poésie*, *Zografi apostrophe les hommes et les*

<sup>7</sup> Adrian Marino, *op. cit.*, p. 33.

<sup>8</sup> « Lire », no. 340, novembre 2005, p. 140.

*dieux* etc. À côté de ceux-ci, un seul essai d'encadrement authentique dans l'histoire littéraire *Cărtărescu, une des figures montantes de la Génération 80*, et un parti-pris – *Manea : une œuvre digne du Nobel*.

Que signifie alors la Roumanie littéraire dans l'espace français, en prenant en considération l'équipe des « Belles Étrangères », formée donc par des écrivains homologués au pays natal et traduits à l'étranger ? La région mystérieuse d'un nobélisable (Manea), d'un auteur de référence sûre (Cărtărescu), de plusieurs créateurs-personnages pittoresques comme Ștefan Agopian et Dan Lungu.

#### APRÈS L'INTEGRATION. QUELQUES NOTES EN CONCLUSION

Dans une interview donné par le théoricien Boris Groys et inséré à la fin du volume *La topologie du nimbe et autres essais*, traduit en roumain en 2007 aux éditions Idea Design&Print de Cluj-Napoca, on se met le problème d'un projet initié au but de concrétiser l'Altérité qui pourrait déterminer la différence spécifique des productions culturelles de l'Est de l'Europe et de la Russie en se rapportant à l'Occident. Une remarque nous frappe par son contenu paradoxal : on considère que le communisme a étouffé dans cette région toute identité culturelle, toute tradition ; mais de nos jours, on constate que le communisme s'impose en tradition et « mis dans l'emballage d'une sorte de design national de série [...] se vend ensuite sur les marchés postcoloniaux occidentales »<sup>9</sup>.

Du côté du problème qui nous intéresse, on observe après l'intégration dans l'Union européenne que le produit qui vend bien la littérature roumaine à l'étranger est lié des épisodes traitant de la vie passé sous le régime communiste. Cette reconstruction de la mémoire fait le délice de l'occidental qui tout comme le dit Groys a attaché univoquement l'image de cet espace culturel à cette orientation politique. Ce qui donne la différence, en réveillant le public de l'Ouest de son indifférence envers la littérature roumaine, c'est d'une manière peu attendue le discours de fiction traitant de la période communiste. En tension entre la pratique des stéréotypes culturels et le récit à personnalité, certains des écrivains roumains ont bien compris l'enjeu. La visibilité ne s'obtient pas en érodant les modèles institués ; de cette façon, on réussit seulement montrer les disponibilités de conspécter sagement les leçons des grands maîtres. L'insertion active sur le marché européen signifie unité en diversité, différence spécifique dans le cadre du genre de proximité. Ce qui compte pour l'instant c'est la voix particulière dans le discours général, cet élément essentiel, fondé par des repères qui peuvent se rencontrer seulement dans cette région et pas dans l'autre.

<sup>9</sup> Boris Groys, *La Topologie du nimbe et autres essais*, Idea Design&Print, Cluj-Napoca, 2007, p. 108, traductions par Aurel Codoban, Lorin Ghiman et George State, postface traduite par Izabella Badiu.







ISSN 0256 – 7245  
SYNTHESIS, XXXVI, P. 1–86, BUCAREST, 2009