


P297

SYNTHESIS

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

P50/8



DISCURSIVE INTERFERENCES

XXXVII

2010



EDITURA
ACADEMIEI
ROMÂNE

Directeur : **EUGEN SIMION**

Rédacteur-coordonateur : **NICOLAE BÂRNA**

COMITÉ CONSULTATIF

**SERGE FAUCHEREAU
MICHAEL METZELTIN
DUMITRU ȚEPENEAG**

COMITÉ DE RÉDACTION

Membres: **MANUELA ANTON – secrétaire du comité
CRISTINA BALINTE
ALEXANDRA CIOCÂRLIE
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, Calca 13 Septembrie nr. 13, sector 5.

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

Les collaborateurs sont priés de ne pas dépasser les limites de 10 pages dactylographiées pour les articles et de 2 pages pour les notes de lecture.

Toute commande sera adressée à:

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE, Calca 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@car.ro

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

S.C. MANPRES DISTRIBUTION S.R.L., Piața Presei Libere nr. 1, Corp B, Etaj 3, Cam. 301-302, sector 1, București; Tel.: 4021 314 63 39, fax: 4021 314 63 39; E-mail: abonamente@manpres.ro, office@manpres.ro; www.manpres.ro

© 2011, **EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE**

www.car.ro

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

SYNTHESIS

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

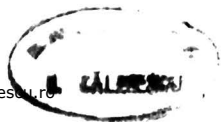
XXXVII / 2010

DISCURSIVE INTERFERENCES

SOMMAIRE

ALEXANDRA CIOCĂRLIE, Une « nation ennemie » vue par Diodore de Sicile.....	3
IOANA COSTA, Elements of ancient epistolography.....	11
ALINA-DANIELA MARINESCU, Reflexions sur l'amour dans la littérature italienne et française du XV ^e siècle.....	19
MANUELA ANTON, Von der Ostsee nach Kiev – die Wege des Innokentij Gizel' (ca. 1600–1683): Ein Beitrag zu Entstehung und geistesgeschichtlichen Umfeld des orthodoxen Rationalismus im 17. Jahrhundert.....	31
ILEANA MIHĂILĂ, Baroque et manierisme.....	43
ANA-MARIA ROMIȚAN, Zum Doppelgängermotiv bei E.T.A. Hoffmann.....	51
MAGDA DRAGU, Paul Valéry and music.....	59
ANGEL RADU BAGDASAR, Cioran et la francité ou les contrariétés stimulatrices.....	71
GEORGIANA LUNGU-BADEA, L'Écriture bilingue de Visniec entre identité, altérité et empathie.....	81
MARIUS MIHEȚ, The extreme-contemporary Romanian novel. Transgressive novel vs. neomodernist novel.....	89
BOGDAN MIHAI DASCĂLU, Die Grenze des Theaters ist das Papier – Gedanken zu Wolfgang Bauers <i>Mikrodramen</i>	95
Notices bibliographiques	
Dan Horia Mazilu, <i>Văduvele sau despre istorie la feminin</i> (Raluca Levonian); La Société bulgare d'étude du dix-huitième siècle, <i>Nature et société. Nouvelles études rousseauistes</i> , textes réunis par Raia Zaïmova et Nikolay Aretov (Cristina Balinte).....	101

Synthesis, XXXVII, p. 1–104, Bucarest, 2010



UNE « NATION ENNEMIE » VUE PAR DIODORE DE SICILE

ALEXANDRA CIOCĂRLIE

Les affrontements entre les Carthaginois et les Grecs de Sicile sont largement présentés par Diodore de Sicile (80–29 a. J. Chr.) dans sa *Bibliothèque historique*, synthèse de l'histoire de tous les peuples de l'Orient, ainsi que de Grèce et de Rome, depuis les origines jusqu'à la conquête de la Gaule par Jules César. Le plus important historien de l'île adopte intégralement le point de vue de ses compatriotes sur leurs ennemis puniques. Il évoque à plusieurs reprises l'animosité innée des Carthaginois à l'égard des Hellènes. Hannibal – neveu de cet Hamilcar qui avait été tué sur le champ de bataille d'Himère – *haïssait les Grecs et voulait d'ailleurs racheter les dommages ou le malheur de ses ancêtres, nourrissant le désir ardent de se rendre utile à sa patrie* (XIII, 13). Les Carthaginois, *nation ennemie de tous les Grecs et des Siciliens spécialement*, cherchaient constamment l'occasion d'une confrontation, ne cessant les hostilités que lorsque la peste sévissait (XIV, 14). Imilcon détruisit Messine en guise de *preuve prégnante de sa haine des Grecs* (XIV, 15). La relation détaillée des disputes pour la mainmise sur la Sicile met en évidence, comme une constante du comportement des Carthaginois, la cruauté hors du commun vis-à-vis de leurs adversaires et de leurs sujets. Après avoir conquis Sélinonte, les vainqueurs, *rendus barbares par leur succès, ne respirent plus que la mort* et se comportent bestialement, mettent à sac la cité et *massacrent impitoyablement tous ceux qu'ils rencontrent, sans distinction de rang, d'âge ou de sexe*, tranchent les membres des morts, *selon la coutume de leur pays*, n'épargnent pas les jeunes filles à marier terrifiées par ces maîtres, par leur *physionomie sauvage* et leur *voix féroce* (XIII, 17). Dès qu'ils entrent, victorieux, dans Chimère, les Carthaginois saccagent et détruisent la ville, incendient les temples et égorgent tous les hommes qu'ils rencontrent, *longtemps les vainqueurs n'ayant pas d'autre occupation que de tuer impitoyablement tout individu tombé dans leurs mains* (XIII, 18). Connaissant le sort des autres villes siciliennes captives – Sélinonte, Himère, Agrigente –, les habitants de Gela craignent la barbarie des Carthaginois, qui manquent de compassion pour les prisonniers et les torturent avec sadisme. Les indigènes savaient que *ces sauvages n'avaient aucune pitié pour ceux qui devenaient leurs esclaves; ils crucifiaient certains d'entre eux et accablaient des tortures les plus sanglantes les autres* (XIII, 28). Après leur victoire de Cronion sur l'armée de Denys de Syracuse et l'assassinat du général Leptine, les Carthaginois poursuivirent les fuyants désorientés et ne laissèrent

personne en vie, si bien que *le carnage devint universel* (XV, 17). Les sacrifices humains expiatoires pratiqués par les Carthaginois – sacrilèges commis afin de racheter d'autres sacrilèges – représentent un type particulier de cruauté¹. Un exemple d'un tel méfait est l'acte odieux perpétré à l'occasion du siège de la ville d'Agrigente lorsque, victimes d'épidémies, les Carthaginois offrent des sacrifices horribles aux dieux, afin de les amadouer (XIII, 24). L'historien fait une description détaillée de ce rite barbare dans le chapitre XX, 14, où il présente la réaction des Carthaginois après avoir été vaincus par Agathocle en Lybie. Ils sont convaincus que l'échec militaire représente une punition de la part du dieu Baal Hammon, irrité de les avoir vu, depuis quelque temps, remplacer les rejetons de familles nobles sacrifiés en son honneur par d'autres, de basse extraction. Pour racheter leur faute, les Carthaginois décident d'immoler 200 et puis 300 enfants de l'élite de Carthage. Diodore décrit le lieu du sacrifice, la statue en bronze du dieu dont les bras sont tendus au-dessus d'une fosse enflammée dans laquelle sont poussés ceux qu'on a destinés à la mort². L'historien voit une analogie entre le rite punique et les sacrifices humains de Tauride évoqués par Euripide et rappelle le vieux mythe hellène de Cronos, dévorateur de ses propres enfants. De tels épisodes racontés par Diodore attestent la réputation de cruauté inhumaine des Carthaginois, conforme à leur religion barbare qui exigeait des sacrifices d'enfants offerts à des dieux sanguinaires³.

Selon la présentation de Diodore, l'impiété semble avoir caractérisé les Carthaginois. A Sélinonte, ils ont interdit l'assassinat des femmes et des enfants réfugiés dans les temples, mais ne l'ont pas fait par humanité ou respect pour leur religion, mais pour éviter que les femmes désespérées incendient les bâtiments et les empêchent ainsi de les spolier (XIII, 17). Après avoir conquis Agrigente, les Carthaginois furieux ne respectèrent même pas les lieux de culte, les saccagèrent tous et tuèrent ceux qui s'y étaient réfugiés: *ils ont arraché des temples ceux qui y avaient essayé de se sauver et les ont égorgés impitoyablement*. Le riche Gellias, réfugié dans le sanctuaire de Minerve *en espérant que les Carthaginois allaient*

¹ P. Descamps relève les divergences entre les savants modernes en ce qui concerne les sacrifices d'enfants à Carthage: certains d'entre eux contestent la réalité de ces sacrifices, alors que d'autres considèrent qu'ils ont été pratiqués ou bien dans le cadre du culte religieux ou bien comme un mécanisme de réglementation de la natalité („Carthage, dévoreuse d'enfants”, *Carthage, la cité qui fit trembler Rome, Science et vie*, 104, 2008, p. 46-49). M. Szynger dresse aussi un bilan systématique des hypothèses modernes sur l'immolation d'enfants par les Carthaginois („Carthage et la civilisation punique” dans *Rome et la conquête du monde méditerranéen*, tome II, Paris, 1991 (3^e édition), p. 589-590).

² G. Flaubert reprend la description de Diodore dans *Sallambô*, chap. XIII (*Moloch*).

³ Denys d'Halicarnasse écrit sur la barbarie des sacrifices humains dédiés à la divinité assimilée à Saturne, rituel pratiqué à Carthage durant toute son histoire, et il l'associe aux immolations similaires accomplies par les Gaulois du vivant de l'historien. Il oppose à cet rite sanguinaire les sacrifices de substitution institués à Rome dès l'époque mythique d'Heracle (*Antiquités romaines*, I, 38, 2).

respecter le nom de cette déesse, mit lui-même le feu au temple lorsqu'il se rendit compte qu'il ne pourrait pas s'opposer aux assaillants. Au début, *il a cru qu'il prévendrait par cet acte le sacrilège que les barbares auraient commis à l'égard des dieux et la spoliation de nombreux trésors qui auraient enrichi les ennemis*, mais son geste s'est avéré inutile car *Imilcon a spolié les autres temples* (XIII, 24). Arrivé au port après une victoire maritime inattendue sur Denys de Syracuse, Imilcon a installé sa tente dans le temple de Jupiter et a mis à sac d'autres sanctuaires. Mais *il a été puni pour son impiété, car à partir de ce moment-là sa chance a baissé d'un jour à l'autre*, ses hommes étant accablés par des cauchemars et des maladies. La nuit, les Carthaginois *se laissaient en proie à la terreur et couraient sans savoir pourquoi*. Par la suite, *ils ont attrapé des maladies qui ont été bientôt la cause de malheurs réels* (XIV, 16). Diodore développe l'idée de la sanction divine pour les sacrilèges commis: la peste a décimé les Carthaginois qui avaient saccagé les temples, le ciel les punissant aussi pour les profanations qu'ils avaient commises. Bien qu'il donne également une explication naturelle de la maladie qui a terrassé ces hommes entassés dans un espace fermé et humide durant la canicule favorable à la contagion, l'historien insiste sur l'interprétation qui vise *la vengeance du ciel pour tant de sacrilèges et l'effet visible de la colère des dieux contre ceux qui ont profané les temples* (XIV, 18). Du point de vue des Grecs de Sicile, exprimé par Diodore, les catastrophes qu'ont subies les Carthaginois représentent une juste punition pour les infamies dont ils ont accablé les hommes et les dieux.

La cruauté et l'impiété mises à part, les Carthaginois sont coupables aussi d'autres péchés. Quand les habitants de Syracuse leur proposent de cesser les hostilités, ils préfèrent, de manière hypocrite, *de ne donner que des réponses ambiguës* et mobiliser des troupes afin de réaliser leur plan caché d'occuper toutes les villes de Sicile (XIII, 24). Lors du siège de Syracuse, après avoir utilisé des pierres tombales pour remplir les fosses jusqu'à l'enceinte de la cité, conscients de leur acte profanateur, mais aussi enclins à se fier à des superstitions, les Carthaginois sont en proie à des fantasmes: dès qu'*une superstition a semé la peur dans les âmes des envahisseurs*, ils se mettent à craindre le bruit du tonnerre et les ombres que leurs sentinelles entrevoient dans les ténèbres leur apparaissent comme autant de présages funestes (XIII, 24). Pris d'une véritable fureur destructrice, ils ne contiennent leur fougue même pas devant les temples (XIII, 24). Insatisfaits d'avoir conquis presque toute la Sicile, ils veulent s'emparer de Syracuse, ambition vaine qui les amène au bord du désastre, les obligeant à payer cher leur retraite (XIX, 18). Défaits par Denys de Syracuse, ils n'ont pas hésité à abandonner leurs alliés quand ils ont demandé en secret au vainqueur de leur permettre de retourner en Afrique et ainsi *ils ont trahi leurs camarades d'armes pour se sauver eux mêmes* (XIV, 18). Mis dans la situation de rendre toutes les villes qu'ils avaient occupées en Sicile et de payer des dommages de guerre pur conclure la paix, les Carthaginois *ont eu*

recours à leur ressource habituelle faisant tomber Denys dans le piège qu'ils lui ont tendu: ils ont demandé un armistice de quelques jours, pour consulter leurs magistrats, et dans ce délai ils ont préparé leurs troupes au combat et ont obtenu ainsi leur revanche à Cronion (XV, 16). Plus tard, Hannibal fera appel à une ruse similaire: il félicitera Hiéron après une victoire rien qu'afin d'obtenir le délai nécessaire pour passer à Messine et convaincre les Mamertins de ne pas se rendre (XXII, 15). Dans leurs combats, les Carthaginois se servaient de tous les moyens, mêmes les plus malhonnêtes.

Diodore note en passant quelques qualités des Carthaginois, sans toutefois corriger de manière significative leur image, qui reste surtout négative. Les soldats d'Hamilcar qui ont affronté les troupes de Gélon à Himère *se sont bravement comportés* (XI, 6). Denys de Syracuse a compris qu'il fallait faire de grands préparatifs avant de provoquer les Carthaginois, *nation plus guerrière que toutes celle d'Europe* (XIV, 13). Les indigènes prennent leur revanche pour les souffrances subies dans le passé en se vengeant sur les commerçants carthaginois établis à Syracuse, en les soumettant à *toutes les offenses et aux mauvais traitements en guise de vengeance pour ce qu'eux mêmes avaient subi pendant leur captivité*. En conséquence, les Carthaginois, *tirant profit de cette leçon terrible, ont traité plus tard avec plus d'aménité ceux que les victoires faisaient tomber dans leurs mains* (XIV, 14). Selon Théodore, la domination carthaginoise aurait pu être supportée plus facilement par ceux de Syracuse que la domination de Denys, *maître plus contrariant que les ennemis étrangers*. En ce qui les concerne, les Africains n'avaient pas l'ambition d'imposer leurs lois aux vaincus, si bien que les Siciliens pouvaient dire: *si les Carthaginois parviennent à soumettre la Sicile, il sera suffisant de leur payer un tribut et ils ne nous empêcheront pas de vivre en conformité avec les lois de notre patrie* (XIV, 17). Dans sa tentative de rétablir la situation après l'insuccès d'une expédition contre Denys, le général Magon *se comportait avec beaucoup d'humanité et d'indulgence vis-à-vis des villes qui appartenaient aux Carthaginois et protégeait celles qui luttait contre Denys*, s'alliant avec la majorité des Siciliens (XIV, 22). A la suite de la défaite de Cabala et la mort de Magon *après une résistance très courageuse*, les Carthaginois sont obligés de demander la paix, mais ils réussissent à refaire *en peu de temps une armée courageuse et disciplinée* (XV, 16). Lorsque Pyrrhus assiège Lilybée, les Carthaginois envoient une flotte considérable pour soutenir leur colonie, se montrant dignes de leur réputation ancienne de *maîtres des mers* (XXII, 13). Certaines de leurs qualités remarquables rendaient les Carthaginois redoutables pour n'importe quels adversaires.

La relation – dont nous ne connaissons que des fragments – des événements qui ont eu lieu durant les trois guerres qu'ils ont menées contre les Romains met en évidence une image des Carthaginois proche de celle qui résulte de leur confrontation avec les Grecs en Sicile. Il est vrai que Diodore ne confirme pas intégralement le

point de vue romain concernant les causes du déclenchement du conflit ou du déroulement des hostilités. Par exemple, il admet l'interprétation punique selon laquelle l'intervention romaine en faveur des Mamertins lors de leur dispute avec les Carthaginois n'a pas visé la défense de ceux qui avaient été agressés, mais la mainmise sur la Sicile (XXIII, 2). Pareillement, Diodore raconte sur un ton neutre l'histoire de Regulus – preuve, selon les Romains, de leur loyauté à l'égard d'un ennemi perfide – en insistant sur la volonté du général de respecter, même au prix de sa vie, la parole qu'il avait donnée aux adversaires⁴. Dans *La Bibliothèque historique*, la fin de Regulus est présentée comme un revers de la fortune. Après ses premières victoires en Afrique, le général a été vaincu par les Carthaginois commandés par le mercenaire spartiate Xantippe et c'est ainsi qu'il s'est trouvé dans la situation de subir de la part de ses ennemis le traitement que lui-même leur avait infligé auparavant. *La gloire de Regulus, qui les commandait, s'est transformée en une cruelle infâmie, devenant pour tous les généraux une leçon de modération.* Le plus fâcheux pour le commandant romain a été de *devoir subir les insultes et les indignités qu'il avait infligé lui-même aux Carthaginois initialement vaincus* (XXIII, 12).

Le personnage le plus prégnant de la première guerre punique a été Hamilcar, le commandant dont les qualités et les défauts étaient tout aussi grands. Téméraire et vaillant, énergique et impitoyable au besoin, expert en ruses de guerres (XXIV), *il a rendu à sa patrie les plus grands services, les preuves de son courage et de sa bravoure suscitant à juste titre l'admiration de tous ses concitoyens.* Plein d'humanité jusqu'à la révolte des mercenaires, insatisfaits de la paie qu'ils avaient reçue pour leur prestation pendant le conflit avec les Romains, il a été obligé ensuite de se conduire différemment. *Par leur comportement cruel et scélérat, Spondius et les autres chefs ont déterminé Hamilcar, qui jusque alors avait eu un comportement humain, d'user de représailles contre les rebelles qui devenaient ses captifs* (XXV, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 567). Cet acte d'insoumission l'a déterminé à sanctionner avec sévérité les insurgents et, ultérieurement, après avoir *consolidé la puissance de sa patrie* par ses conquêtes hispaniques, à traiter cruellement les Ibères. La fin des combats en Afrique l'a encouragé à s'entourer d'individus immoraux, corompus et décidés à s'enrichir, et lui a offert l'occasion d'être *familier avec les hommes les plus pervers, qui lui ont procuré de grandes richesses qu'il a augmentées plus tard par des encaissements abusifs* (XXV, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 567). Remarquable par ses qualités de commandant, Hamilcar s'est distingué aussi par sa brutalité et sa dépravation.

⁴ A l'époque d'Hadrien, l'auteur grec Appien raconte les mésaventures de Regulus dans *Le livre africain de ses Histoires*, chapitre IV, 15.

La deuxième guerre punique fut dominée par Hannibal, qui a déclenché le conflit et a déterminé le cours de toutes les actions militaires. Carthaginois typique, il avait les vertus et les vices de son peuple. Elevé parmi les guerriers, connaissant l'art de la guerre, naturellement doué de sagacité, habitué aux aléas de la vie de soldat, il paraissait prédestiné au succès militaire. *Ennemi acharné des Romains* comme son père, il ne vivait que pour les vaincre et effacer ainsi l'humiliation de l'échec de ses connationaux lors de la première guerre punique (XXVI). Adeptes du code de l'honneur militaire qui interdisait, par exemple, la profanation des corps inanimés des ennemis, Hannibal organisait pour ses adversaires les plus vaillants des funérailles grandioses. Après avoir dit à ses soldats *qu'il ne fallait pas s'acharner contre un corps inanimé*, il leur a montré comment ils devaient se comporter et, *admirant la valeur de cet ennemi qui ne vivait plus, il a organisé un enterrement somptueux* (XXVI, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 569). Toutefois, le général carthaginois n'hésitait pas à recourir à n'importe quel stratagème pour s'assurer la victoire. Dès le commencement des hostilités par le siège de Sagonte, il bafoua son serment ancien (XXV) et manifesta sa perfidie punique. La facilité avec laquelle Hannibal pouvait négliger les traités correspond à la tentative de ses compatriotes restés à Carthage de violer l'armistice conclu avec les Romains vers la fin de la guerre (XXVII). La renommée de brutalité des Carthaginois est elle aussi confirmée par l'attitude du commandant. Celui-ci commet des actes de cruauté barbare, par exemple quand il oblige les prisonniers à lutter contre leurs propres parents. C'est un épisode qui montre *qu'autant était odieuse la cruauté du Phénicien, autant était admirable la piété des Romains, ainsi que leur résignation* (XXVI, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 568). Avec la même brutalité, Hannibal a tué ses alliés qui avaient décidé de rester en Italie et de ne plus l'accompagner en Afrique: *il les a entourés de ses soldats auxquels il a permis de prendre chacun un esclave et il a ordonné que les autres fussent égorgés* (XXVII, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 570). Bon nombre des caractéristiques des Carthaginois se retrouvent dans le portrait d'Hannibal. D'autre part, il tolérait, même s'il ne les partageait pas, les défauts des ses hommes. Ainsi, le goût pour une vie fastueuse et pour des plaisirs faciles. Après la série de victoires éclatantes, couronnées par le triomphe de Cannes, l'armée d'Hannibal s'amollit pendant le séjour en Campanie, quand le général n'empêcha pas ses soldats de s'adonner aux délices d'une vie de luxe et d'effémination. *L'armée, qui vécut longtemps en abondance chez ceux de Campanie, changea toutes ses habitudes. Apparemment, la vie luxueuse, les lits moelleux, les parfums et les plats admirablement variés ont fait perdre aux soldats d'Hannibal la vigueur et le courage inébranlable qui les avaient caractérisés, si bien que leurs corps et leurs âmes s'étaient efféminés et avaient perdu leur nerf* (XXVI, *Excerpt. de Virt. et Vit.*, 568). Les vices et les vertus des Carthaginois, mis en évidence par le comportement de leur commandant suprême, sont confirmés durant la deuxième guerre punique.

Le compte rendu, dans le XXXII^e livre de la *Bibliothèque historique*, des événements qui ont eu lieu durant le dernier conflit entre les Romains et les Carthaginois reprend en grande mesure la relation de Polybe⁵. Diodore insiste sur la brutalité des Romains qui, *devenus maîtres du monde tout entier, presque, ont imposé leur autorité par la terreur et la destruction des villes les plus renommées*, Corinthe, Carthage et Numance. Les épisodes antérieurs à la déclaration de la guerre révèlent la duplicité des sénateurs romains. Ceux-ci feignent d'accepter la soumission des députés carthaginois – disposés à presque toutes les concessions afin d'éviter la confrontation –, mais ils leur demandent de remettre les armes et de livrer des otages, *cachant leur véritable intention de détruire la ville*. L'historien évoque la résistance héroïque des défenseurs et des habitants de Carthage, y compris celle des femmes, prêtes à sacrifier leurs *parures en or, car dans cette conjoncture grave ils étaient tous indifférents à la perte des richesses qui auraient pu leur permettre de racheter leurs vies*. L'attitude générale des Carthaginois, décidés à défendre à tout prix la cité, contrastait avec le comportement du dernier commandant de la ville. Les déclarations *pleines de fierté* mais superficielles d'Hasdrubal, comme quoi *il n'oserait pas regarder la lumière du soleil s'il tentait de se sauver alors que la patrie serait ruinée par le fer et le sabre*, contraste de manière évidente avec ses actions. Tenté par des fêtes éblouissantes, *alors que sa patrie était au bord du précipice, Hadrubal passait son temps en festins somptueux et s'entourant d'un luxe révoltant et pendant que ces concitoyens mourraient de faim il portait des habits de pourpre et un manteau magnifique, comme pour insulter le malheur de sa patrie*. La conduite indigne d'Hasdrubal continue même après l'occupation de Carthage et sa lacheté s'ajoute à son arrogance, à sa fanfaronnade, à sa débauche et à son penchant au gaspillage: *oubliant son orgueil et son arrogance, il a abandonné les transfuges et est allé chez Scipion devant lequel il est tombé à genoux*.

Aux derniers instants de leur cité, les Carthaginois s'avèrent capables de la conduite la plus admirable et la plus piteuse. A la fin de l'épisode punique, Diodore évoque l'image de Carthage en flammes, faisant appel au témoignage de Polybe à propos des larmes versées par Scipion, qui pensait au destin de Rome. La grandeur et la décadence de la cité punique illustrent de manière exemplaire les caprices du sort.

⁵ Polybe, *Histoires*, XXXVI, XXXIX.

ELEMENTS OF ANCIENT EPISTOLOGRAPHY

IOANA COSTA

The letter is defined inside the co-ordinates of certain elements, among which the most obvious are the *formulae* in the beginning and in the end. We might consider this as the primary frame of the letter, that is compulsory, setting the space and time borders as much as the human relationship. The communication established through a letter may be a clear and open one, explicitly achieved, or, on the contrary, a secret communication, closed to anyone but the individuals that are inside the relationship set by the primary frame. The private nature of communication through letters is materialised in the protecting systems of its content; this protection is necessary both when the communication is secret, closed, and when the communication is open and clear. A protecting system might be, in its turn, an external, even mechanical one (such as seals, boxes, all the equivalents of the modern closed envelopes) or an internal one, intrinsic to its content. In this latter situation, there are two possible ways of protecting the content of the letter: explicitly, by using a code (*id est* signs that are obviously unknown to an outsider) that only the addressee can decipher, or implicitly, by using a code that seems to be accessible to anyone (*id est* signs that are obviously known), but is revealing its true meaning only to the addressee.

Letter-writing theory displays analogies with several other disciplines. Rhetoric, which originated as studying the art of public speaking, has in common with letter-writing theory a focus on verbal practices, but the disciplines differ in several substantial ways. Grammatical studies, which from antiquity through the nineteenth century would have been the discipline including elementary writing instruction, often had some epistolary components; yet letter writing was taught in many contexts outside the grammatical classroom. Scribal schools, stenography courses, slave schools, law schools, secretarial schools and business schools all included, in various periods and places, some letter-writing training; there were also stand-alone courses in letter writing. The diffusion of letter-writing theory and practice through a variety of social classes and instructional contexts simultaneously makes it both a rich and, paradoxically, neglected field of scholarly inquiry.

The letter considered as message entails an author, an addressee and an intermediate. These three elements become reality in multiple forms: the author might be either one person or several persons, sending the message as a person or

as a group; in a similar way, the addressee might be either a person or several persons, that are not necessarily known to the author; the intermediate is either a material support, which holds the message, and/or a person who was entrusted with the message – as a written text or by word of mouth: completely or partly (even restricted to the name and place of the addressee).

Regarding the means of transmission, the message is either in a delimited form, imposed by the presence of the material support, or an open form, in various degrees, as the author decides; if the intermediate is sent as source, meant to supply information, answering the questions of the addressee related to the “author” (*id est* the sender of the intermediate), the message is fluid, getting materialised in an infinity of forms.

Nevertheless, transmitting a message is only one part of a letter.

The letter is defined by two elements, both obligatory: the message and the written form; consequently, the letter is a literary genre, given the term “literature” its wide meaning.

The relationship between letter and literature is dynamic and flexible, as the letter shows some literary traits, in a wider or narrower sense, and, besides all, a certain branch of epistolography is legitimate part of the literature.

Taking up the epistolary genre seems to be motivated by its patent spontaneity. No matter the real circumstances of its composition, a letter seems to be written in a breath, so that its failures are to be forgiven – such as lack of deepness, of stylistic perfection, of coordination. The letter gives the impression of being a fragment, a component part and not an articulated, complete unit. The distinctive epistolary features define the letter as a fragment cut up from the reflection of a person, with a precise addressee.

The specific epistolary data (such as the precise chronological and geographical coordinates) are included under different purposes. The place is relevant for addressing the answer and, nonetheless, for identifying the author and the precise time of sending the letter or some particularities of the message (such as a letter composed while travelling, or in a military camp, or in a secluded area). The date is important for identifying the letter, especially in an epistolary flux, that sometimes overlaps: both the sender and the receiver are allowed to verify the circulation of letters and the integrity of the corpus.

These elements might occupy different places in the letter; the position and the way they are mentioned are significant. Placing them by the end of the letter is non-emphatic: there are currently registered the day and month, rarely the year, solely in special circumstances, being largely useless in a private letter that is normally read within the same year, not much later than it was composed. The date and place of composing the letter are sometimes enlarged with details (such as the precise hour) or ornaments (the day or the year are mentioned in an allusive way, in order to enlighten a certain event). In the official letters, the year is commonly rendered by the name of the *consules*, highly important for archiving the document.

The date is frequently embodied in the actual text. The facile linkage is given by the date of the received letter that is answered by the present one; sometimes (in Cicero, mostly) the chronological data are concordant, in a compass of one day or even several hours.

The address of the receiver, being of obvious importance for the sender, might even impose the length or the content of the letter: a vaguely known (or unknown) address endangers the message that has to be somehow protected.

The courier (*tabellarius*) is probably the most important element exterior to the letter. Nevertheless, this element might be integrated to the letter, as interior element, when the letter itself is caused by the presence of a *tabellarius* (as is frequently the case in Cicero's epistolarly). By contrary, the absence of a *tabellarius* might result in non-writing a letter.

The relationship between the *tabellarius* and the content of the letter is obvious from the standpoint of the reliance, up to the point of delaying a message for not having a proper courier. The courier might be any person that happens to travel to the addressee or to someone else who is able to assume the final delivery, or a professional courier, or one of the personal slaves – and this is the best option, both as confidence degree and as a guarantee of authenticity.

The importance of a courier is multiplied when entrusted with an oral message or an incomplete letter that has to be supplemented – with precise information or as answers to any of the receiver's questions.

A *tabellarius* is sometimes sent in order to bring back an answer or, in an extreme situation, only for bringing back a message, in a reverse distribution of the roles between sender and receiver.

Besides the identifying marks of time and space (supplementary elements, not strictly necessary), the *formulae* are the precise frame, the element that defines the letter as such. They are the rigid extension of a salutation, taken over from the spoken area and enriched with the specific marks of the epistolarly exchange. A letter, before offering the message, is supposed to reveal its author. For the ancient epistolography, there is the frustrating circumstance, beyond any control, of the graphic text that can not be recognise; there are several reasons for that, besides the common one of reading for the first time someone's handwriting: either the text is not written *manu propria*, or the receiver does not read it, but listen to someone who is reading it.

The element that identifies the letter might be a *sigillum*, meant to protect the content of the letter during the journey to its addressee. The epistolaries of Cicero and Seneca do not lack the introductory *formulae*, in a complete monotony: yet there is the eternal problem of fidelity of copyists toward their models.

Mentioning the addressee seems totally redundant, given the fact that the letter is entrusted to a courier in order to handle it; despite that, the itinerary of a letter had several segments and it could be carried by several couriers that were supposed to give letters to different persons. Most of all, we have to face the actual

status of ancient letters, that were frequently copied and could circulate as authentic literary pieces. From that standpoint, the *formulae* functioned as identification marks and as clues to the relationship between sender and receiver. Certain details of the *formulae* were meant to express the politeness or to include supplementary elements; the final salutation *formulae* were sometimes an opening to a multiple dialogue, containing short messages for different persons among the addressee's family or friends.

The rhythm of the epistolary exchange is frequently mentioned, either regarding the sending or receiving letters. The excuse for sending an extremely short letter or the reproach for receiving a laconic one is quite common. Surprisingly, Cicero seems to be embarrassed because of his own too long or too numerous letters and, reversely, suffers for receiving too short and rare letters. Sometimes he takes it humorously, but he also seems really concerned about it.

There are several facts that influence the dimensions of the epistolary: the sense of time, the general state of mind of the sender, his health, the content itself of the message and the relationship to the addressee. Generally, the proximity of meeting each other shortens the letter or even revokes it. Incertitude over the address or the lack of a trustful courier affects the proportion of the epistolary exchange, generating letters that completely consist of questions or information on this matter. A hurried courier is an opportunity for writing – always briefly – a letter.

There is a bulk of several and different reasons that generate a letter and only a few of them seem legitimate, *id est* logical. Exchanging information (in the variant of offering information) is the best reason for a letter. Asking for information is as good a reason. Asking for any kind of news is more likely to be a facet of the need to communicate, accomplished by the regular epistolary exchange. Some of the information might refer to distant future, as instructions over certain actions. Asking for advice is a common reason; *vide* Seneca's 71,1: *Subinde me de rebus singulis consulis, oblitus uasto nos mari dividi. Cum magna pars consilii sit in tempore, necesse est euenire ut de quibusdam rebus tunc ad te perferatur sententia mea cum iam contraria potior est. Consilia enim rebus aptantur; res nostrae feruntur, immo uoluuntur; ergo consilium nasci sub diem debet. Et hoc quoque nimis tardum est: sub manu, quod aiunt, nascatur.*

The epistolary exchange is largely affected by distance and chronological disparity, not to mention the fear over the possible accidents in delivering the letter. This fear generates numerous devices meant to secure the content of the letter and help it reach its addressee.

The reasons of writing a letter are accompanied by pretexts that make epistolary communication superior to direct communication; whenever the information is null or quasi-null, the letter fills certain emptiness and is simply the result of the need to communicate. This culminates in the series of letters *nihil habeo quod scribam* (e.g. Cicero, *Att.* 9,10,1).

Time multiplies in the epistolary exchange. Writing itself is expanded comparatively to speaking: more relevant, there is a physical separation between writing and reading a message, with the incontrollable segment of transmitting the message. The three segments (writing, transmitting and reading the message) are frequently mentioned in letters.

The time of writing is determined by the respite its author has. Whenever the respite lacks, the letter does not come into being. Whenever the respite is strictly limited, the letter is short. In Cicero's *Epistulae* frequently exists a coincidence of writing a letter and receiving one, materialised in a vivid description of the receiving moment. The time elapsed between two received letter is sometimes the subject of a letter. The author tries to follow the route of the letter, in order to secure it and to estimate the answering moment.

The receiving moment might be anticipated by waiting for it (and speaking/writing on this matter); or might be crumbled by receiving several letters at a time.

Once the letter reaches the addressee, its fate is manifold: it is destroyed or kept (for a long or short period); its owner keeps it for himself or makes it known to other person or persons, either through commentaries or offering the text – the entire letter or parts of it, in a written form or reading it himself, the letter itself or a copy of it (copied by the receiver or by an intermediate person).

The effect the letter has on its recipient is normally rendered in the answer; *vide* Seneca, *Epist.*, 2,19,1; 4,41,1; 18,102,1. The effect might be resuscitate in time, when giving the letter a new lecture; *e.g.* Cicero (*Att.* 9,10), lacking news from Atticus, unfolds the *uolumen* of copies with Atticus' letters and describes the process in a letter that begins with *nihil habebam quod scriberem* and includes older passages revisited: *his ego tuis scriptis me consolor, ut nihil a me adhuc delictum putem [...] ego his litteris hoc tamen profeci: perlegi omnis tuas et in eo acquieui* (9,10,5). The letters were most certainly copied by Cicero himself, as they are strictly selected and commented. See also 13,13/14: *sed crebro regusto tuas litteras; in iis acquiesce; tamen exspecto noua*.

More frequently than describing the effect the letter had on its recipient there is drawing up an answer. The answer might be simply the confirmation of receiving a specific letter (identified by date, place, the courier). Answering a letter with multiple subjects generally retains the order; answering several letters arrived simultaneously generally retains the chronology. Both habitudes know important exceptions (*e.g.* Cicero, *Att.*, 15,17,1; 1,16,1: *respondebo tibi "hysteron proteron Homerikos"*).

Quoting a letter (or a fragment of a letter) is a common practice, with manifold variants. There are citations from the letter that is answered (*e.g.* Cicero, *Att.* 16,15,3; Seneca, *Epist.*, 1,8,1; 4,40,2) or from personal letters, either from memory or using the personal archive. Copying a letter is the extended way of quoting it: either for personal use or to circulate it. *Vide Att.*, 9,10, 4: *euolui uolumen*

epistularum tuarum, quod ego sub signo habeo seruoque diligentissime. On the other side, in Cicero there are only two instances of referring to some destroyed letters (*Att.*, 8,2,4; 10,12,4).

The letters did not always reach their addressee or they did not do it in time (*id est* when the sender wanted, wished or assumed they would). Besides the predictable delays due to the couriers, there are many other situations when the author could not follow the route of the letter, either using some occasional couriers, whose tracks were afterward lost, or due to certain accidents. There might be a delay (e.g. Seneca, *Epist.* 50,1), or straying (e.g. Cicero, *Att.*, 2,13,2: the previous letter, 2,13,1 was lost); on others, the author assumed were lost, as he did not receive any answer (e.g. Cicero *Att.*, 5,7,1). Some were definitely lost, as there is the epistolographic mention of the courier being plundered on the way.

The fear over a lost letter seems to have two main sources: the first one is common and hardly needs any comment (no matter the importance of its content, a sent letter is supposed to reach its addressee, to fulfil its mission, either as giving/asking information or as gift, *donum*). The other source is in apparent contradiction to the actual status of ancient letters: even when written (as frequently happened) in order to be read by different persons, besides the addressee, the letters occasioned their authors an obsessive fear over their loss. The route a letter was supposed to take was precise: from author to the addressee, that was entitled to lend it, cite it, comment, copy or give it to be copied to a different person or persons. All these acts are allowed to the owner, *id est* the receiver – with only one exception: the letters that had an *expressis uerbis* interdiction of being circulated. The letters whose content was confidential implicitly entered the same category.

Between the author of a letter and its receiver there is always an intermediate element, one or several couriers: this segment and the route itself are potential dangers for the content of the letter. Besides the courier, the ancient letter knew an additional peril, as it rarely was autographed. Most common, it was entrusted to a secretary, and the dictation could have been either a precise wording of the message, or a sketch of it. Whenever the letter was written *manu propria*, the handwriting could be recognized by the receiver; reversely, if it was entrusted a secretary, his own handwriting could be recognized; yet there were several distinct circumstances when the author was supposed to “sign” the letter, adding *manu propria* the final salutation or inserting an implicit signature. This inside signature was the real *sigillum*, as a protective system against forgery. The simplest possible implicit signature is answering precisely the letter received (either chronologically or laconically, *id est* impossible to understand outside the link of the two letters) or referring to some other letters of the same sender or to some events known only to the two persons, sender and receiver: e.g. Cicero, *Att.*, 14,1,1. A different approach is the use of a predetermined code (e.g. Cicero, *Att.*, 1,13,4; 2,19,5; 2,20,5; 7,13,5; 7,13a,1) or the Greek language (Cicero, *Att.*, 2,19,4; 6,1, *passim*; 6,4,3) or mythological names or circumlocutions (Cicero, *Att.*, 1,12,1; 2,12,2; 2,14,1). To be sure

that the information reached the addressee, the author might send it doubled, in two different letters (Cicero, *Att.*, 7,1,6). Some of the letters were complete only by getting the message transmitted orally; in an extreme case, there might be a mute, silent letter, whose role was solely to accompany the real information source (e.g. Cicero *Att.*, 16,13,3).

The forged letters unquestionably exist in the epistolary exchange. There are several particular instances of forgery that hardly fit the pattern: some forgeries announced to the person that was the assumed author (Cicero, *Att.*, 6,6,4), or requests of falsifying his own letters (Cicero, *Att.*, 3,15,8; 3,21,1; 11,3,3; 11,5,3; 11,7,7; 11,12,4) – sometimes, with precise details (Cicero, *Att.*, 11,2,4: *quibus tibi uidebitur uelim des litteras meo nomine. nosti meos familiares. si signum requirent aut manum, dices me propter custodias ea uitasse*).

The particular case of epistolography from the standpoint of text transmission favours the variants, especially when the sketch and the final text are mixed up in the same letter (*vide* Cicero, *Fam.*, 5,8.). Cicero used to write a sketch or simply to dictate it to a slave, and finally transcribed it. Whenever sends the original, he feels the need to excuse himself, and this fact reveals an exceptional situation. He and his correspondents used to send a double letter, in order to secure the arrival of at least one of them; they also used to transcribe their own letters or the received letters, in order to show them to friends. Whenever a letter became illegible or was destroyed, Cicero was able to produce a new copy of it: this is a testimony of his epistolary archive, kept in perfect order.

BIBLIOGRAPHY

A. Texts

1. M. Tulli Ciceronis, *Epistulae*; vol. II: *Epistulae ad Atticum*. Recognouit breuique adnotatione critica instruxit LVDOVICUS CLAVDE PVRSER. Pars prior, libri I–VIII. Oxonii (1903) 1958; D.R. SHACKLETON BAILEY. Pars posterior, libri IX–XVI. Oxonii, 1961.
2. Seneca, *Lettere a Lucilio*. Introduzione, traduzione e note di Caterina Barone, 2 vol., Garzanti, 1989.

B. Studies

1. Cugusi, P., *Studi sull'epistolografia latina I. L'età preciceroniana*, in: «Ann. Fac. Lett. Mag. Cagliari» XXXIII, 1, 1970.
2. Poster, Carol, "A Conversation Halved: Epistolary Theory in Greco-Roman Antiquity", in Poster, Carol, and Linda C. Mitchell (edd.), *Letter-Writing Manuals and Instruction from Antiquity to the Present. Historical and Bibliographic Studies. Studies in Rhetoric/Communication*, Columbia, SC: The University of South Carolina Press, 2007, p. 21–51.
3. Scarpato, G., *La lettera nell'antichità*, in: «Introduzione al N.T.», Brescia, 1961.

REFLEXIONS SUR L'AMOUR DANS LA LITTÉRATURE ITALIENNE ET FRANÇAISE DU XV^e SIÈCLE

ALINA-DANIELA MARINESCU

Au Moyen Age, des écrits platoniciens sur l'amour et en relation avec le thème spéculaire, est parvenue l'idée de la réflexion de l'être aimé dans son amant, réflexion qui entraîne un échange continué entre les images que l'un et l'autre se renvoient et qui fait naître aussi un *eidolon* de l'amour, l'*antéros*, qui arrive comme une réponse de l'être aimé: « [l'aimé] ne se rend pas compte qu'il se voit en son amant comme dans un miroir. En sa présence, il sent comme lui ses tourments s'apaiser; en son absence, il le désire encore comme il en est désiré; son amour est l'image réfléchie de l'amour qu'a pour lui son amant »¹. C'est encore le dialogue *Phèdre* qui explique que c'est la vue qui permet de tomber amoureux, par un processus de réminiscence de l'image du dieu qu'on a contemplée avant la naissance, image que chacun retrouve dans l'être dont il s'éprend². Et parce que l'œil est un miroir où l'autre se regarde (*Alcibiade*, 133a), l'amour peut naître par l'intermédiaire des yeux où l'image de la personne aimée se reflète pour s'imprimer dans le cœur. Cette métaphore des yeux-miroirs et de l'amour entretenu par l'échange des regards est présente aussi dans le roman médiéval chez Chrétien de Troyes et dans la poésie de Dante où les yeux de Béatrice ont la capacité de rendre visible, en la réfléchissant, la lumière divine trop intense pour les yeux humains. La littérature médiévale met en évidence les propriétés non-mimétiques de l'instrument spéculaire chez Froissart, dans la magie du miroir qui rend possible l'apparition du visage de la femme aimée en son absence ou dans le *Roman de la Rose*, où celui qui se mire dans les eaux de la fontaine, voit le reflet de l'objet de son amour au lieu de sa propre image. Evrart de Conty, dans ses *Eschez amoureux moralisé*, fait du miroir concave le maître des déformations, le symbole du souvenir amoureux.

S'appuyant sur la tradition littéraire des yeux-miroirs et de la magie spéculaire, cet article se propose d'analyser le motif du miroir, surtout celui déformant, en connexion avec le thème de l'amour dans la littérature italienne et française du XV^e

¹ Platon, *Phèdre*, 255d, traduction de Mario Meunier (Paris: Payot, 1922).

² *Ibid.*, 255a.

siècle où la réflexion sur l'amour se fonde sur un autre dialogue platonicien, *Le Banquet*. L'une des premières expressions de cette « réflexion sur l'amour » serait le topos de la femme-miroir.

La femme-miroir

La poésie érotique du XV^e et XVI^e siècle est en grande partie héritière de l'expression que Pétrarque donne aux tourments de l'amour dans son *Canzoniere*. Même si la passion pour Laure appartient à la tradition médiévale des troubadours et des stilnovistes qui lient l'éros platonicien à l'amour chrétien, sa poésie donne l'impression de la sincérité par son contenu psychologique et les tourments de la conscience poétique associés par Eve Duperray à une « maladie de l'âme, incapable de choisir entre les solutions irréconciliables d'une dialectique de la rébellion et de la soumission »³, selon l'aveu même du poète: « Je sais bien qu'il vaudrait mieux tout de suite m'occuper de mon âme et abandonner les chemins de travers pour suivre la route droite du soleil. Mais je ne peux pas borner mon désir »⁴. La femme, comme chez Dante, reste une médiatrice qui conduit l'amant-poète « de la terre du désir à la paix du ciel »⁵. C'est Béatrice qui guide Dante dans le Paradis et c'est encore grâce à elle que le poète a une vision de la divinité se refléchissant dans ses yeux lumineux. Laure incarne, comme Béatrice, l'éternel féminin et représente une féminité transcendée, être de lumière, et cette conception se reflète dans les métaphores poétiques qui l'associent à un miroir purificateur dans le sonnet 146:

« Flamme, roses éparées sur la douce étendue
De neige vive, où je me mire et purifie;
O plaisance élevant mes ailes au beau visage
Qui luit plus que tous ceux que tiédit le soleil »⁶

et qui font d'elle la seule lumière des yeux de l'amant et son seul miroir :

« Ni rien ne sera plus qui parvienne à mon cœur,
Tellement avec elle a su l'ensevelir
La seule de mes yeux lumière et seul miroir »⁷.

³ Eve Duperray, *L'or des mots : une lecture de Pétrarque et du mythe littéraire de Vauchuse des origines à l'orée du XXe siècle; histoire du pétrarquisme en France* (Paris: Publications de la Sorbonne, 1997), p. 50.

⁴ Pétrarque, *Secretum*, III, p. 185, cité par Eve Duperray, *op. cit.*, p. 50.

⁵ Eve Duperray, *op. cit.*, p. 51.

⁶ Pétrarque, *Le Chansonier*, *op. cit.*, sonnet 146, v. 5-8, p. 285; « O fiamma, o rose sparse in dolce falda/ di viva neve, in ch'io mi specchio et tergo;/ o piacer onde l'ali al bel viso ergo,/ che luce sovra quanti il sol ne scalda », p. 284.

⁷ *Ibid.*, sonnet 312, v. 9-11, p. 479; « né altro sarà mai ch'al cor m'aggiunga,/ si seco il seppo quella sepellire/ che sola agli occhi miei fu lume et specchio », p. 478.

De miroir de l'amant (métaphore qui s'inscrit dans la conception platonicienne de l'amour exprimée dans *Phèdre*), la femme devient miroir de toute la nature, miroir absolu de l'univers par son essence lumineuse, rendue par le syntagme « lumière vivante »:

« Etoiles, ciel et éléments, rivalisant,
Tous leurs talents et leurs soins les plus grands
Mirent dans la lumière vivante, où Nature
Se mire, et le soleil, qui d'égal ne trouve. »⁸

Cette conception fait de la femme un « œuvre »

« si noble, si charmante, et admirable,
Que le regard mortel est troublé devant elle,
Tant dans ces yeux d'une beauté hors de mesure
Semblent couler Amour, et douceur, et puis grâce »⁹.

La comparaison avec un miroir (la femme comme miroir de la nature) suggère son essence lumineuse et sa qualité d'intermédiaire entre l'humain et le céleste. L'amour ouvre aussi bien la voie de la vision du divin, que la voie de la poésie, et dans cette perspective la femme est le miroir dans lequel l'amant prend conscience de soi en tant que poète. Le symbolisme de la femme-miroir chez Pétrarque va influencer la poésie du XV^e et du XVI^e siècle qui va l'enrichir en abordant aussi les cas de réflexion spéculaire non-mimétiques qui assurent la continuité de ce thème et le fait sortir en même temps de son conservatisme.

Le mausolée de l'amour

Une autre expression du miroir de l'amour est le sépulcre de la reine Artémise qui a fait construire à la mort de son mari le célèbre Mausolée de Halicarnasse, monument décrit par Francesco Colonna dans *Le songe de Poliphile*. Les éléments de la construction sont énumérés dans une description très détaillée qui montre encore une fois l'ampleur des connaissances architecturales de l'auteur. Le monument comprend en son centre le trône de la reine avec ses attributs (le sceptre et la coupe) au-dessus duquel est représentée, en bas-relief, la tête de son époux. L'ensemble est encadré de deux piliers surmontés par une corniche sur laquelle se

⁸ *Ibid.*, sonnet 154, v. 1-4, p. 293; « Le stelle, il cielo et gli elementi a prova/ Tutte lor arti et ogni extrema cura/ Poser nel vivo lume, in cui Natura/ si specchia, e 'l sol ch'altrove par non trova », p. 292.

⁹ *Idem*, v. 5-8; « L'opra è sì altera, si leggiadra et nova/ che mortal guardo in lei non s'assecura:/ tanta negli occhi bei for di misura/ par ch'Amore et dolcezza et gratia piova. »

trouve un miroir en pierre noire avec l'inscription « miroir d'amour » et ornementé de deux enfants tenant des flambeaux allumés représentant la flamme éternelle de l'amour. Dominant la scène, est représenté un dieu, probablement Eros :

« Sur le plan de la dernière corniche soutenue des piliers carrés, était un plinthe plus large par le bas que par le haut, orné de ses moulures, et au-dessus un rond de cuivre doré, où était enchâssée une pierre noire et luisante, ornée de tels caractères : EPOTOS KATOITPON, c'est-à-dire « Miroir d'amour ». Le rond doré avait quatre doigts de largeur, fait à petits compartiments et feuillages de demitaille. Plus haut que ce rond y avait un homme, semblablement de cuivre doré, planté debout au milieu de ce plinthe. Il tenait en sa main dextre une lance, et en la senestre une targue antique, gravée de belle sculpture. Au plan du plinthe étaient assis deux petits enfants volants, tous nus, appuyant leurs épaules contre le rond et tenant chacun un flambeau allumé »¹⁰.

Nous pouvons remarquer dans cet ensemble architectural la présence du miroir noir, instrument spéculaire fascinant et inquiétant par sa brillance foncée qui transforme les images réfléchies en ombres. Dans cet extrait, le miroir noir devient emblème de l'amour par une redondance symbolique vers laquelle renvoient tous les éléments du monument. En le regardant, tout observateur peut réfléchir sur l'amour par l'exemple de l'histoire de la reine Artémise et il peut aussi se retrouver comme partie de l'ensemble architectural en s'y reflétant. Le miroir comme emblème de l'amour renvoie à l'idée platonicienne illustrée dans le dialogue *Phèdre* (255d) sur la réflexion de l'être aimé dans son amant et sur l'échange qui s'établit entre *éros* et *antéros*. La couleur noire a dans ce contexte des connotations funéraires, mais elle est également signe de l'éternité de l'amour.

Les yeux-miroir

La métaphore des yeux-miroir provenant de l'Antiquité est présente au XV^e siècle dans la poésie de Laurent le Magnifique. Dans son *Canzoniere*, inspiré par l'amour pour Lucrezia Donati, le poète prend d'abord comme modèle Pétrarque, pour passer ensuite de l'expression douloureuse de la passion à l'idéalisation de l'amour sous l'influence des stilnovistes et de la pensée de Ficin. Le sonnet XCVI appartient plutôt à ce premier courant et la symétrie de sa construction est donnée par le motif spéculaire qui oppose les deux premières strophes aux deux dernières. L'eau joue un rôle de double miroir, à la fois visuel et auditif, car le murmure des vagues répètent continuellement le nom de la dame qui s'y est longuement regardée:

« Claires eaux, j'entends votre murmure
Qui dit seulement le nom de ma dame:

¹⁰ Francesco Colonna, *op. cit.*, p. 258.

Puisqu'Amour vous a faites si heureuses, je crois
Que vous fûtes le miroir de son beau visage »¹¹.

Mais l'image de la femme est aussi instable et éphémère que l'eau à la surface de laquelle elle apparaît; seuls les yeux de l'amant peuvent jouer le rôle de miroir idéal, car ils ont la capacité de garder imprimé pour toujours le reflet de la beauté dont la vision les a éblouis et les a rendu aveugles au reste du monde:

« Combien plus fortunés et sages que vous
Furent, claires eaux, mes yeux, en ce jour
Où ils furent d'abord miroir de son beau visage,

Gardant en eux toujours ses saints regards !
Rien d'autre ils ne voient, regardant alentour :
Ni l'ombre ne le cache, ni le soleil ne l'ôte »¹².

Dans ce sonnet, la métaphore des yeux-miroirs est la preuve d'une continuation de la tradition platonicienne de l'amour vu comme réflexion de l'être aimé dans l'amant. L'amour, né de l'échange des regards, grave l'image de la beauté dans les yeux des amants et empêche ainsi tout autre vision des choses terrestres. Du point de vue des propriétés de l'image spéculaire, on peut remarquer un non-mimétisme mis en évidence par le caractère passager du reflet aquatique qui s'oppose à la permanence de l'image de la dame dans les yeux de l'amant.

Les tourments de l'amour

On retrouve le même thème des yeux-miroirs dans les *Strambotti* de Serafino Aquilano (1466–1500), poète italien de cour connu aussi comme musicien et auteur dramatique, influencé par Pétrarque et Politien, dont les vers se caractérisent par un certain concettisme. Parmi ses thèmes préférés tels le temps qui passe, la beauté éphémère, l'amour et la mort, on trouve aussi le miroir, rencontré dans grand nombre de ses *strambotti*. Dans le poème 111, l'instrument spéculaire n'a plus sa fonction habituelle de reproduction exacte du réel, il est un signe de la fausseté, en reflétant une image qui ne correspond pas à la réalité, mais au désir de la femme d'être toujours belle. Pour voir la vérité, seuls les yeux de l'amant peuvent servir de vrais miroirs, dans cette relation de réflexivité réciproque que l'amour suppose:

¹¹ Laurent de Medicis, *Canzoniere*, présentation et traduction de Christian Bec, Editions de l'Imprimerie Nationale, 2000, sonnet XCVI, v. 1-4, p. 261: « Chiare acque, io sento il vostro mormorio./ Che sol della donna mia il nome dice:/ credo, poi che Amor fevi sí felice/ che fussi al suo bel viso e pio », p. 260.

¹² *Ibid.*, v. 9-14 : « Quanto piú fũro o fortunati o saggi/ che voi, chaire acque, gli occhi mia, quel giorno/ che fũro prima specchio al suo bel volto, // servando sempre in loro i santi raggi !/ Né veggon altro poi mirando intorno, né gliel cela ombra, né dal sol gli è tolto. »

« Un falso specchio, che di e nocte stanchi
 In vaghegiarti, fa che vadi altera,
 Ma non ti dice el ver, ché in questo manchi :
 Lui ti fa dolce, e sei sdegnosa e fera.
 Vòi tu veder quanta bellezza abranchi,
 se sei crudel o pia, fallace o vera ?
 or lassa el specchio e guarda li occhi mei,
 che in me conoscerai quel che tu sei. »¹³

Le poème 104 du même recueil des *strambotti* est aussi construit sur une opposition dont l'un des termes est le miroir. Cette fois-ci, la glace devient le symbole de l'impassibilité, par sa propriété de refléter tout objet qui se trouve devant lui sans que sa surface ne subisse quelque modification, à la différence de l'esprit de l'amant sur lequel l'amour a des effets troublants et même destructeurs :

« Ben par che 'l fragil vetro amor non sente,
 Ch'è troppo el specchio al tuo sguardo resista!
 Fracassa Amore ogne ben salda mente,
 Oscura la più acuta e chiara vista,
 E lui, pur vetro, ognor te sta presente.
 Gran dir che non si rompe o frusta o attrista !
 Crudel Natura, a che cercasti farne,
 Se 'l vetro ai colpi è più duro che carne ? »¹⁴

Les tourments amoureux et la souffrance du poète s'expriment par des paradoxes (la glace est plus résistante que le corps) et par des métaphores (le miroir ne s'attriste, l'esprit est brisé par l'amour) qui attestent d'une influence pétrarquiste. Le miroir brisé est un motif récurrent de la poésie d'Aquilano et il acquiert chaque fois de nouvelles significations, comme dans ce poème où les propriétés de la glace sont transférées à l'esprit et vice versa. L'âme de l'amoureux est elle aussi un miroir, mais un miroir « sensible », qui, sous l'effet de l'amour, se brise ou s'attriste (on rencontre ici encore la même idée de l'origine platonicienne de l'amour comme réflexion). À la suite de l'analyse de ces deux *strambotti*, on peut remarquer un symbolisme particulier de l'instrument spéculaire en connexion avec le thème érotique: il a des propriétés particulières (il rend une image fausse, il est incassable) mais l'amant, en rivalité avec lui, se montre un meilleur miroir pour rendre la beauté de sa dame.

¹³ Serafino Aquilano, *Strambotti*, a cura di Antonio Rossi, Fondazione Pietro Bembo, 2002, no. 111, p. 145.

¹⁴ *Ibid.*, no. 104, p. 137.

Le miroir magique

Un autre topos de la « réflexion sur le miroir » est le motif médiéval du miroir magique repris par Charles d'Orléans dans la « Ballade XXXV ». C'est Amour même qui a fait cadeau à l'amoureux un tel objet qui lui permet de regarder la beauté de sa dame « la plus belle de France »¹⁵. L'image reflétée est de la sorte idéalisée et elle n'obéit pas aux lois de la réflexion, car celui qui s'y mire, au lieu de se voir lui-même, aperçoit l'objet de son désir :

« Un mirouer qu'ay acheté [...]

Ou quel voy tousjours la beauté

De celle que l'en doit nommer

Par droit la plus belle de France.

Grant bien me fait a m'y mirer

En attendant bonne esperance »¹⁶.

L'exercice de la contemplation du miroir, de l'autoréflexion, apaise la souffrance et fait naître dans le cœur l'espoir de l'amour. Le désir d'enfermer la glace dans

« le coffre de ma souvenance

Pour plus seurement le garder

En attendant bonne esperance »¹⁷

marque un passage de l'image réfléchie, une image extérieure, à l'image intériorisée, rendue par le souvenir et idéalisée par l'amour. L'image de la femme subit dans cette ballade une double métamorphose: l'exercice de l'autoréflexivité dans le miroir fait naître dans le cœur le désir de l'amour et l'image de soi est remplacée par l'image de l'objet aimé qui, à son tour, s'imprime dans l'âme, dans son idéalité.

De Amore

Mais la plus substantielle réflexion sur l'amour est au XV^e siècle l'ouvrage *De Amore* où Marsile Ficin donne vie aux théories platoniciennes du *Banquet*, dialogue sur lequel se fondera la conception érotique du nouveau courant néo-platonicien de la Renaissance. Le philosophe italien reprend l'ouvrage de Platon en l'intégrant dans une synthèse de pensée ésotérique et chrétienne qui place l'amour comme but ultime de l'existence humaine. Bien évidemment, ce concept se réjouit dans le système de la pensée ficinienne d'une importance spéciale, comme le souligne aussi Raymond Marcel:

¹⁵ Charles d'Orléans, « Ballade XXXV » in *Ballades et rondeaux* (Paris: Librairie Générale Française, 1992), p. 122.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

« D'un coup la vision platonicienne du monde se trouve éclairée d'un jour nouveau. Dans l'univers, la vie n'est plus une nécessité rationnelle, mais l'effet d'une volonté bienfaisante. L'homme reçoit l'intelligence comme un don, dont il est libre d'assurer le développement, et de ce fait, l'immortalité de l'âme, au lieu de se fonder uniquement sur sa fonction, trouve sa raison d'être dans la puissance même de son intelligence et dans l'infini de ses aspirations. L'amour humain en est la preuve la plus tangible et c'est pourquoi Ficin lui a réservé une si large part dans ce Commentaire que l'on pourrait qualifier de théologique »¹⁸.

Dans le deuxième discours, après avoir exposé la théorie du double éros¹⁹, selon laquelle il y aurait deux déesses : Aphrodite ouranienne (représentant l'amour céleste) et Aphrodite pandémienne (représentant l'amour vulgaire), Ficin fait une autre distinction intéressante entre l'amour simple et l'amour réciproque. Vu que l'amour est une mort à soi permettant de vivre dans l'autre, selon des mots attribués traditionnellement à Platon (« Cet amant, dit-il, est une âme morte en son propre corps et vivante dans le corps d'un autre »²⁰ – Plutarque, *Antonin*. 66,7), l'aimé a le devoir d'aimer en retour l'amant. Selon la théorie platonicienne des âmes qui ont suivi le même dieu, il y est même obligé, puisque l'amour naît de la ressemblance. Et grâce à cette ressemblance, l'âme de l'amant devient un miroir où l'aimé reconnaît son image et il est contraint, en se reconnaissant ainsi dans l'autre, de répondre à cet amour: « Ajoutez à cela que l'amant grave en son âme la figure de l'aimé. De ce fait, l'âme de l'amant devient un miroir dans lequel se reflète la figure de l'aimé, et c'est pourquoi l'aimé, en se reconnaissant dans l'amant, est lui-même porté à l'aimer »²¹. Ficin reprend ici la théorie platonicienne de *Phèdre* sur l'amour comme réflexion, de l'éros et de l'antéros, théorie exprimée par la métaphore de l'âme-miroir. On serait tenté d'interpréter l'antéros comme une forme de narcissisme, car ce que l'aimé aime finalement c'est sa propre image reflétée dans l'autre, mais il aime aussi l'image de la beauté reflétée par son amant et qui fait que tous ceux qui ont suivi le même dieu ou sont nés sous le même signe se ressemblent.

Cette théorie de la ressemblance a comme origine le dialogue *Phèdre* où le philosophe grec affirme que « c'est en honorant et en imitant, autant qu'il le peut, le dieu dont il fut le choreute, que chacun passe son existence »²²; en effet, quand deux êtres ayant subi l'influence de la même déité se rencontrent, « ils imitent leur dieu, persuadent leurs aimés de l'imiter aussi et les conduisent à se régler, autant

¹⁸ Raymond Marcel, « Introduction » in Marsile Ficin, *op. cit.*, p. 112-113.

¹⁹ Cette théorie du double éros va susciter un vrai courant de pensée pendant la Renaissance; pour plus de détails, voir I.P. Cuianu, *Eros et magie à la Renaissance, 1484* (Paris: Flammarion, 1984).

²⁰ Marsile Ficin, *op. cit.*, II, 8, p. 156; « Ille, inquit, amator animus est proprio in corpore mortuus, in alieno corpore uiuens ».

²¹ *Ibid.*, II, 8, p. 158; « Accedit quod amans amati figuram suo sculpsit in animo. Fit itaque amantis animus speculum in quo amati relucet imago. Iccirco amatus cum in amante se recognoscat, amare illum compellitur. »

²² Platon, *op. cit.*, 252 c.

que cela est possible à chacun, sur l'activité de ce dieu et sur l'idée qu'ils en ont. Bien loin pour leurs aimés d'user d'envie ou de basse malveillance, ils font tous les efforts possibles pour les rendre en tout absolument semblables et à eux-mêmes et au dieu qu'ils honorent »²³. Cette théorie prend un autre aspect chez Ficin: le dieu est remplacé par le signe sous lequel une âme descendant dans un corps réalise la figure de l'astre. Cette figure peut être plus ou moins semblable à l'image originale et l'être dans lequel cette image est réalisée d'une manière imparfaite tombe alors amoureux de son semblable qui, lui, reproduit sa beauté d'une manière parfaite: « Par conséquent, comme nous l'avons dit, ceux qui sont nés sous le même astre sont tels que l'image du plus beau d'entre eux, en passant par les yeux dans l'âme de l'autre, cadre et s'accorde en tout point avec l'image absolument semblable qui avait été formée par la génération elle-même tant dans le corps éthéré que dans les profondeurs de l'âme. »²⁴ L'amour naît ainsi de cette reconnaissance dans l'autre de l'image de la beauté originelle que l'on porte toujours dans l'âme mais dont on prend conscience que lorsqu'on la voit incarnée dans un être qui nous séduit; c'est donc, un processus d'anamnèse: « L'âme ainsi touchée reconnaît comme quelque chose qui lui tombe sous les yeux et qui, dans la mesure du possible, est vraiment telle qu'elle la possédait en elle à l'origine et telle qu'elle voulait la réaliser dans son corps, sans qu'elle ait pu y arriver. »²⁵ Cette image idéale originelle est en même temps ce qui rapproche les âmes et ce qui différencie les corps, comme le souligne Raymond Marcel dans son introduction à l'ouvrage de Ficin: « C'est donc cette image du dieu, que chaque individu porte en son âme, qui fonde sa ressemblance spirituelle et sa différence corporelle »²⁶.

Le miroir de l'âme, dans son acception platonicienne, serait un miroir idéalisant, car l'amant retrouve dans l'aimé son image parfaite, tandis que lui (son corps) rend d'une manière déformée l'image de la beauté originelle. Et l'amour, en vertu de cette ressemblance spirituelle, implique un changement de l'image de l'être aimé en conformité avec l'idée de la beauté originelle que l'amant porte dans son âme: « Immédiatement elle rapproche cette image de son image intérieure, et s'il y manque quelque chose pour exprimer la figure parfaite du corps jovien, elle l'améliore en la réformant. »²⁷ Tel Pygmalion, il tombe amoureux de son œuvre, faite d'après l'idée de la beauté portée dans son âme, d'une image qui remplace

²³ *Ibid.*, 253 c.

²⁴ Marsile Ficin, *op. cit.*, VI, 6, p. 206: « Proinde qui, ut diximus, eodem sub astro sunt orti, ita se habent, ut pulchrioris eorum simulacrum, per oculos in alterius animum permanens, consimili cuidam simulacro tam in corpore ethereo quam in animi penetralibus ab ipsa generatione formato quadret et undique consonet ».

²⁵ *Ibid.*: « Ita pulsatus animus obvium illud simulacrum tamquam suum aliquid recognoscit. Quod quidem tale est pro viribus quale et ipse iam clim intra se possidet, et suo in corpore cum vellet effingere, minime potuit. »

²⁶ Raymond Marcel, *op. cit.*, p. 86.

²⁷ Marsile Ficin, *ibid.*: « Illud suo interiori protinus admovet et, si quid illi deest ad perfectam corporis Iovialis effigiem, instaurat reformando. »

celle du modèle original. C'est l'explication que Ficin donne du phénomène de l'idéalisation subie par l'image de l'aimé dans le processus de l'amour qui rend aveugle l'amant et incapable de percevoir la vérité: « Après quoi, elle aime cette image, reformée comme son œuvre propre. C'est la raison pour laquelle les amants s'abusent au point de juger l'aimé plus beau qu'il n'est, car à mesure que le temps passe, ils ne voient plus l'aimé d'après l'image réelle qu'ils avaient reçue des sens, mais d'après l'image exécutée par l'âme à la ressemblance de son idée et qui est plus belle que le corps »²⁸. Par cette idéalisation de l'image de l'être aimé, le miroir de l'âme s'avère posséder des propriétés déformantes. Et c'est toujours sa propriété réfléchissante qui permet à l'âme de reconnaître l'image divine cachée, reconnaissance rendue possible tout d'abord par l'intermédiaire de la sensation et grâce ensuite au pouvoir de l'imagination: « Par contre, l'âme, présente à l'esprit partout où il se trouve, examine aisément les images corporelles qui se reflètent en lui comme en un miroir, et par elles, juge les corps. C'est cette connaissance que les Platoniciens appellent la sensation. En contemplant ces images, elle en conçoit en elle par sa propre puissance qui leur sont semblables, et même beaucoup plus pures. Nous appelons une telle conception imagination et fantaisie »²⁹.

Mais ce n'est pas seulement l'image de l'être aimé, reflétée par l'âme de l'amant, qui subit de véritables métamorphoses grâce à l'amour. Le corps lui-même est transformé pour obéir aux lois de la ressemblance établie entre deux âmes nées sous le même signe. Ficin, pour expliquer ce processus, fait appel à ses connaissances de médecine: les traits de l'être aimé passent du cœur de l'amant, où leur image est gravée, dans les esprits du sang de celui-ci (une sorte de vapeurs émanés par le liquide) qui les impriment dans le corps:

« Que nul d'entre vous, par conséquent, ne s'étonne, s'il entend dire que l'amant a conçu en son corps une image ou une figure de celui qu'il aime. [...] Quoi d'étonnant dès lors si les traits de la personne aimée sont fixés dans le cœur de l'aimé au point d'être imprimés dans les esprits par la pensée elle-même et aussitôt reproduites par les esprits dans le sang. Ceci spécialement lorsque le sang très fluide de Phèdre a été déjà engendré dans les veines de Lysias, de telle sorte que l'image de Phèdre puisse facilement se refléter dans son propre sang. [...] Dès lors t'étonneras-tu si un sang où est peinte une certaine ressemblance imprime

²⁸ *Ibid.*: « Ipsum deinde reformatum simulacrum tamquam opus proprium diligit. Hinc accidit ut amantes/ ita decipiantur, ut formosiorē quam sit amatum existimant. Nam procedente tempore amatum non in mera eius imagine per sensus accepta perspiciunt sed in simulacro iam ab anima ad ideę sue similitudinem reformato, quod ipso corpore pulchrius est, intuentur. »

²⁹ *Ibid.*, p. 207: « Sed anima ubique spiritui presens imagines corporum in eo tamquam in speculo relucētes facile inspicit perque illas corpora iudicat. Atque hec cognitio sensus a Platoniciis dicitur. Dum eas inspicit, similes illis imagines multo etiam puriores sua vi concipit in se ipsa. Huiusmodi conceptionem imaginationem phantasiāque vocamus. »

celle-ci dans les membres, de façon que Lysias finalement paraisse avoir pris la ressemblance de Phèdre par le teint, les traits, les émotions, les gestes? »³⁰

Sous l'influence de ces esprits, les traits, les gestes et les sentiments de l'amant s'harmonisent avec ceux de la personne aimée dont l'image passe par trois miroirs: le cœur, la pensée et le sang pour s'imprimer dans le corps de l'amoureux qu'elle transforme à son image.

Dans la conception ficinienne de l'amour, le concept de la ressemblance détient, comme nous l'avons observé dans les trois extraits de son *Commentaire sur le Banquet de Platon*, un rôle particulier. Il s'agit de la ressemblance avec l'image de l'astre sous lequel chacun est né, image qui est reproduite plus ou moins parfaitement dans le corps. L'amour est engendré par cette ressemblance originelle des âmes, mais c'est bien une ressemblance et non une similarité: les images que chaque âme née sous un même signe a imprimées dans le corps où elle est descendue sont différentes tout comme le sont l'image originelle que l'amant porte en soi et l'image de l'être aimé. Et dans chaque cas, cette ressemblance originelle exige une transformation soit du corps de l'amant qui emprunte les traits de l'autre, soit de l'image de la personne aimée idéalisée par l'amoureux selon l'idée de la beauté qu'il a en soi. Les propriétés des miroirs sont multiples: l'âme de l'amant est un miroir pour l'image de l'être aimé, mais un miroir idéalisant, son corps est aussi un miroir spécial, car il se métamorphose en fonction du reflet qu'il reçoit.

En parcourant ces œuvres de la poésie italienne et française du XV^e siècle nous pouvons affirmer que l'expression du symbolisme catoptrique s'appuie sur les métaphores du miroir de l'âme et des yeux-miroirs qui proviennent des dialogues platoniciens. Le miroir magique qui tient le rôle de portait peint ou de médaillon en montrant l'image de la dame aimée même en son absence provient en échange du Moyen Age. A travers les textes analysés nous avons observé que les propriétés non-mimétiques du miroir se révèlent dans la métaphore des yeux-miroirs consacrée par la tradition de la poésie érotique: ils gardent pour toujours gravée en eux l'image de la dame et c'est eux qui montrent la vraie image de la femme à la différence de la glace qui la falsifie. Le miroir noir, spécifique aux descriptions architecturales baroques de Colonna, devient l'emblème de l'amour dans le mausolée consacré à la reine Artémise. Dans le *Commentaire sur le Banquet de Platon*, Ficin, en partant des significations platoniciennes, transforme le miroir en un symbole clef de la théorie de la ressemblance des amants nés sous le même signe, ressemblance en vertu de laquelle l'image de l'autre subit des transformations dans le miroir spirituel ou corporel de son amant.

³⁰ *Ibid.*, VII, 8, p. 252-253: « Ideo nemo vestrum miretur, si quem amantem audiverit amati sui similitudinem aliquam vel figuram suo in corpore contraxisse. [...] Quid mirum si usque adeo herentes et infixi pectore vultus ab ipsa cogitatione pingantur in spiritu, a spiritu statim in sanguine infigantur? [...] Ergo miraberis si certa similitudine pictus sanguis eandem membris impresserit, ut Lysias tandem Phedro in non nullis uel coloribus uel lineamentis aut affectibus aut gestibus euasisse similis uideatur? »

VON DER OSTSEE NACH KIEV – DIE WEGE DES INNOKENTIJ GIZEL’ (ca. 1600–1683): EIN BEITRAG ZU ENTSTEHUNG UND GEISTESGESCHICHTLICHEN UMFELD DES ORTHODOXEN RATIONALISMUS IM 17. JAHRHUNDERT

MANUELA ANTON

KULTURHISTORISCHER HINTERGRUND

Der orthodoxe Theologe deutscher Herkunft Innokentij Gizel’ (Innozenz Giesel) wurde um 1600 in oder bei Königsberg geboren und wuchs in einem calvinistischen Pfarrhaus auf. Noch unerforschte Wege führten ihn über Wilna um 1630 nach Kiev. Die orthodoxe Kirche in Polen-Litauen, der er sich dort anschloß, geriet zu dieser Zeit vor dem geistigen und machtpolitischen Ansturm des post-tridentinischen Katholizismus in Bedrängnis und Verwirrung. Aus diesen Wirren wurde der Versuch geboren, sich aus den Traditionen der Orthodoxie heraus den Themen zu nähern, die die neue politische und kulturelle Realität mit sich brachte. (Dies gilt nicht allein für die Adelsrepublik Polen-Litauen, sondern auch für den ostkirchlichen Raum, der unter osmanischer Herrschaft stand.) Und so beobachten wir in Kiev ebenso wie in den anderen orthodoxen Kirchen des europäischen Südostens im 17. Jahrhundert zwei scheinbar gegensätzliche Tendenzen, die einander aber in Wahrheit durchaus nicht ausschließen, sondern ergänzen: ein ständiges Bemühen der gebildeten Theologen, die östlich-orthodoxen Positionen zu verteidigen, und ihre Offenheit gegenüber (westlichen) Neuerungen. Beide Tendenzen konnten sich auch sechs Jahrhunderte nach der Kirchenspaltung von 1054 auf tiefe Wurzeln in der Kirchengeschichte berufen: Die Wiederannäherung an gemeinsames europäisches Denken folgte der frühchristlichen Tradition der Toleranz, wie sie beispielsweise von Basileios dem Großen in seinem „Mahnwort an die Jugend über den nützlichen Gebrauch der heidnischen Literatur“ formuliert worden war. Die orthodoxen Theologen des 17. Jahrhunderts griffen, wenn sie die Tür der Tradition öffneten hin zu der Welt, die sie umgab, die geistige Erfahrung hochverehrter Heiliger auf: Justin der Märtyrer und Philosoph, Athenagoras von Athen, die beiden anderen großen Kappadokier Gregor von Nazianz und Gregor von Nyssa hatten Offenheit bewiesen, wenn sie große Teile der klassischen Philosophie als typologische Vor-Bilder der Inkarnation des Heils aufgriffen. Dank einer solchen Betrachtungsweise konnte die antike Kultur in den ersten Jahrhunderten organisch in die christliche Kultur bis hin zu den tiefsten dogmatischen Streitigkeiten integriert werden. Andererseits hat schon in der frühchristlichen Literatur auch die intransigente Intoleranz ihren festen

Platz, wo immer die eigene Identität als gefährdet erlebt wurde, angefangen etwa von Tatianus dem Assyrer, der das Alte Testament für irrelevant für die Heilsgeschichte erklärte und meinte, ein Christ brauche es nicht zu kennen.

Die orthodoxe Kultur des 17. Jahrhunderts spiegelt in den verschiedenen Sprachvarianten – Griechisch, Kirchenslavisch, Latein, Rumänisch, Polnisch –, die in den Ortskirchen in Gebrauch waren, die besondere Bedeutung, welche man der Vernunft beizumessen begann, und das ständige Bestreben, die grundlegenden Glaubenswahrheiten durch rationale Erfahrung zu stützen. Diese Position steht der Scholastik nahe (die Vernunft im Dienste des Glaubens) und ist ohne engste Kontakte zur katholischen, aber auch zur protestantischen Theologie der Zeit nicht denkbar. Im ostkirchlichen Kontext fand sie Anknüpfungspunkte an die rationalistische Linie der byzantinischen Theologie, wie sie Johannes von Damaskus repräsentiert, die der mystischen Linie (Gregor von Nyssa, Maximos Homologetes, Hesychasmus) gegenübersteht. Die Bezeichnung „orthodoxer Rationalismus“ (Orthodox rationalism)¹ trifft das Wesen dieser Strömung recht genau. Man darf sie allerdings nicht als ein Begründen des Dogmas mit Hilfe des Verstandes oder als ein Beweisen des Dogmas mißverstehen, wie es der Begriff des Rationalismus in der Philosophie und Theologie des Westens nahelegt; „der unbedingte Glaube blieb in der Orthodoxie stets die Wurzel der Frömmigkeit; die Rolle der Ratio bestand darin, den Sinn des Dogmas zu erklären oder Abweichungen davon zu bekämpfen“². In der orthodoxen Theologie des 17. Jahrhunderts bewegt sich der Verstand, wie es schon Johannes von Damaskus in seiner Scholastik darstellt, „innerhalb des Dogmas“³.

Der orthodoxe Rationalismus stellt sich auch nicht direkt der orthodoxen Patristik entgegen, sondern entfernt sich von ihr, indem er neue Formen und Quellen im Denken und im Diskurs einsetzt. Auf diese Weise wird im 17. Jahrhundert ein traditionelles Denkschema verändert und es kommt zu einer ersten bedeutsamen Diversifizierung der intellektuellen Überzeugungen, insbesondere unter dem Einfluß der Analyse politischer Phänomene. Um diese Entwicklung zu verstehen, muß man berücksichtigen, daß die ostkirchliche Tradition keine sozial-politische Lehre formuliert hat, daß vielmehr der Begriff der Tradition selbst aufs engste sowohl mit Glauben und Religion als auch mit dem Staat und den Beziehungen zwischen den Menschen verflochten ist.

Die Einführung höherer orthodoxer Bildungseinrichtungen förderte die Entwicklung des orthodoxen Rationalismus in hohem Maße. Durch ihn wiederum eröffnet sich ein Dialog – teils versöhnlicher, teils angespannter Natur – mit den anderen christlichen Konfessionen. Typische Vertreter dieser Richtung sind Kyrillos Loukaris und Petro Mohyla⁴. Beide Kirchenführer haben orthodoxe akademische

¹ Siehe A. Duşa, *European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture*, Bukarest 1981, S. 15.

² Siehe *Istoria filozofiei româneşti*, I, Bukarest 1972, S. 194.

³ Vgl. B. Tatakis, *Histoire de la philosophie byzantine*, Paris 1959, S. 108.

⁴ Ich benutze hier und im folgenden die ukrainische Namensform, obwohl daneben die rumänische (Movilă), die kirchenslavische bzw. russische (Mogila), die polnische (Mogila) und die griechische bzw. lateinische (Mogilas) belegt sind.

Traditionen begründet, die dazu bestimmt waren, die Diskrepanzen zwischen West und Ost zu beseitigen, die man hauptsächlich auf der Ebene der Bildung wahrnahm⁵. Im Jahre 1624 beauftragte der (später wegen seiner Nähe zum Calvinismus verurteilte) Ökumenische Patriarch Loukaris einen Schüler des Professors Cesare Cremonini von der Universität Padua, Theophilos Korydaleus, die Akademie des Patriarchats in Konstantinopel zu reorganisieren und sie in eine höhere Bildungseinrichtung für den gesamten griechischen Osten umzuwandeln. Diese Initiative Kyrillos' stellte die erste programmatische Reform auf dem Gebiet der Bildung dar, die die griechische Kirche nach dem Fall von Konstantinopel in eigener Verantwortung unternahm. Die Reform konsolidierte die neo-aristotelische Philosophie in der griechischen Bildung bis zum Vordringen neuer philosophischer und anderer wissenschaftlicher Erkenntnisse in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Die akademische Tradition, die in Konstantinopel auf die Initiative von Loukaris hin entstand, wurde zum Modell für neue akademische Einrichtungen in Trapezunt, Patmos, Chios u. a.

In Moldavien – in Jassy (am Metropolitenitz) und in der Walachei sowie in Târgoviște (am Hofe des herrschenden Fürsten) –, traf das neo-aristotelische Paradigma von Konstantinopel in der Mitte des 17. Jahrhunderts auf die orthodoxe akademische Tradition, die der moldauische Fürstenson Petro Mohyla, Archimandrit des Kiever Höhlenklosters und bald auch Kiever Metropolit, 1631 in Kiev ins Leben gerufen hatte. Diese folgte dem Geist der jesuitischen humanistischen Pädagogik, die auf dem Gleichgewicht zwischen *pietas* und *sapientia* beruhte. Eines der Programme, die Mohyla mit dem Ziel entwickelte, die orthodoxe Kirche als Institution im politischen und konfessionellen System des polnisch-litauischen Staates zu stabilisieren, war die Wiederherstellung der Verbindung mit den Traditionen der ersten christlichen Jahrhunderte auf dem Wege einer orthodoxen Adaptation der Kultur der Societas Jesu. In den rumänischen Fürstentümern wurde der theologische Diskurs von Kiev auch im Sinne des Widerstandes gegen die Ideen der Reformation entsprechend den zeitgenössischen Mustern der polemischen Kultur rezipiert: Die transsilvanischen Fürsten unterstützten die Reformation leidenschaftlich und bildeten in reformierten Kollegien junge Rumänen aus, um die alte orthodoxe Hierarchie in Transsilvanien auszutauschen, die noch aus der Zeit der Erneuerung der kirchlichen Strukturen vom Ende des 16. Jahrhunderts stammte. Den Kiever Ideen stand der zukünftige Metropolit von Gaza nahe, der Absolvent des Collegium De propaganda fide in Rom Paisios Ligaridis, der sich gegen die von Korydaleus geprägte Bewegung engagierte, die tief in das episkopale Netzwerk der Ostkirche eingedrungen war. In Konstantinopel, Târgoviște, Moskau und Kiev versuchte Ligaridis Schulprojekte zu initiieren, wobei er geschickt

⁵ Vgl. Alfons Brüning, *Peter Mohyla's Orthodox and Byzantine Heritage. Religion and Politics in the Kievan Church Reconsidered*, in: *Von Moskau nach St. Petersburg. Das russische Reich im 17. Jahrhundert*, Hg. H.-J. Torke, Wiesbaden 2000 (*Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*, Bd. 56), S. 63-90, hier 74-75.

zwischen Orthodoxie und Katholizismus lavierte⁶. Die traditionalistische Richtung, die sogenannten reinen Orthodoxen, bildeten jedoch in der griechischen Welt die Mehrheit der höheren Hierarchie, die von dem Rhetor des Ökumenischen Patriarchats Meletios Syrigos dominiert wurde, welcher für seine Bildung und seine Unbeugsamkeit in dogmatischen Fragen bekannt war⁷.

Der oben grob skizzierte orthodoxe geistige Raum von Südost- und Mitteleuropa im 17. Jahrhundert bildet das Umfeld, in dem Innokentij Gizel' wirkte, und ich möchte dieses Umfeld in eine erweiterte Forschungsperspektive einbeziehen. Vom Ende der 1630er Jahre an trug Gizel', nachdem er eine solide akademische Ausbildung genossen hatte, maßgeblich bei zur Konstruktion neuer Leitideen sowie zur Legitimierung einer institutionalisierten orthodoxen Ausbildung gegenüber der weltlichen Macht und zur Erneuerung der orthodoxen kirchlichen Identität. Obgleich die Person Gizel's in der Forschung bisher keineswegs übersehen worden ist, hat man sich mit seinem Beitrag zur theologischen Kultur und politischen Entwicklung seiner Epoche stets nur auszugsweise beschäftigt. Ende des 19. Jahrhunderts widmete ihm N. F. Sumcov eine kurze Monographie, in der zum ersten Mal auf die Rolle hingewiesen wird, die der Archimandrit Innokentij für die ruthenische Theologie und für den Status seiner Kirche in den Beziehungen zur kirchlichen und politischen Macht des Moskauer Staates nach 1650 spielte⁸. In einer Arbeit vom Anfang des 20. Jahrhunderts, die erst kürzlich gedruckt werden konnte, unternahm A. S. Lappo-Danilevskij den Versuch, Gizel's Stellung im didaktischen Prozeß des Kiever Collegiums in Bezug auf die beiden scholastischen Traditionen zu betrachten, die in dieser Einrichtung gleichzeitig gepflegt wurden: die thomistische und die orthodoxe, begründet von Johannes von Damaskus⁹. Später galt dem Archimandriten Gizel' als Historiographen (als Autor der *Sinopsis*)

⁶ Siehe Ovidiu Olar, *Prophesy and History. Notes on Manuscripts in Circulation in the Romanian Principalities (Matthew of Myra and Paisios Ligaridis)*, in: *Manuscrise bizantine în colecții bucureștene. Byzantine Manuscripts in Bucharest's Collections*, Bukarest 2009, S. 85-95.

⁷ Vgl. Cleobule Tsourkas, *Les premières influences occidentales dans l'Orient orthodoxe. In: Balcania*, Bd. 10, 1943, S. 333-356. Siehe auch Victor Papacostea, *Originile învățământului superior în Țara Românească*, in: Ders., *Civilizație românească și civilizație balcanică. Studii istorice*, Hgg. Cornelia Papacostea-Danielopolu und Nicolae Șerban Tanașoca, Bukarest 1983, S. 259-284, hier 260-263, 275-280.

⁸ N. F. Sumcov, *Innokentij Gizel' (K istorii južno-russkoj literatury XVII veka)*. In: *Kievskaja starina*, Jg. 3, Bd. 10, 1884, S. 183-226.

⁹ A. S. Lappo-Danilevskij, *Politische Ideen im Rußland des 18. Jahrhunderts. Ihre Geschichte im Zusammenhang mit der allgemeinen Entwicklung der russischen Kultur und Politik. Istorija političeskich idei v Rossii v XVIII veke v svjazi s obščim chodom razvitija ee kul'tury i politiki*, Hgg. M. Ju. Sorokina und K. Ju. Lappo-Danilevskij, Köln-Weimar-Wien 2005 (*Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte*; NF A, Bd. 51), S. 55-87.

größere Aufmerksamkeit (A. S. Lappo-Danilevskij¹⁰, K. P. Eremin¹¹, S. L. Peštič¹²). Diese Autoren neigen dazu, die *Sinopsis* in dem einen oder anderen „scenario of power“ der zweiten Hälfte des 17. (oder gar des 20.?) Jahrhunderts anzusiedeln. Erst H. Rothe verläßt diese Perspektive, um sich der historiographischen Methode Gizel's und seinem Platz in der mitteleuropäischen Geschichtsschreibung seiner Zeit zu widmen¹³.

Nun ist m. E. die Zeit reif für die erwähnte Erweiterung der Forschungsperspektive, d. h., für eine umfassende Untersuchung des theologischen Denkens von Innokentij Gizel' im Zusammenhang mit den Diskursen, die dieses Denken geprägt haben. Er war wahrscheinlich einer der ersten Studenten des Collegium Kijoviense, das 1631 gegründet worden war, und seine Karriere in der Kirche – gleichermaßen als Theologe und als Philosophieprofessor – materialisiert sozusagen das Programm von Petro Mohyla, eine neue Generation von orthodoxen intellektuellen Priestern heranzubilden. So wird Gizel' zum Zeugen und entscheidenden Mitinitiator für die Schaffung einer neuen theologischen Kultur, deren Entwicklung nicht mehr von der in griechischer Sprache geschriebenen Theologie abhängig ist. Obwohl sich beide Kulturen nun autonom entwickeln, schließen sie einander weder aus, noch ignorieren oder widerstreiten sie einander. Vielmehr stehen sie in enger Verbindung, wofür die Zusammenarbeit an der Endfassung der *Confessio orthodoxa* von Petro Mohyla ein gutes Beispiel gibt: Auf der „Synode von Jassy“ 1642 entstand unter der diplomatisch geschickten Leitung des vom Ökumenischen Patriarchat entsandten Meletios Syrigos die dogmatisch den traditionellen Standpunkten der Orthodoxie wieder nähergerückte griechische Endfassung des zunächst von Mohyla lateinisch verfaßten und auch dogmatisch stärker an jesuitische Lehren orientierten Großen Katechismus der Ostkirche. In der als Kompromiß von allen Seiten akzeptierten Endfassung blieb das Werk für lange Zeit gemeinsame Positionsbestimmung der internationalen Orthodoxie im innerorthodoxen wie auch im interkonfessionellen Diskurs¹⁴.

¹⁰ Ders., *Očerck razvitija russkoj istoriografii*. In: *Russkij istoričeskij žurnal*, Bd. 6, 1920, S. 5-29.

¹¹ K. P. Eremin, *K istorii obščestvennoj mysli na Ukraine vtoroj poloviny XVII v.* In: *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury*, Bd. 10, 1954, S. 212-222.

¹² S. L. Peštič, „*Sinopsis*“ *kak istoričeskoe proizvedenie*. In: *Trudy Otdela Drevnerusskoj Literatury*, Bd. 15, 1958, S. 284-298.

¹³ H. Rothe, *Einleitung*, in: *Sinopsis, Kiev 1681*, Hg. Hans Rothe, Köln–Wien 1983 (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*; Bd. 17), S. 1-131; Ders., *Elemente einer Landesbeschreibung in der „Sinopsis“*, Kiev, in: *Landesbeschreibungen Mitteleuropas vom 15. bis 17. Jahrhundert*, Hg. Hans-Bernd Harder, Köln–Wien 1983 (*Schriften des Komitees der Bundesrepublik Deutschland zur Förderung der Slawischen Studien*; Bd. 5), S. 207-243.

¹⁴ Bei G. Podskalsky ist die Forschung zu Mohyla und seiner Rolle in diesem Prozeß auf eine Weise zusammengefaßt, die für mein Bemühen, das literarisch-theologische Erbe Gizel's im Kontext (bzw. in den Kontexten) der kulturellen Veränderungen und Paradigmenwechsel im geistigen Europa seiner Zeit zu untersuchen, als Muster dienen kann. Siehe G. Podskalsky, *Griechische Theologie in der Zeit der Türkenherrschaft (1453–1821). Die Orthodoxie im Spannungsfeld der nach-reformatorischen Konfessionen des Westens*, München 1988, S. 209f., 229-236.

Meine methodologische Vorstellung möchte ich hier in diesem Sinne am Beispiel des Hauptwerkes von Innokentij *Mir s Bogom čeloveku* [Der Friede des Menschen mit Gott] (Kiev 1669), darlegen. Im Jahr der zweiten Auflage (1671) erscheint in der Druckerei des Höhlenklosters ein weiteres Werk, das ebenfalls Gizel' zugeschrieben wird: *Nauka o tajne Sv. Pokajanja, sireč o pravdivoj i sakramental'noj ispovedi* [Die Wissenschaft vom Sakrament der Hl. Buße, das heißt, von der richtigen und sakramentalen Beichte]. Das gleichfalls der Lehre von der Buße gewidmete Buch *Mir s Bogom čeloveku* illustriert den Versuch des Autors, den orthodoxen Glauben mit der Ratio zu vereinen. In seinem Vorwort erklärt Gizel', dieses Bemühen könne nur Erfolg haben, wenn „Neues“ aus Büchern der „äußeren Lehrer“ (d. h., aus den Werken Nichtorthodoxer) angenommen werde. Der Leser solle also Neues nicht verachten, solange es nicht im Widerspruch zur Orthodoxie stehe und ihr sogar nützen könne: „denn wenngleich hier etwas Neues zu finden ist, so soll es doch, weil es mit dem orthodoxen Glauben übereinstimmt und zur Erbauung nützlich ist, nicht verachtet werden.“ Zugleich läßt Gizel' gelten, daß man auch in den „Lehren der Hellenen manchmal wahre und dem gesunden Verstand dienende Geschichten, so wie Gold inmitten eines Sumpfes, finden kann“¹⁵. Andererseits vertritt der Autor die Ansicht, ein Orthodoxer solle keine häretischen Bücher bei sich aufbewahren, wobei er vor allem Personen meinte, die nicht die nötige Ausbildung für die Arbeit mit theologischen Texten und ihre Auslegung besäßen¹⁶. Um Mißverständnisse zu vermeiden, drückt er selbst sich recht vorsichtig aus.

Gizel' unterteilt *Mir s Bogom čeloveku* in drei Teile: allgemeine Beobachtungen zum Sakrament der Buße; über die Büßenden; über die Beichtväter. Die Darstellung der Lehre von der Buße eröffnet eine Diskussion auch über die Lehre von der Sünde und von der satisfactio (Genugtuung/Rechtfertigung). Gizel's Stil ist nicht spekulativ. Seine Interpretation richtet sich aufs Praktische: Beispielsweise systematisiert er die Sünden nach sozialen Gruppen und Berufen (Mann und Frau, Eltern und Kinder, Priester, Richter, Schreiber, Apotheker usw.)¹⁷. Das Fehlen „metaphysischen Schauderns“ verringert nicht die Bedeutung von Gizel's Werk in Bezug auf die Untersuchung der orthodoxen Sicht auf das Sakrament der Buße in Verbindung mit den übrigen sechs Sakramenten der Kirche (Taufe, Myronsalbung, Eucharistie, Krankenölung, Cheirotonie, Eheschließung). Im zweiten Teil von *Mir s Bogom čeloveku* („Über den Büßenden“) werden alle sieben Sakramente gemeinsam vorgestellt. Auf diese Weise setzt Gizel' die Tradition der Ostkirche fort, die Sakramente für den liturgischen Gebrauch zu interpretieren.

¹⁵ [I. Gizel'], *Mir s Bogom čeloveku*, Kiev 1669 (keine Seitenzählung).

¹⁶ Ders.; siehe auch Lappo-Danilevskij (wie Anm. 9), S. 67-68.

¹⁷ Vgl. V. N. Peretc, *Opyt charakteristiki obščestvennoj i bytovoj morali v ukrainskoj literature XVII v.*, in: Ders., *Issledovanija i materialy po istorii starinnoj ukrainskoj literatury XVI-XVIII vekov*, Moskau-Leningrad 1962, S. 183-205.

ANHANG

INNOKENTIJ GIZEL' – STICHWORTE ZU LEBEN UND WERK, OFFENE FRAGEN

A. *Biographische Daten und Bildungsweg*

Historische Quellen zum Geburtsdatum und -ort von Gizel' sind ebensowenig bekannt wie sein Taufname. In der Fachliteratur geht man davon aus, daß er um 1600 als Kind eines deutschen reformierten Pfarrers geboren wurde und seine Ausbildung in seiner Heimatstadt Königsberg begann. Wahrscheinlich kam er schon in früher Jugend über Wilna nach Kiev, wo er zu Beginn der 30er Jahre unter dem Einfluß von Petro Mohyla orthodoxer Mönch mit dem Namen Innokentij wird und das Studium am Kiever Collegium aufnimmt. Später wurde er zusammen mit andern Studenten ins Ausland gesandt, um seine Bildung dort zu vervollständigen – zunächst nach Lemberg, später „über die Meere“ (nach England? Deutschland? in die Niederlande? nach Konstantinopel?). Im Ausland studiert Gizel' neben Theologie auch Geschichte und Jura. 1639 kehrt er nach Kiev zurück und wird Professor für Philosophie am Collegium. 1645 wurde er Abt des Djatlovickij-Klosters in Minsk, von wo er 1646 nach Kiev zurückkehrte, als man ihn zum Abt des dortigen Bruderschafts-Klosters und Rektor des Collegiums wählte¹⁸ – womit ein testamentarisch geäußelter Wunsch des gerade verstorbenen Petro Mohyla erfüllt wurde¹⁹. Dort unterrichtete er erneut Philosophie (1645–1647). 1650 schied er aus dem Amt als Rektor des Collegiums und wurde Abt im Kyrill-Kloster²⁰ und 1652 im Nikolaevskij-Kloster.²¹ Diese beiden Klöster gehörten dem Höhlenkloster, wo Gizel' 1656 Archimandrit wird²². Bis zu seinem Tod in Kiev am 18. November 1683 wirkt er in dieser höchsten Machtposition der orthodoxen Kirche in der Ukraine über ein Vierteljahrhundert als kluger Theologe, umsichtiger Kirchenpolitiker und Historiker, Buchautor und Förderer des Buchdrucks weit über „sein“ Kloster, über Kiev und die Ukraine hinaus.

B. *Werk (thematisch)*1. *Geschichtsschreibung*

Das unter Innokentij Gizel's Anleitung und Aufsicht entstandene Werk *Sinopsis* – Rothe nennt Gizel' den „Eigentlich-Autor“ des Buches²³ – ist das erste gedruckte

¹⁸ P. Stroev, *Spiski ierarchov i nastojatelej monastyrej rossijskija cerkvi. Verzeichnisse der Hierarchen und Vorsteher der Klöster der russischen Kirche*, St. Petersburg 1877, Nachdruck, Hg. F. B. Poljakov, Köln–Wien 1990 (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*; Bd. 35), Sp. 17 und 542.

¹⁹ Vgl. H. Rothe, *Einleitung*, in: *Sinopsis, Kiev 1681*, Hg. Hans Rothe, Köln–Wien, 1983 (*Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven*; Bd. 17), S. 50.

²⁰ Stroev (wie Anm. 18), Sp. 17.

²¹ *Ibidem*, Sp. 21.

²² *Ibidem*, Sp. 13.

²³ Zu Gizel's umstrittenem Anteil an der Autorschaft vgl. Rothe (wie Anm. 19), insbes. S. 42–49. 63–72.

Buch zur russischen Geschichte und wurde in den slavischen Kulturen des 17. und 18. Jahrhunderts intensiv rezipiert. So ging es etwa in die russischen *Chronographen* der letzten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts ein. Über 100 Jahre lang, bis M. V. Lomonosovs *Kratkij rossijskij letopisec s rodosloviem* (1760) erschien, diente es als Lehrbuch für die Geschichte Rußlands bis 1679. Fast alle russischen Schriftsteller und Dichter des 18. Jahrhunderts haben historische Motive aus der *Sinopsis* für ihre Werke benutzt. Noch Ende des 18. Jahrhunderts beeinflusste Gizel's *Sinopsis* die Entwicklung der bulgarischen und serbischen Historiographie, da sie als eine der Quellen für die *Istorija slavjano-bolgarskaja* (1762) des Paisij von Hilandar sowie für die *Istorija raznych slavjanskich narodov* (1768) des Archimandriten Jovan Raić diente. Die *Sinopsis* wurde sogar übersetzt: Ende des 17. Jahrhunderts ins Neugriechische und Lateinische, und aus dem 18. Jahrhundert gibt es eine handschriftliche Tradition in rumänischer Sprache.

Die Aufmerksamkeit der *Sinopsis* konzentriert sich auf die Geschichte des alten Kiever Staates, die Geschichte von Nordrußland wird nur wenig und unvollständig behandelt. Bei der Herausbildung der Kiever „Selbtherrschaft“ unterscheidet Gizel' zwei Perioden: die alte der lokalen Fürsten und die Periode nach 861, als die Varägerfürsten (die Dynastie der Rjurikoviči) die lokalen ablösten. Von Rjurik und seinem Sohn Igor' Rjurikovič sollen alle russischen Fürsten abstammen, die im Norden und die im Süden. Von ihnen leiten sich auch direkt „die Großfürsten von Moskau selbst“ her²⁴. Diese „Archäologie“ der Kiever Autokratie veranlaßte einige Autoren dazu, der *Sinopsis* publizistische Bedeutung zuzuschreiben im Sinne eines Beitrags zur Konsolidierung der russischen Macht im Zusammenhang mit der Kontrolle des Russischen Staates über die Ukraine im 17. Jahrhundert²⁵. Diese Ansicht widerspricht der Interpretation von N. F. Sumcov, der den Zweck der Angaben über die historischen Ereignisse im Moskauer Staat in der *Sinopsis* in der Erklärung der Ereignisse aus der ukrainischen Geschichte sah²⁶. Diese späten Vereinnahmungsversuche von beiden Seiten weisen auf den Konflikt hin, in dem Gizel' selbst stand: Seine Suche nach Spielräumen zwischen seiner Loyalität gegenüber Moskau und seinem Eintreten für die Autonomie der ukrainischen Kirche stellt H. Rothe dar²⁷.

2. Theologie

Der theologische literarische Nachlaß Gizel's umfaßt zwei Werke zur dogmatisch-liturgischen Exegese – die bereits erwähnten *Mir s Bogom čeloveku* und *Nauka o tajne Sv. Pokajanja, sireč o pravdivoj i sakramental'noj ispovedi* –, eine erhaltene polemische Schrift – *Colloquium Kioviense de processione spiritus Sancti a Patre & Filio* (Krakau 1649) und eine verlorengegangene – *Ob istinnoj*

²⁴ I. Gizel', *Sinopsis*, Kiev 1674, S. 23.

²⁵ Eremin (wie Anm. 11).

²⁶ Sumcov (wie Anm. 8), S. 222.

²⁷ Vgl. Rothe (wie Anm. 19), insbes. S. 53.

vere [Über den wahren Glauben] –, die wahrscheinlich in polnischer Sprache geschrieben war. Eine dieser polemischen Schriften hatte eine ungemein intensive Nachwirkung: Das *Colloquium Kioviense* über das Filioque stellt einen Disput mit dem Krakauer Jesuitenprofessor Nikolaus Cichocki (Cichovius) dar und ist zum Auslöser einer später wesentlich bekannteren umfangreichen Sammlung von Argumenten gegen das Filioque geworden: Adam Zoernikav, wie Gizel' ein zur Orthodoxie übergetretener, weitgereister und an vielen europäischen Universitäten studierter Königsberger, stellte diese Sammlung 1682 zur Verteidigung der Position Gizel's zusammen, nachdem er ihn in Kiev kennengelernt hatte. Dieses in der Apologetik hochgeschätzte Werk (Feofan Prokopovič hat es benutzt, Katharina die Große ließ es ins Griechische übersetzen) war in Rußland bis zur Oktoberrevolution in Gebrauch²⁸.

3. Philosophie

Das Handschrifteninstitut der Zentralen Wissenschaftsbibliothek der Ukraine besitzt ein Manuskript von einem Philosophiekurs, den Gizel' wahrscheinlich 1645–1647 am Kiever Collegium gehalten hat. A. S. Lappo-Danilevskij hat sich mit der Handschrift beschäftigt, macht aber nur wenige Angaben dazu²⁹. Gizel' behandelt in diesem *Opus totius philosophiae* in aristotelischer Manier mehrere theoretische Gebiete der Philosophie. Neben theologischen Fragen widmet er sich der Logik, Metaphysik und Physik.

4. Briefwechsel

Es sind mehrere Briefe von Innokentij Gizel' erhalten geblieben: an seinen Freund Lazar' Baranovyč, an den Zaren Aleksej Michajlovič und an den Magister der Wittenberger Universität Johann Herbinus, der 1674 nach Kiev gereist war. Die Briefe sind direkt formuliert, ohne die im epistolaren Stil der Zeit üblichen „Schnörkel“. Sie behandeln etwa die Schwierigkeiten der Druckerei des Höhlenklosters, in Kiev Papier zu erwerben (es gab nicht einmal schlechtes)³⁰, oder die Probleme beim Einwerben der materiellen Mittel zum Fortführen des Unterrichts am Collegium³¹.

Der deutsche Rußlandreisende Herbinus rühmt den greisen Gizel' über die Maßen als einen „in Sprachen und Wissenschaften aller Art, die er sich auf vielen Universitäten Europas und auf Reisen aneignete, hochgebildeten, weltkundigen

²⁸ Unter dem Titel *Tractatus theologici orthodoxi de processione Spiritus Sancti a solo Patre, I–II*, erschien das Werk Zoernikavs im Druck erst 1774/75 in Königsberg. Vgl. Podskalsky (wie Anm. 14), S. 302-305.

²⁹ Lappo-Danilevskij (wie Anm. 9), S. 45.

³⁰ Briefe an Baranovyč vgl. in *Trudy Kievskoj Duchovnoj Akademii*, Bd. 7, 1865, S. 355.

³¹ Einen Brief an Aleksej Michajlovič vgl. in *Akty, odnosjaščiesja k istorii Južnoj i Zapadnoj Rossii, izdannye Archeograficeskoju Kommissieju*, Bd. 3, Sankt-Petersburg 1863 (Neue unveränderte Ausgabe: *Slavistic Printings and Reprintings*; Bd. 178; The Hague 1970), Nr. 323.

Mann“ und bezeichnet ihn als seinen Freund³². In seinem Bericht über Kiev *Religiosae Kijovienses Cryptae sive Kijovia subterranea* (Jena 1675) bezieht er sich neben dem Paterikon des Höhlenklosters auf Gizel' als wichtigste Quelle und druckt mehrere Briefe von ihm in seinem Kiev-Buch ab, in denen Gizel' unter anderem sehr nüchtern auf die in Westeuropa so große Neugier erregenden unterirdischen Gänge des Höhlenklosters (gerüchteweise reichten sie bis Smolensk und Černigov) und auf die mumifizierten Heiligen in den Höhlen eingeht. Auch die Skizzen der Klosteranlagen in Herbinus' Buch stammen von Gizel'. Das neulateinisch geschriebene Werk, das u. a. Leibniz intensiv studiert hat, ist möglicherweise in der Staatsbibliothek Berlin vorhanden (Kriegsverlust?), sicher in der Universitätsbibliothek Rostock³³.

C. Kirchenpolitik

Die Beteiligung Gizel's an den politischen und diplomatischen Ereignissen seiner Zeit ist relativ gut dokumentiert³⁴. Als Vermittler in politisch heiklen Situationen stand er mehrfach zur Verfügung; das Metropolitanamt von Kiev, das ihm angetragen wurde, lehnte er ab. Heute besteht erneut die Gefahr, daß das m. E. stets auf die Interessen der ukrainischen orthodoxen Kirche bzw. der orthodoxen Kirche in der Adelsrepublik Polen-Litauen im allgemeinen und auf das Wohl des Höhlenklosters im besonderen ausgerichtete diplomatische Wirken Gizel's aus der Perspektive nationaler Geschichtsschreibung einseitig interpretiert wird – entweder zugunsten einer Legitimierung und Konsolidierung des Imperiums oder zugunsten des neugebildeten Staates³⁵.

D. Buchdruck

Als Archimandrit des Höhlenklosters widmet Gizel' dem Buchdruck große Aufmerksamkeit. Er unterstützt und verbessert die Druckerei des Klosters, erweitert

³² Vgl. G. Mühlpfordt, *Deutsche über Kiev. Herbinus und seine Vorgänger*, in: *Literaturbeziehungen im 18. Jahrhundert. Studien und Quellen zur deutsch-russischen und russisch-westeuropäischen Kommunikation*, Hg. Helmut Graßhoff †, Berlin 1986, S. 13-37; Zitat S. 29.

³³ Ein Briefwechsel von Leibniz mit Gizel' wird bei E. Winter, *Frühaufklärung. Der Kampf gegen den Konfessionalismus in Mittel- und Osteuropa und die deutsch-slawische Begegnung*, Berlin 1966, S. 328, und – wohl im Anschluß an Winter – bei Mühlpfordt (wie Anm. 32), S. 31, erwähnt, allerdings in beiden Fällen ohne Quellenangabe. Eine Anfrage bei Mitarbeitern der Akademie-Ausgabe (Leibniz: Sämtliche Schriften und Briefe) ergab, daß jedenfalls im Leibniz-Archiv in Hannover keine Briefe von oder an Gizel' vorhanden sind. Auf welche Quelle sich Winter und Mühlpfordt beziehen, bleibt zu klären.

³⁴ Vgl. Rothe (wie Anm. 19), S. 5-63.

³⁵ Siehe S. Rohdewald, S. Wiederkehr, D. Frick, *Transkulturelle Kommunikation im Großfürstentum Litauen und in den östlichen Gebieten der Polnischen Krone. Zur Einführung*, in: *Litauen und Ruthenien: Studien zu einer transkulturellen Kommunikationsregion (15.–18. Jahrhundert). Lithuania and Ruthenia: Studies of a Transcultural Communication Zone (15th–18th Centuries)*, Wiesbaden 2007 (*Forschungen zur osteuropäischen Geschichte*; Bd. 71), S. 7-33, hier 7-8.

die Themen der gedruckten Bücher und erhöht die Druckqualität. Mindestens 76 Bücher erscheinen unter seiner direkten Anleitung, die meisten in vereinfachtem Kirchenslavisch geschrieben, 6 in polnischer und eines in lateinischer Sprache. Auch um die Verbreitung der Drucke in der Ukraine und in Rußland kümmert er sich. Der Handel beginnt schwunghaft, so daß sogar ein Buchladen des Höhlenklosters 1672 in Moskau eröffnet wird. Er muß allerdings schon 1773 wieder schließen, Zensur und Moskauer Konkurrenz setzen sich offenbar durch³⁶.

³⁶ Vgl. Rothe (wie Anm. 19), S. 61f. nach V. O. Einhorn (Ėjngorn), *O snošenijach malorossijskago duhovenstva s moskovskim pravitel'stvom v carstvovanie Alekseja Michajloviča*, in *ČOJDR* 1893, kn. 2, – 1899, kn. 1; hier: 1898, kn. 4, S. 865-868.

BAROQUE ET MANIERISME

ILEANA MIHĂILĂ

Pour une analyse plus détaillée de la période si vaste (deuxième moitié du XVI^e siècle – première moitié du XVIII^e siècle), période qui a été mise souvent sous le signe du baroque, il serait peut-être mieux d'utiliser une formule qui nous permette l'établissement des degrés bien déterminés de l'évolution des conceptions artistiques dans le cadre même du Baroque. Afin d'encadrer une culture dont la vie historique est si longue, il est prudent de ne pas soutenir une unité parfaite des phénomènes pendant un si grand nombre de générations. L'histoire n'est jamais immobile et, d'une façon ou d'une autre, les choses finissent bien par changer. De la Renaissance au XVIII^e siècle, le Baroque a dû passer inévitablement par plusieurs étapes. Une étude en ce sens a été entreprise par Helmut Hatzfeld¹ dans son livre *Estudios sobre el Barroco* et surtout dans le deuxième chapitre concernant les styles générationnels de l'époque baroque: le Maniérisme, le Baroque, le Baroquisme. Bien que discutable dans ses détails, la formule peut servir à l'étude du passage de la Renaissance au Baroque « classique », passage illustré par le Maniérisme, et du Baroque « classique » au Baroquisme, étape finale de déségrégation du Baroque, une sorte de maniérisme post-baroque, par rapport au premier, qui était prébaroque². Mais il faut se rappeler en permanence que chez Hatzfeld ces trois « styles » n'étaient que les parties composantes du terme générique du Baroque, la relation qui s'établit entre ces termes étant de *partie* par rapport au *tout*.

Le professeur Carl J. Friedrich³, historien de la culture, avait démontré que le Maniérisme n'est pas un « style de l'époque », semblable à la Renaissance et au Baroque, mais plutôt un style de transition entre les moments culminants de ces deux styles d'époque. En continuant cette idée, H. Hatzfeld ajoute que le Maniérisme, qu'on pourrait considérer un espace intermédiaire, peut être vu comme une Renaissance tardive et donc ce qu'on appelle « manière » est l'ensemble des modalités de modifier la Renaissance pure et qui, à la fois, représente « un style baroque naissant »⁴. Wilhelm Pinder⁵, le théoricien des « styles générationnels »⁶,

¹ Helmut Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco* (Madrid: Gredos, 1966).

² *Ibid.*, p. 55.

³ Apud H. Hatzfeld, *op. cit.*, p. 54.

⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁵ Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas* (Berlin: 1926).

⁶ Cf. esp. « estilos generacionales ».

découvre une certaine périodicité dans l'action des générations par rapport à l'idéologie de l'époque. Il considère qu'une idéologie déjà établie sera développée par la génération suivante, génération qui n'apporte rien de nouveau, qui « joue » tout simplement avec les formes héritées; cette génération formaliste est suivie par une autre génération, plus intellectuelle, qui simplifie ces formes pour les adapter à un nouveau contenu conceptuel, une génération créatrice, ajoutons-, dont le produit sera repris par la génération suivante qui l'utilisera et l'amplifiera sans pouvoir le transformer. C'est la situation des trois styles « générationnels » identifiés par Hatzfeld dans l'époque baroque.

Wilhelm Pinder est aussi l'auteur d'une comparaison entre le Maniérisme dans la peinture de la Renaissance et le Baroque classique en peinture, où il met en évidence la différence entre le style maniériste qui modifie la réalité et le style baroque, basé sur une réalité formée par des contrastes⁷.

Je vais retenir cette description des deux styles preuve d'une différence réelle, de structure, entre le Maniérisme et le Baroque, tout comme le rôle de passage vers le Baroque que lui accorde Hatzfeld, car en avons besoin pour combattre une tendance manifestée à partir des années '50, qui conteste l'existence du Baroque comme réalité différente du Maniérisme. En 1953, l'année de la parution du livre de Jean Rousset, *Circé et le Paon – La littérature de l'âge baroque en France*, paraissait également le livre d'Ernest R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* qui soutenait la thèse maniériste. C'est le Maniérisme qui fut déclaré vainqueur dans cette lutte des idées car, quinze ans plus tard, Rousset même commence à douter de l'objet qui l'avait rendu fameux, car il fait paraître l'essai *Adieu au Baroque*?⁸ Pourquoi étonner alors de la tendance manifestée chez d'autres investigateurs de diminuer le territoire du Baroque en faveur du Maniérisme? Albert Porcheras Mayo, professeur à l'Université de Missouri, publie en 1968 *El prólogo en el Manierismo y en el Barroco españoles* et sa position, favorable au Maniérisme, se laisse deviner dès le début, car il affirme, dans les « considérations préliminaires » que, parmi les phénomènes identifiés par Wölfflin comme « baroques » il y en a beaucoup qui sont plutôt maniéristes⁹.

Le commencement avait été fait par E. R. Curtius. Dans son chapitre sur le Maniérisme¹⁰ il commence par l'affirmation qu'une polarité Classicisme – Maniérisme est beaucoup plus utile, car le Maniérisme est préférable au Baroque en tant qu'instrument conceptuel. Il reconnaît d'ailleurs qu'une grande partie de ce qu'il appelle « maniériste » était nommé généralement « baroque » mais son opinion est que ce mot, générateur de tant de confusions, doit plutôt être évité. Le terme de « Maniérisme » serait préférable aussi parce que, par rapport à celui de « Baroque » il ne possède qu'un minimum d'associations historiques¹¹. Pour définir ce Maniérisme

⁷ Apud Hatzfeld, *op. cit.*, p. 50.

⁸ Dans le volume *L'intérieur et l'extérieur* (Paris: Seuil, 1968).

⁹ Apud E. Papu, *Barocul ca tip de existență*, I (București: Minerva, 1977), p. 53.

¹⁰ E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin* (București: Univers, 1970), p. 314-346.

¹¹ *Ibid.*, p. 311.

si envahisseur dans l'histoire de l'art, Curtius offre cette formule: « manieristul nu vrea sa spună lucrurile normal, ci anormal. El preferă, artificialul și alambicatul firescului. Vrea să surprindă, să uimească, să orbească »¹². Il ne délimite pas moins de sept variantes du maniérisme formel, dont, pendant l'Antiquité seulement, les plus importantes seraient *le maniérisme archaïque préclassique, le maniérisme alexandrin et le maniérisme impérial tardif*. Tous ces phénomènes continuent pendant le Moyen Age latin, pour briller, pour la dernière fois, au XVIIe siècle. Le maniérisme des idées est défini par Curtius comme « le style des pointes »¹³ et exemplifié par des épigrammes pour l'époque gréco-latine et pour les temps modernes par des œuvres mises sous le signe du « concetto » (it.) (« concepto », « agudeza » ou « ingenio » – esp.).

Bien qu'incitante comme essai de mettre à la base des phénomènes littéraires modernes la tradition latine, la théorie de Curtius semble néanmoins incomplète, car elle ne voit dans l'évolution de la littérature que l'évolution des formes littéraires. Il trouve normal de critiquer l'historien Ludwig Pfandl parce qu'il voit dans le Baroque espagnol l'époque où le psychique espagnol arrive à une certaine exacerbation de ses propres contradictions¹⁴, parce qu'il lui nie la possibilité de connaître ni ce psychique ni ses contradictions, mais il étudie, quant à lui, la succession des faits littéraires sans se préoccuper des causes qui provoquent les changements. La tradition toute seule ne saurait expliquer le passage d'un phénomène littéraire peu connu, comme le maniérisme formel des textes latins médiévaux, à la littérature espagnole du Siècle d'Or.

D'autres partisans du Maniérisme en littérature sont Willie Sypher¹⁵ et surtout Gustav René Hocke¹⁶, disciple de Curtius. Le Maniérisme, pour Hocke, loin d'être un simple terme technique, rhétorique ou stylistique, se rapportant seulement à un courant ou à une époque historique, devient une permanence humaine, une forme d'expression de l'homme problématique, l'homme des époques de crise (l'époque alexandrine, la fin de l'Antiquité, l'époque post-Renaissance) qui cherche une libération dans l'art et par l'art. Hocke dépasse les limites que j'ai mentionnées en analysant Curtius, en intégrant au Maniérisme plusieurs réalités spécifiques pour le Baroque. À part cette situation de l'homme problématique, allons rencontrer une autre formule connue comme appartenant au monde baroque et qu'il utilise pour définir le dynamisme du maniérisme, celle de « discordia concors », la coïncidence des contraires, rencontrée, d'ailleurs, en poésie par des figures rhétoriques comme l'oxymoron. Le Maniérisme, enrichi ainsi par des traits reconnus par d'autres spécialistes comme appartenant au Baroque, devient pour Hocke une « constante de l'esprit créateur, latente dans les époques d'équilibre, actualisée dans celles de crise ».

¹² *Ibid.*, p. 312.

¹³ *Ibid.*, p. 337.

¹⁴ *Ibid.*, p. 340.

¹⁵ Willie Sypher, *From stages of Renaissance style* (New York: 1955).

¹⁶ Gustave René Hocke, *Lumea ca labirint* (éd. allemande, 1975; trad. roum.); *Manierismul în literatură* (éd. allemande, 1959; trad. roum. 1977, București: Univers).

On voit bien que le Maniérisme, tel qu'il apparaît chez Curtius et surtout chez Hocke, tend à éliminer le Baroque, surtout grâce à une comparaison par contiguïté d'où il sort à tel point diminué qu'il devient inutilisable.

Une contribution particulièrement à cette dispute appartient, dans l'espace roumain, à Edgar Papu. Après avoir étudié les thèses des partisans du maniérisme, E. Papu conclut: « Realitatea este că între structura barocă și cea manieristă se instituie o distincție esențială, care pleacă [...] de la un fapt al „trăirii”. Potrivit acestui criteriu [...] se poate stabili că numai Barocul își trage ființa din substratul complex al *tragicului*. Manierismul nu dispune de acest fond, revelându-se ca o expresie artistică simplă sau simplificatoare, cu tendințe vădite către schemă și stilizare »¹⁷. Si le Maniérisme, pour Hatzfeld, par exemple, est la manière par laquelle la Renaissance, dans son évolution vers le Baroque, transforme le style par une « prelungire, efilare, dilatare, contorsiune, ruptură, înlănțuire, încrucișare sau învăluire a formelor renascentiste »¹⁸ la conclusion logique est qu'il crée des expressions *déformées*, ce qui est prouvé d'ailleurs par les meilleurs créateurs du maniérisme. Le Baroque, en échange, donne des expressions exactes et intègres, mais *multiformes* jusqu' à l'excès, ce qui est tout à fait différent. E. Papu cite à l'appui de sa théorie J. Roussel qui parle de « l'ensemble multiforme, spécifique pour la physionomie baroque » et E. d'Ors avec la « multiplicité des intentions, existantes dans l'esprit baroque »¹⁹. E. Papu illustre sa thèse par une comparaison faite entre la « Sainte Barbara » faite par Lukas Cranach en 1507 et la « Sainte Thérèse » de Bernini²⁰. Et ses conclusions, semblables d'ailleurs aux celles de W. Pinder, prouvent que le Maniérisme ne devrait pas avoir sur le Baroque l'avantage que prétendent lui donner ses partisans. Je ne veux point diminuer l'importance du Maniérisme: non seulement il existe, mais il a joué effectivement un rôle essentiel pendant toute l'histoire culturelle de l'humanité.

Ma position est que, s'il est difficile de trouver une autre période pareille à l'époque qui a vu naître le Baroque, comme résultat de l'état profond de crise qui la caractérisait, nous pouvons accepter en revanche, la récurrence du Maniérisme dans d'autres époques que celle qui suit à la Renaissance. Car il est caractérisé par la désintégration d'un style, idée soutenue par Willie Sypher qui l'applique à l'époque concrète que je viens de mentionner. Pour lui, le Baroque est réintégration du Maniérisme, ou, selon E. Papu, l'absorption par le Baroque d'une grande partie des antécédents maniéristes, antécédents qui entrent maintenant dans une nouvelle relation, en tant que termes d'un conflit permanent. Cette existence des mêmes procédés dans les deux styles pourrait expliquer ces confusions.

Après cette digression sur l'aventure du Maniérisme, revenons à la classification de Hatzfeld et aux rapports qu'il établit entre ces trois « styles

¹⁷ Papu, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Apud Papu, *op. cit.*, p. 161.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 169.

générationnels ». Le Baroque serait pour lui la tendance de « convertir el Manierismo renacentista en algo más rico y, al mismo tiempo, sencillo y sublime »²¹, tandis que le Baroque se caractérise par la prolifération exagérée des éléments de décor, par une pointe hyperbolique, par l'utilisation de la métaphore comme élément de surprise, par la combinaison absurde des plus petits détails avec la plus grande magnificence et par l'abus des descriptions faites pour le simple plaisir de les faire²². La relation entre le Baroque et le Baroque est, selon Al. Ciorănescu²³ celle qui existe entre un tronc et ses excroissances. Le problème pour moi, dans le modèle de Hatzfeld²⁴, apparaît dans son application. Lorsqu'il donne à la fin du chapitre, un tableau avec les dates approximatives entre lesquelles se développent ces styles, chacun accompagné par le nom d'un illustre représentant:

	Italie	ESPAGNE	FRANCE
Renaissance	1500 – 1530 Arioste (1474 – 1533)	1530 – 1580 Luís de León (1527 – 1591)	1550 – 1590 Ronsard (1524 – 1585)
Maniérisme	1530 – 1570 Michel-Ange (1475 – 1564)	1570 – 1600 Góngora (1561 – 1627)	1590 – 1640 Malherbe (1555 – 1628)
Baroque	1570 – 1600 Tasse (1544 – 1585)	1600 – 1630 Cervantes (1547 – 1615)	1640 – 1680 Racine (1648 – 1699)
Baroque	1600 – 1630 Marino (1569 – 1625)	1630 – 1670 Calderón (1600 – 1681)	1580 – 1710 Fénelon (1651 – 1715)

Je ne vais pas faire ici la critique de tout le tableau (bien qu'il me semble contenir plusieurs faits discutables). Le seul aspect que je vais évoquer est la place que devrait occuper Michel de Montaigne dans ce système. Je remarque avec étonnement que, chronologiquement, il devrait être encadré dans la Renaissance, car il a vécu entre 1533 et 1592. Ce fait est contredit par Hatzfeld lui-même, car il étudie l'œuvre de Montaigne dans le chapitre « El Barroco y el Manierismo », où il apparaît comme écrivain représentatif pour le Maniérisme français dans le sous-chapitre « Prosa manierística francesa : El estilo de Montaigne »²⁵. Le maniérisme de Montaigne se manifeste dans la modification du schéma formel de Sénèque, faite pour obtenir des effets volontaires et conscients²⁶.

²¹ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 63.

²² *Ibid.*, p. 57.

²³ Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei* (Cluj-Napoca: Dacia, 1980), p. 423.

²⁴ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 57.

²⁵ *Ibid.*, p. 309.

²⁶ *Ibid.*, p. 69.

Mais lorsqu'il analyse l'essence de la pensée de Montaigne, Hatzfeld ne le place ni dans la Renaissance, ni dans le Maniérisme. En parlant de la « condition humaine » chez Montaigne, il dit qu'elle est « un concepto y una expresión engendrados por Montaigne, con los que se inaugura la mentalidad barroca »²⁷.

Mentalité baroque, style maniériste, voilà donc les conclusions de Hatzfeld. Pas une seule fois il ne le place vraiment dans la « Renaissance ». Il ne nous reste plus qu'à considérer Montaigne hors de ses frontières. Et, puisque le Baroque peut bien se manifester aussi bien dans la forme que dans le contenu des idées et non obligatoirement dans les deux à la fois²⁸, rien ne nous empêche de juger Montaigne dans le contexte baroque, étant donné le fait que chez Montaigne « l'imagination reste au service de l'esprit »²⁹. D'ailleurs, Montaigne est vu comme un des écrivains avec lesquels débute le baroque en littérature par Al. Ciorănescu³⁰, J. Rousset³¹, J. A. Maravall³², E. Papu³³.

Daniel Ménager, l'auteur d'auteur d'une *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle*³⁴, en parlant d'un Baroque français dans la deuxième moitié du XVI^e siècle, le considère « l'expression la plus tendue, tragique et religieuse de l'inquiétude »³⁵.

Mais pour moi, tout comme pour D. Ménager, Montaigne n'appartient à la Renaissance que par la tradition. Avec lui, on « entre dans le monde spirituel du Baroque »³⁶. Il ajoute plus tard, en parlant de l'obsession de la mort, qui apparaît maintenant (à la différence du Moyen Age) comme « intérieure à la vue, présente à chaque instant », que de ce point de vue, « c'est peut-être Montaigne qui incarne le mieux la sensibilité baroque »³⁷.

Le Baroque, dans le sens que donnons à ce terme, nous apparaît plutôt comme modification et altération progressive du monde de la Renaissance. Il serait le moment d'essayer une brève analyse des causes qui ont généré ce procès.

Pour J. A. Maravall, « la cultura del Barroco » est le reflet spirituel d'une situation de crise générale de la société, dont l'origine serait l'action de la classe

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Romul Munteanu, *Clasicism și baroc în cultura europeană din secolul al XVII-lea* (București: Univers, 1981), p. 330: « Dar viziunea și expresia barocă nu constituie întotdeauna o prezență obligatorie în același text : un discurs aparent neutral sau indecidabil pe plan expresiv poate trăda o viziune barocă, așa cum un stil baroc poate exista și în absența unui Weltanschauung de aceeași natură ».

²⁹ Sainte-Beuve, apud Hatzfeld, *op. cit.*, p. 313.

³⁰ Ciorănescu, *op. cit.*, VIIIe chap.

³¹ J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France. « Circé et le Paon »* (Paris: 1954), p. 8, et dans le chapitre sur le Baroque de l'*Histoire des littératures*, Encyclopédie de la Pléiade, t. II, 1908, p. 99.

³² J. A. Maravall, *La cultura del barroco – análisis de una estructura histórica*, IIIe partie, 6^{ème} chap. « La imagen del mundo y del hombre » (Barcelona: Ariel, 1975).

³³ Papu, *op. cit.*, I, le chap. « Momentul mare al Barocului » et le chap. « Relativizare ».

³⁴ D. Ménager, *Introduction à la vie littéraire du XVI^e siècle* (Paris: Bordas, 1968).

³⁵ *Ibid.*, p. 167.

³⁶ Ménager, *op. cit.*, p. 164.

³⁷ *Ibid.*, p. 169.

dominante d'empêcher le développement des forces progressistes, afin de perpétuer un état qui lui était favorable. Je me bornerai ici d'ajouter à cette explication un reflet de la situation historique dans le plan spirituel, reconnu d'ailleurs par Maravall lui-même.

Pendant la Renaissance, grâce au procès d'enrichissement des connaissances humaines et à la confiance dans les forces de l'homme qui en résultait, on avait acquis la certitude que l'homme peut modifier, par sa propre volonté, le cours de l'histoire. Mais cette confiance, motif de joie à l'origine, se transforme en inquiétude lorsqu'on comprend que « si la intervención del hombre puede sanar, también puede empeorar una situación »³⁸. Donc, ce pouvoir dont l'homme dispose peut devenir lui aussi une source du mal. Et l'histoire elle-même ayant fourni dans ce sens assez d'exemples, les héritiers de la génération des Titans qui avaient construit la Renaissance changent leurs illusions en désillusion. Elle commence par dominer, dans une première étape, les plus clairvoyants, pour devenir, en pleine époque baroque, une situation générale: le fameux *desengaño*, qui n'est pas qu'une réalité seulement espagnole. Car, selon la formule de N. Hatzfeld, « el desengaño, después del Renacimiento, se hace norma »³⁹.

Cette désillusion fait naître tout d'abord un sentiment d'incertitude: un changement si rapide et si complet devait ébranler la confiance dans la stabilité des choses. Car la comparaison ne se faisait pas entre ce qu'il avait existé réellement et historiquement avant et ce qu'il existait maintenant, mais entre ce qu'ils avaient cru qu'allait arriver et ce qu'il était arrivé effectivement. Et la différence n'était que plus terrible. Cette incertitude fut donc résultat d'un changement, d'une part, et de l'apparition d'une situation très pénible pour l'esprit humain, de l'autre part, qui voyait tout d'un coup tomber les frontières sûres entre le bien et le mal, qui se retrouvait dans un monde où il n'avait plus de repères fermes.

Car il y a eu encore une autre grande nouveauté: la liberté spirituelle. La Renaissance avait essayé, par tout son programme, transformer l'homme dans un être libre. Mais cette liberté avait produit, selon Al. Ciorănescu, un effet secondaire: le doute. « Originea îndoielii trebuie căutată în nesiguranța generală a spiritului european, în momentul istoric în care, ca o consecință a Renașterii umaniste și a Reformei, a dispărut principiul de autoritate, lăsându-i-se individului, nepregătit pentru această funcție nouă, nu numai posibilitatea, dar și libertatea de a se folosi de liberul său arbitru [...]. Eliberarea individului [...] este o eliberare numai printr-unul dintre aspectele sale, în timp ce din alte puncte de vedere seamănă mai mult cu o abandonare »⁴⁰. Le doute devient le second trait qui peut différencier l'homme baroque de l'homme de la Renaissance. C'est toujours Ciorănescu⁴¹ qui offre comme exemple concret la mise en parallèle d'un épisode du poème de l'Arioste et la nouvelle « El celoso extremeño » de Cervantes. Chez l'Arioste, Rinaldo, le héros, a l'occasion de

³⁸ Maravall, *op. cit.*, p. 60.

³⁹ Hatzfeld, *op. cit.*, p. 76.

⁴⁰ Ciorănescu, *op. cit.*, p. 411-412.

⁴¹ *Ibid.*, p. 415-416.

vérifier, grâce à la magie, si la femme aimée lui est ou non fidele. Rinaldo repousse la tentation, car l'investigation est déjà un signe du doute. Le héros de Cervantes n'hésite, pour avoir une certitude, de provoquer un expériment (car la vie ne lui offrait pas de motifs) pour savoir quelle serait l'attitude de sa femme si on lui faisait la cour. Et, comme effet d'un contraste typiquement baroque, sa curiosité s'apaise au moment où elle devait s'éveiller, pour prouver que le doute apparait et disparaît sans motifs, qu'il ne dépend pas de la réalité objective, mais d'une réalité subjective profonde.

Mentionnons aussi l'hypothèse de Marcel Raymond⁴², de mettre à la base de l'esprit baroque la conscience de sa place insignifiante dans l'Univers que l'homme a acquise pendant cette même époque de la Renaissance. On pourrait trouver aussi d'autres explications, mais elles ne seraient, tout comme ceux-ci, que des cas particuliers d'une situation plus générale. Toutes ces explications pourraient être réduites à une formule unique: la Renaissance avait fait de l'homme le possesseur du *savoir*, savoir qu'il désirait universel, convaincu qu'en le possédant il serait heureux. Grâce à lui, tout pourrait être amélioré: l'homme le premier, puis tout le monde, et le résultat serait la domination de l'Univers par la sagesse humaine. Le malheur devrait alors faire place au bonheur. Le vrai, le bon et le beau formeraient de nouveau un seul concept, comme dans l'Antiquité. Mais le résultat fut bien différent. Pour une raison ou pour une autre, ce savoir ne fit qu'aggraver la situation. Cet idéal, le plus noble que l'esprit humain pouvait concevoir, ne devint pas réalité. Il était impossible à l'homme de n'y croire de toutes ses forces: il donnait un sens à la vie humaine. Mais il lui était tout aussi impossible de ne pas voir que ses bonnes intentions ne donnaient que de mauvais résultats. Le monde ne devint pas meilleur: bien au contraire. Et pourtant, l'homme ne croyait avoir agi que dans le sens positif... Ce fut le commencement d'un drame qui lui divisa l'âme; cette âme scindée fut en même temps la cause et le produit du Baroque.

À cette tragédie, le seul remède que l'homme baroque trouva fut dans l'art. C'est là l'explication de cette forme brillante, écrasante, dominante, riche jusqu'à devenir obsédante, sinon fatigante. Car c'est dans l'éclat du décor qu'il essayera d'oublier sa blessure psychique. L'importance de la beauté formelle répond donc à une nécessité intérieure: c'est en elle qu'on trouve l'élément de catharsis dont on ne saurait se dispenser. E. Papu l'affirme fort justement: « există un echivalent al soluției sau, mai bine zis, un succedaneu al ei, care se exprimă prin *strălucire*. Este o compensație atât de orbitoare, încât, solicitând întreaga ființă, remediază caracterul insolubil al conflictului ei interior »⁴³.

La mobilité de l'homme et de son univers n'est que l'effet de l'incertitude qui domine l'esprit baroque: la vision d'un monde où rien ne reste semblable à soi-même est le signe d'un manque de certitudes qui devient douloureux. C'est cette sensation se retrouvera dans la structure profonde de l'art baroque. Et de la Modernité.

⁴² Voir Marcel Raymond, *Baroque et Renaissance poétique* (Paris: Corti, 1985).

⁴³ Papu, *op. cit.*, p. 35.

ZUM DOPPELGÄNGERMOTIV BEI E. T. A. HOFFMANN

ANA-MARIA ROMIȚAN

Zu allen Zeiten hat die Begegnung eines Menschen mit seinem eigenen Doppelgänger oder dem Doppelgänger einer anderen Person Geist und Gemüt der Menschheit beschäftigt¹.

Das Doppelgängermotiv ist ein sehr altes und vielseitiges Motiv, das den Menschen schon immer begeistert hat. Es beruht zunächst auf die rein physische Ähnlichkeit zweier Personen und entspricht vielfach den zwei Seelen oder dem Doppel-Ich des Menschen. Im Glauben der Naturvölker spielte der Doppelgänger eine wichtige Rolle, wobei man annahm, dass die Seele eine Art zweites Ich wäre. Die Trennung der Seele vom Körper hat den Untergang des Individuums als Folge, weil diese beiden Seiten untrennbar sind. Das *zweite Ich* übernimmt jedoch auch Schutzfunktionen, wie z. B. der *daimon* bei den antiken Griechen, der in Platons Schöpfungsmythos beschrieben wird. In der Antike glaubte man, dass jeder Mensch die Erde mit einem Doppelgänger betritt, der ihn zeitlebens begleitet, schützt und zu seiner Bestimmung führt. Im Christentum hingegen wird der Mensch nach dem göttlichen Ebenbild geschaffen und ist somit als *Doppelgänger seines Schöpfers* zu betrachten.

Als literarisches Motiv fächert sich das Doppelgängermotiv über den rational erklärbaren Doppelgänger hin zum spukhaften Doppelgänger, der von magischen Kräften erzeugt wird und auf das Schicksal der Menschen Einfluss zu nehmen versucht². Der Doppelgänger kann als *identischer* Zwilling auftreten, als phantastisches Ebenbild oder als eine Gestalt jenseits der Wirklichkeit, die jedes beliebige Aussehen haben kann³. Doppelgängerfiguren können als „Motivation der Handlung“⁴ oder zur „Motivation von subjektbezogenen Reaktionen“⁵ vom Autor eingeführt werden.

¹ Wilhelmine Krauss, *Das Doppelgängermotiv in der Romantik. Studien zum romantischen Idealismus*, Germanische Studien 99, Berlin, 1930, S. 5.

² Vgl. dazu: Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Stuttgart, 1988, S. 94.

³ Vgl. dazu: Sandro M. Moraldo, *Wandlungen des Doppelgängers. Shakespeare – E.T.A. Hoffmann – Pirandello: Von der Zwillingskomödie (The Comedy of Errors) zur Identitätsgefährdung (Prinzessin Brambilla; Il fu Mattia Pascal)*, Frankfurt am Main, 1996, S. 13.

⁴ Horst S. Daemrich/Ingrid G. Daemrich, *Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch*, Tübingen, 1995, S. 108.

⁵ Ebd.

Sie dienen entweder dem Aufbau wirkungsvoller Situationen, in denen verblüffend ähnliche Personen die Rolle anderer übernehmen (*Motivation der Handlung*) oder der Beleuchtung innerer Zustände bzw. individueller Vorstellungen von Personen (*Motivation von subjektbezogenen Reaktionen*).

In der Literatur lässt sich das Doppelgängermotiv bis zu den Anfängen zurückverfolgen. Bereits 206 vor Christus wurden aus der äußerlichen Ähnlichkeit zweier Personen Komödien geschrieben, die aufgrund der identischen oder sehr ähnlichen Physiognomie entstehende Konflikte und Verwechslungen thematisieren, z. B. in Plautus *Menaechmi* (*Die Menaechmus-Brüder* oder *Der doppelte Menaechmus*).

Doppelgängerfiguren erscheinen jedoch auch unter anderen Formen und übernehmen unterschiedliche Rollen: „Doppelgängerfiguren, die entweder im Text den Vorstellungswert einer „realen“ Person haben, aber nur aus den Bewusstseinsinhalten der durch sie direkt angesprochenen Figur zu deuten sind, oder in ihrer Substanz als Spiegelungen des Unterbewussten einer Figur erkennbar werden, sind [jedoch] von wesentlich anderer Bedeutung“⁶.

Dieser Typ des Doppelgängers wird vom Autor als eine Art magisches Ebenbild eingeführt und hat verschiedene Darstellungsmöglichkeiten: er kann Ausdruck menschlicher Wünsche sein, wie in E. T. A. Hoffmanns *Die Elixire des Teufels*, Sinnbild für innere Zwiespältigkeit, wie in Jeans Pauls *Siebenkäs*, Spiegelbild des Gewissens, wie in E. A. Poes *William Wilson*, bildliche Repräsentation des Traum-Ich, wie in Hoffmanns *Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde* oder Verkörperung des idealen Ich, wie in Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* oder wahren Ich wie in Chamisso's *Erscheinung*. Der Doppelgänger spiegelt die psychologische Verfassung der jeweiligen Figur wider und vergegenwärtigt seelische Vorgänge. Er verkörpert Vorahnungen, Befürchtungen, Wünsche und Halluzinationen. Gleichzeitig dient er als „Sprachrohr“ für die Figur, die selbst nicht in der Lage ist ihre Gefühle auszudrücken und motiviert letztendlich Ich-Spaltungen und selbstzerstörerische Tendenzen⁷.

Das Motiv des Doppelgängers ist in der gesamten europäischen Literatur zu finden, obwohl ihm zu Beginn nur eine geringe Bedeutung zugeschrieben wurde. Erst in der Romantik erfuhr das Doppelgängermotiv seinen Durchbruch und wurde zum Hauptmotiv zahlreicher literarischer Werke. Ludwig Tieck, Jean Paul und E. T. A. Hoffmann befassten sich ihr ganzes Leben mit der Doppelgängerproblematik. Heinrich von Kleist und Heinrich Heine machten es gar zu einem Symbol ihres eigenen Lebensgefühls. Dichter, wie Chamisso, Brentano und Fouqué bearbeiteten das von ihren Vorgängern bereits als dichterischer Stoff ausgelegte Doppelgängermotiv.

Durch die Betrachtung des Doppelgängers aus der Perspektive des eigenen Ich erhält das Motiv in der Romantik eine subjektive Note. Im Mittelpunkt der Dichtungen, in denen es erscheint, steht die Ich-Begegnung mit sich selbst. Dabei

⁶ Ebd.

⁷ Ebd., S. 109.

lassen sich zahlreiche Erscheinungsformen erkennen: So kann sich das Ich zum Beispiel in einem Spiegel oder in einem Gemälde verdoppelt betrachten, einem dichterischen Ich begegnen oder einem leibhaftigen Doppelgänger gegenüberstehen.

E. T. A. Hoffmann gilt als „der klassische Gestalter des Doppelgängertums“,⁸ wobei in seinen Werken das Doppelgängermotiv zum „Sinbild der Zweipoligkeit des gesamten Lebens“⁹ wird. Hoffmann unterscheidet sich von anderen Anhängern dieser Thematik und schreibt dem Doppelgängermotiv vielfache Bedeutungen zu. Er steigert sogar den von Jean Paul beschriebenen Gegensatz vom Ich zur Welt zu einer Gegenüberstellung zweier objektiven Welten. Dadurch schlägt er den Weg vom subjektiven zum objektiven Dualismus ein: „War der Doppelgänger für Jean Paul deshalb schrecklich, weil er das endliche Abbild des eigenen, unendlich sein wollenden Ich verkörperte, so wird bei Hoffmann der Doppelgänger zum Symbol des Schwebens des Menschen zwischen der Wirklichkeit und der Sehnsucht nach dem Irrationalen“¹⁰.

In Hoffmanns Dichtung entsteht eine Welt der Sehnsucht nach dem Irrationalen und nach einer Welt des Rationalen. Bereits im Jahre 1804, am 6. 01. schreibt Hoffmann in seinem Tagebuch von der Angstvision eines *DoppeltGängers*. Das in der Romantik verbreitete Motiv des Doppelgängers wird von Hoffmann bereichert.

In den *Elixieren des Teufels*¹¹ ist das Doppelgängermotiv ein zentrales Motiv der Handlung. Hier trifft der als polnischer Adeliger Leonard durch die Welt reisende Medardus den *Mönch Medardus*. Diese Begegnung bringt ihn ganz durcheinander. Er erlebt, laut Freud, die verschiedensten Formen des Doppelgängers:¹² die Ich-Verdopplung, die Ich-Teilung und die Ich-Vertauschung. Die Persönlichkeitsspaltung offenbart sich noch stärker, nachdem der Mönch die Rolle des Grafen Viktorin zu spielen beginnt: *Es war mir al: würde er gleich herausbrechen: „Es ist ja Graf Viktorin“, denn auf wunderbare Weise glaubte ich nun wirklich Viktorin zu sein, und ich fühlt mein Blut heftig wallen und aufsteigend meine Wangen höher färben*¹³.

⁸ Otto Rank, *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, 2. Auflage, Wien, 2001, S. 13.

⁹ Wilhelmine Krauss (wie Anm. 1), S. 89.

¹⁰ Ebd., S. 90.

¹¹ E. T. A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels*, München, 1999, S. 229.

¹² „Es sind dies das Doppelgängertum in all seinen Abstufungen und Ausbildungen. Also das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen, die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge von einer dieser Personen auf die andere – was wir Telepathie heißen würden –, so dass der eine das Wissen, Fühlen und Erleben des andern mitbesitzt, die Identifizierung mit einer anderen Person, so dass man an seinem Ich wirre wird oder das fremde Ich an die Stelle des eigenen versetzt, also Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung – und endlich die beständige Wiederkehr des Gleichen, die Wiederholung der nämlichen Gesichtszüge, Charaktere, Schicksale, verbrecherische Taten, ja der Namen durch mehrere aufeinanderfolgende Generationen.“ (*Sigmund Freud über „Die Elixiere des Teufels“*, 1919)

¹³ Ebd., S. 77.

Medardus ist in die Rolle des Grafen geschlüpft, doch anstatt seine Identität nur vorzuspielen, fühlt er sich plötzlich wirklich als Viktorin – ohne allerdings zu vergessen, wer er ist. Noch beunruhigt ihn seine Persönlichkeitsspaltung nicht sehr – im Gegenteil: Er genießt sie zeitweilig (*denn auf wunderbare Weise*) und meint alles unter Kontrolle zu haben. Doch schon bald muss er erkennen, dass es nicht so ist. Von Grauen erfüllt, begegnet er seinem unheimlichen Doppelgänger, dem wahnsinnigen Mönchen. Schließlich bestätigt ihm sogar ein Richter seine Befürchtung: *Es ist ausgemittelt [...], dass Sie nicht der Mönch Medardus sein können, da eben dieser Medardus sich hier befindet und von dem Pater Cyrill, der sich durch Ihre ganz genaue Ähnlichkeit täuschen ließ, anerkannt wurde, ja auch selbst gar nicht leugnet, dass er jener Kapuziner sei*¹⁴.

Nun ist es also amtlich beglaubigt: Medardus ist nicht Medardus! Doch das Ende seines Wahnsinns naht: er begeht eine weitere Schandtat, flüchtet und verliert endgültig die Herrschaft über sich selbst. Er wird zum Tier und streift wochenlang durch die Wälder, bis er schließlich zusammenbricht und von Mönchen gefunden in ein nahes Kloster gebracht und dadurch gerettet wird. Nachdem er zahlreiche Wandlungen erlebt, findet Medardus schließlich zu sich selbst.

„Prinzessin Brambilla is without doubt the most difficult and confusing of all Hoffmann’s works“, schreibt Yvonne Jill Kathleen Holbeche in ihrem Werk *Optical Motifs In The Works Of E. T. A. Hoffmann*¹⁵. Dies wird unter anderem durch die Tatsache begründet, dass sich in der *Prinzessin Brambilla* ein wichtiges Prinzip von Hoffmanns Dichtung wieder findet. Hoffmann versteht den Dualismus als Antithese zwischen Wirklichkeit und Phantasie, die er, durch die Erschaffung zweier Welten, einander gegenüberstellt. Krauss meint dazu: „Traum und Wirklichkeit stehen sich hier als getrennte Sphären gegenüber, verschlingen sich miteinander, bis sie schließlich in eins verschwimmen“¹⁶.

Das Hauptthema dieses Werkes ist das Problem der vertauschbaren Identitäten, im Verwirrspiel Giglios und Giacintas und ihrer Doppelgänger Brambilla/Cornelio. Hoffmann erschafft seine dualistischen Weltanschauung durch die Erfindung zweier objektiver Welten: Die Traumwelt und die Welt der Realität. Die Handlung der Erzählung spielt sich somit gleichsam in zwei Ebenen ab: einerseits in der Welt der Wirklichkeit, die hier durch die Näherin Giacinta Soardi verkörpert wird, und andererseits in der Welt des Traumes, der Phantasie, des Irrationalen, die durch die Prinzessin Brambilla dargestellt wird. An dieser Stelle greift das Doppelgängeremotiv zum ersten Mal ein. Hoffmanns Traumwelt erscheint als Gegenstück zum Märchen, als eine Welt des Doppelgängers, die das Überschneiden beider Welten ermöglicht. Die Welten, in die Giglio/Giacinta und Brambilla/Cornelio einander begegnen, sind als zwei völlig voneinander getrennt existierende Ebenen zu betrachten, wobei die eine als Doppelung der anderen zu deuten ist.

¹⁴ Ebd., S. 229.

¹⁵ Yvonne Jill Kathleen Holbeche, *Optical Motifs in the Works of E. T. A. Hoffmann*, Göppingen, 1975, S. 155.

¹⁶ Wilhelmine Krauss (wie Anm. 1), S. 90.

Cornelio (der mit dem Fürsten Capitan Pantalon identisch zu sein scheint) und Giglio sind somit zwei Seiten ein und derselben Figur. Deutlich wird dies als Giglio ein tanzendes Paar trifft und bemerkt, dass der Mann ihm sehr ähnlich ist: *Ein possierlicher Kerl, bis auf die geringste Kleinigkeit gekleidet wie Giglio, ja, was Größe, Stellung usw. betrifft, sein zweites Ich*¹⁷. Giglio findet sich in der Gestalt des Tänzers, dem assyrischen Prinzen Cornelio Chiapperi, wieder. Die Grenze zwischen Traumwelt und Wirklichkeit wird aufgehoben, so dass der Leser die Verschmelzung beider Erzählebenen wahrnehmen kann: „Traum und Wirklichkeit berühren sich wie zwei aneinander gerückte Parallelen und können das, weil die Antithese Traum und Wirklichkeit eigentlich nur im Subjekt besteht, also auch das Subjekt diese Gegensätze nach seinem Willen vermengen kann“¹⁸.

Durch die Gegenüberstellung von Cornelio und Giglio wird der Gegensatz zwischen Giglios Ich (das sich nach Brambillas Welt sehnt) und seinem zweiten Ich (das zur Ebene der Wirklichkeit gehört) hervorgehoben. Giglios Sehnsuchts-Ich liebt die Prinzessin Brambilla, sein Wirklichkeits-Ich ist jedoch in Giacinta verliebt. Beide gehören jedoch zu einem übergeordneten Ich und geraten daher in Konflikt miteinander. Dies geschieht durch die Verschmelzung von Wirklichkeit und Phantasie. Infolgedessen geraten beide Gestalten in einen Kampf an dessen Ende Giglio bzw. sein Wirklichkeits-Ich seinem Traum-Ich unterliegt. An dieser Stelle taucht das Doppelgängermotiv auf, in der Gestalt des Prinzen Cornelio Chapperi, der zu Giglios Doppelgänger wird. Durch die Gegenüberstellung der beiden Figuren, nimmt der Doppelgänger die Rolle des wirklichen Ich ein.

Hier ist Hoffmanns dualistische Ansicht erkennbar. Durch das Eintreten des Doppelgängers (in der Gestalt des Prinzen Cornelio) werden beide Welten bzw. Erzählebenen vereint: „Die Phantasie vereinigt am Schluss die getrennten Welten des Irrationalen und Rationale“¹⁹. Der Dualismus zwischen Sehnsucht und Wirklichkeit, zwischen Traum und Realität wird in der Dichtung gelöst: „Die Dichtung wird zu einzigen Erlösung des Menschen von seiner unglückseligen Sehnsucht, durch das gesteigerte Erleben derselben im Traum“²⁰.

Der schon aus den *Fantasiestücken in Callot's Manier* bekannte Johannes Kreisler²¹ ist die wohl persönlichste Figur in Hoffmanns Werken. Auch er wird von Doppelgängerängsten heimgesucht und erfährt von Prinzessin Hedwiga, dass er dem (verstorbenen) geistesgestörten Maler Ettliger gleicht: *Kreisler erwachte aus dem Traume und erblickte seine dunkle Gestalt im Wasser. Da war es ihm, als schaue ihn Ettliger, der wahnsinnige Maler, an aus der Tiefe. „Hoho“, rief er herab, „hoho, bist du da, geliebter Doppelgänger, wackerer Kumpan?“*²²

¹⁷ E. T. A. Hoffmann, *Prinzessin Brambilla*, in: E. T. A. Hoffmann, *Werke*, Band III., Frankfurt am Main, 1967.

¹⁸ Wilhelmine Krauss (wie Anm. 1), S. 91.

¹⁹ Ebd., S. 93.

²⁰ Ebd., S. 94.

²¹ E. T. A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr*, Frankfurt am Main, 1976.

²² Ebd., S. 187.

Kreisler versucht vor seinem Doppelgänger wegzurennen. Als er an der Hütte des Meisters Abraham vorbeiläuft, erblickt er ihn jedoch erneut. Er sucht Hilfe bei seinem Freund Abraham Liscov; dieser kann ihn beruhigen und enthüllt den Doppelgänger als Spiegelbild und den *Choral der Geister* als die Geräusche seiner im Park aufgespannten Wetterharfe. Dass auch Johannes Kreisler, das Alter Ego des Schriftstellers, unter solchen Doppelgängerahnungen leidet, ist ein weiterer Hinweis darauf, dass Hoffmann selbst immer wieder Doppelgänger erblickte bzw. eine dreifache Existenz führte (als Anwalt, Schriftsteller und Musiker).

Das Doppelgängermotiv erscheint auch in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*²³, die 1816 als erste Erzählung im ersten Teil des Sammelbandes *Nachtstücke*²⁴ erschien. Die Geschichte, deren Anfang in reiner Briefform verfasst wurde, beginnt mit einem sonderbaren Brief des jungen Studenten Nathanael an Lothar, den Bruder seiner Verlobten Clara. Der Brief erzählt von einer schrecklichen Begegnung des Studenten mit einem Wetterglashändler, der ihn aufgesucht hatte, um ihm seine Ware anzubieten. Doch Nathanael schickte ihn weg und drohte ihm, wenn er nicht gehen würde, worauf der Mann aber von selbst fortging. Um das Haarsträubende, Entsetzliche, Feindselige dieser banalen Begebenheit zu erläutern, denkt Nathanael an seine Kindheit zurück und berichtet von dem kinderfeindlichen Advokaten Coppelius, der manchmal in Nathanaels Elternhaus zu Mittag aß, aber auch in regelmäßigen Abständen den Vater zur Nachtzeit aufsuchte, um mit ihm alchimistische Versuche anzustellen, bis schließlich bei einem dieser Experimente der Vater durch eine Explosion den Tod fand.

Dieser Advokat Coppelius war für das Kind Nathanael schon lange vorher eine grauenhafte und furchterregende Gestalt. Der teuflische Bund zwischen Coppelius und dem Vater geht erst nachdem Tode des Vaters zugrunde, Coppelius aber ist spurlos verschwunden. Soweit der Bericht über Nathanaels Kindheit. Das Entsetzliche aber, das mit einem Schlag wieder in das Leben des jetzt erwachsenen Studenten trat, ist dies, dass jener Wetterglashändler eben der verrückte Coppelius war. Zudem hat Coppelius nicht einmal seinen Namen geändert, denn er gibt sich für den piemontesischen Mechanikus Giuseppe Coppola aus. In dem verharmlosenden Antwortbrief von Clara, den Nathanael ihr versehentlich zugesandt hat, versucht sie alles auf gewöhnliche und plausible Zusammenhänge zurückzuführen, die nur durch die von der Sandmanngeschichte erfüllten Phantasien des Kindes zum Wunderbaren und Abenteuerlichen verfremdet worden seien. Nathanael gibt im dritten und letzten Brief dieser Erzählung den Einwänden Lothars und Claras Recht, dass all seine Wahrnehmungen nur als Phantome seines Ichs in seinem Innern existieren, als Geister, die augenblicklich zerstäubten, wenn er sie als solche erkenne.

Aber eigentlich ist Claras aufklärender Brief der Beginn einer tiefen und letztlich katastrophalen Entfremdung, die sich zunächst in der grotesken und lachhaften Beziehung zu der Puppe Olimpia äußert. In seinem Antwortbrief schwärmt

²³ E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*, Frankfurt am Main, 2000.

²⁴ E. T. A. Hoffmann, *Nachtstücke*, in: *Sämtliche Werke*, Bd. III, Frankfurt am Main, 1992.

er Lothar von ihrer bezaubernden Schönheit vor und berichtet ihm, wie lange und intensiv er die starr im Zimmer des Nachbarhauses sitzende *Bildsäule* täglich betrachten würde. Doch Nathanael weiß nicht, dass sein Nachbar, der Physikprofessor Spalanzani mit Hilfe des merkwürdigen Optikers Coppola einen kunstvollen weiblichen Automaten fabriziert hat, den er der Gesellschaft als seine Tochter Olimpia vorführt. Ihm ist also nicht bewusst, dass es sich bei *ihr* um einen Automatenmenschen handelt und beschreibt sie mit den Worten: *Eine herrliche Gestalt mit engelgleichem Antlitz, an dem nur auffällt, dass die Augen etwas Starres, Totes, keine Sehkraft haben.* Der Student schließt nicht aus, dass sie geistesgestört sein könnte und wendet sich immer mehr der Frau zu, die er immer noch liebt: Clara. Es folgt eine trügerische Wiederannäherung an Lothar und Clara. Doch nach einer Auseinandersetzung über ein Gedicht, in dem er in visionären Bildern seine dunkle Ahnung äußert, dass Coppelius sein Liebesglück mit Clara zerstören werde, nennt er Clara ein *lebloses, verdamntes Automat*. Er bezeichnet seine Verlobte mit den Worten, die eigentlich besser zur Charakterisierung Olimpias gepasst hätten.

Obwohl sich Nathanael bei Clara und Lothar entschuldigt, fühlt er sich jedoch immer mehr von dieser dämonischen Welt angezogen, von der er so fasziniert ist, dass er das Zerstörerische und Todbringende nicht mehr wahrnimmt. Am Ende dieser Szene kauft er schließlich von Coppola ein Fernglas. Damit beobachtet er Olimpia, die ihm jetzt noch verführerischer zu sein erscheint. Durch dieses Perspektiv erscheint die leblose Puppe plötzlich voller Emotionen und Sehnsucht erfüllt, wobei er den Eindruck hat, dass sie ihn ansieht. Weder ihre kalten Lippen, noch ihr steifer Gang, noch ihr beschränkter Wortschatz, der nur aus den gehauchten Lauten *Ach – ach – ach* besteht, vermögen die aufflammende Liebe Nathanaels zu beeinträchtigen. Doch seine Gefühle zerplatzen, als er nach einem Streit zwischen Coppola und Spalanzani miterleben muss, dass die Augen der Puppe bloß zwei kunstvoll gefertigte Gläser Coppolas waren. Olimpia ist nichts weiter als eine leblose Wachspuppe, voller Zahnräder und Blasebälge. Daraufhin wird er von einer unbeschreiblichen Wut ergriffen und versucht Spalanzani zu töten. Das gelingt ihm aber nicht, da er festgenommen und ins Irrenhaus gebracht wird. Nathanael hat es Clara zu verdanken, dass er daraus wieder herauskommt und bei ihr gesund wird.

Doch der Schein trügt: Als das wiedervereinte Paar einen Spaziergang macht und die beiden dabei auf einen Rathausturm steigen passiert etwas Unglaubliches: Hinter einem sich seltsam bewegendem Busch taucht der eben in die Stadt gekommene Advokat Coppelius aus dem Nichts auf. Nathanael greift nach dem Fernrohr, das er seinem Doppelgänger damals abgekauft hatte und richtet es auf sein personifiziertes Übel in Form von Coppelius. Doch dabei steht ihm plötzlich Clara vor dem Glas und Nathanael erstarrt, bevor er aus heiterem Himmel von Feuerströmen geschüttelt wird und wie ein gehetztes Tier zu brüllen beginnt. Dieser unkontrollierte Ausbruch gipfelt sogar in dem Versuch, Clara vom Turm zu stoßen. Während es dem zu Hilfe geeilten Lothar gelingt, seine Schwester zu

retten, rast Nathanael auf der Turmgalerie und springt beim plötzlichen Anblick von Coppelius übers Gelände, der herbeigeeilten Menge geradewegs vor die Füße. Während Nathanael mit zerschmettertem Kopf auf dem Steinpflaster liegt, ist Coppelius längst verschwunden. Die Geschichte endet mit der Erklärung, dass Clara trotz dieses traurigen Ereignisses das häusliche Glück gefunden hat, das ihr Nathanael niemals anbieten konnte.

Nathanaels Erlebnisse setzen in der späten Kindheit ein. Dies ist nach Auffassung der Romantik eine Phase großer geistiger Gefährdung, weil in dieser Zeit die Phantasie des Menschen besonders empfindsam ist. Nathanael versucht sich von der schrecklichen Gestalt des Sandmanns zu befreien. Als er bei den mysteriösen Experimenten seines Vaters und Coppelius zu sehen glaubt, wie Coppelius Menschengesichter aus Metall formt, die statt Augen *scheußliche, tiefe, schwarze Höhlen*²⁵ haben, wird für Nathanael der grausige Sandmann des Märchens zur wirklichen Gestalt. Coppelius wird zu einer Verderben bringender Figur, der die Augen Lebender vernichtet und für künstliche Menschen verwendet. Der Doppelgänger Coppelius/Coppola führt Nathanel in Verderben.

In der Gestalt des Sandmanns kann man neben der Existenz des Doppelgängers auch die Angst Hoffmanns vor dem wissenschaftlichen Fortschritt und vom Aufschwung der Technik als Folge der Industrialisierung erkennen. Er besagt eine Welt, in die der Mensch seine Individualität zu verlieren droht bzw. in seinen täglichen Gewohnheiten vom Roboter (von den Automaten) „ersetzt“ wird. Durch seine Werke versucht Hoffmann den Menschen im Kampf gegen den technischen Fortschritt zu verteidigen und seine Welt durch die Literatur bzw. durch die Kunst zu retten.

Die Existenz des Doppelgängers steht somit im Zeichen der Kunst. Das ist auch die Botschaft, die uns E. T. A. Hoffmann mit auf den Weg geben will. Die Kunst ist für ihn alles und ihr widmet er sein Schaffen, seine Liebe und sein ganzes Leben. Sie ist – im Sinne des Doppelgängertums – seine andere Seite, sein zweites Ich. Die Kunst waltet über Realität und Phantastik, sie verbindet Menschen und Welten in Worten und Bildern.

²⁵ Ebd., S. 10.

PAUL VALÉRY AND MUSIC

MAGDA DRAGU

In this paper I will discuss the connections between Paul Valéry's poetry and music and will analyze two of his writings, *La Jeune Parque* (1917) and *L'Âme et la Danse* (1921). I will highlight how both texts are affected by references to music. Though they are not particularly cases of musicalizations of fictions (see *infra*) in the proper meaning of the word, the understanding of these poems is dependent on two musical works mentioned by the poet. Valéry repeatedly indicated that one of the sources of the poem *La Jeune Parque* was Gluck's opera *Orpheo ed Euridice* (1762) and the source for *L'Âme et la Danse* was Stravinsky's ballet *The Rite of Spring*. In my interpretation I will try to show how the two musical works help us better understand the texts.

The term musicalization of fiction was created by Werner Wolf as a theoretical term which applies to those fictions shaped under a musical form by their creators (James Joyce's Sirens episode from *Ulysses*, Aldous Huxley's *Point Counterpoint*). In order to highlight the musicality of *La Jeune Parque* I will partly use Werner Wolf's theoretical system which helps one identify the musicality of a text¹. I will not apply his system in totality, because he created it in order to analyze the musicality of fictions. The musicality of poetry raises slightly different problems which I explain in the first part of my analysis.

In order to appreciate the possible musicality/musicalization of a poem, one should establish and consider previous attempts at creating musical poems in the particular literature/language analyzed. Valéry's musicalized poetry illustrates a later development of modernist French poetry in connection to music. Valéry closes a tradition that started with Verlaine's *Art Poétique* (1874) and his dictum "De la musique avant tout chose", and was developed by all the symbolist poets at the end of the nineteenth century. The symbolist poets relied on the simple repetitions of certain words and the refrain. Theirs was a mechanical and external rendering of music into verse. Mallarmé took the musicality a step further, trying to create the visual illusion of reading a score while reading the poem, especially in

¹ This system is presented in his *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* (Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1999).

his *A Throw of the Dice Will Never Abolish Chance*². Unlike Mallarmé, for Valéry the musicality of his poems lies in the “deep structure” of the poem and it does not consist in facile repetitions or unusual organizations of the words on the page.

Another problem which needs to be discussed when analyzing the possible musicality of a poem is connected to the musical potential of any given modern language. It is usually admitted by researchers in the field that the highest musicality of poetry was attained in the classical period of Greek poetry, when the quantity of vowels in combination with the rhythms created musical poems. Modern European languages lost the quantitative accent of the Greek verse and thus the musicality of that poetry. The modern French rhythm used by Valéry is based on the number of syllables (alexandrins, decasyllable or octosyllables) and not on their intensity or quantity.

Valéry's *Cahiers* contain numerous references to music and its meaning, its emotional and rational content³. Brian Stimpson collected and paraphrased many of these passages in part II of his book on the techniques of composition in Paul Valéry's poetry⁴. Valéry's comments on music show extraordinary intuitions into the mechanics of music and of the human perception involved in the non-conceptual meaning of the instrumental music. The problems Valéry emphasized in connection to instrumental music still need to be solved by the music theorists of today. One of these central problems in current music theory refers to musical meaning. Valéry addressed the intricate problem of musical meaning when he wrote: “*Understanding a piece of music means to give it a meaning.*” Generating this meaning, contends Valéry, imposes on the music external elements which come from the physical reception or from the “phénomènes internes” produced in the audience⁵.

Valéry rejected the setting of poetry to music and contended that the effect would be similar to illuminating a painting through stained glass: “*éclairer un tableau par un vitrail de couleur*”⁶. His metaphor suggests that the beauty of the poem is destroyed if it is set to music, because music has a different system of artistic coordinates. It is not surprising that only few of Valéry's poems were set to music.

Unlike the musical-literary comments from the *Cahiers*, Valéry's poems have very few explicit references to music⁷. *La Jeune Parque* [The Young Fate] is

² See Aiko Okamoto MacPhail's analysis of the musicality of the poem *Un Coup de Dés* in “The Vision of Poetry: *Un Coup de Dés* by Stéphane Mallarmé”, in: *Media inter Media: Essays in Honor of Claus Clüver*, edited by Stephanie A. Glaser (Amsterdam, New York: Rodopi, 2010), p. 399-422 (= Studies in Intermediality, 3.).

³ Werner Wolf calls the author's comments concerning the musicality of his writings “indirect contextual evidence, authorial thematizations”.

⁴ Brian Stimpson, *Paul Valéry and Music. A Study of the Techniques of Composition in Valéry's poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ According to Wolf, this type of evidence is classified as “direct textual evidence”.

among the poems which are most often analyzed by critics who want to highlight the musicality of Valéry's poetic language even if music is not mentioned directly in the text of the poem.

The French poet and philosopher gives a possible key to the poem when he says that *La Jeune Parque* describes "ce qu'il y a d'amour, de jalousie, de piété, de désir, de jouissance, de courage, d'amertume, d'avarice, de luxure, dans les choses de l'intelligence"⁸. Valéry also indicated that he wanted to create "a long song, without action". All these declarations were used by critics in the interpretation of the poem, and especially his identification of the long monologue of the Parque with a recitative from Gluck's opera *Orpheo ed Euridice* (1762). In a different declaration Valéry says that *The Young Fate* is "un chant prolongé, sans action rien que l'incohérence interne aux confins du sommeil"⁹. Many of these declarations are conflicting because musical meaning (as suggested by "the long chant") is not incoherent ("l'incohérence interne aux confins du sommeil"), but it is only not translatable into linguistic concepts. That is why Valéry's declarations concerning the musicality of his poems should be read *cum grano salis* and tested against the evidence in the poem.

Paul Valéry also declared that modulation – the passage from one key to another through a pivot chord – was essential for his poems, and especially for the creation of *La Jeune Parque*:

"Certains poèmes que j'ai faits n'ont eu pour germe qu'une de ces sollicitations de sensibilité 'formelle' antérieure à toute idée exprimable et finie. '*La Jeune Parque*' fut une recherché, littéralement indéfinie, de ce qu'on pourrait tenter en poésie qui fût analogue à ce qu'on nomme 'modulation', en musique. Les 'passages' m'ont donné beaucoup de mal; mais ces difficultés me contraignaient à découvrir et à noter quantité de problèmes précis du fonctionnemen de mon esprit, et c'est là, au fond, ce qui m'importait (emphasis of mine)"¹⁰.

In this passage Valéry directly identifies modulations as a principle of construction for his poem. I will identify some of these musical passages between keys/topics in the formal analysis of the poem.

La Jeune Parque was interpreted in various ways by the critics and one of these interpretation, also defended by Stimpson, claims that the poem refers to the sensuous impulses awakening in the spirit of a "twentieth century adolescent girl" combined with Racinian overtones¹¹. Stimpson says: "The poem exploits the full range of human voice, passing from the murmuring doubt of the opening, through

⁸ Stimpson (as in note 4), p. 221.

⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰ Paul Valéry, *Œuvres*, volume I (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957), p. 1473.

¹¹ Stimpson (as in note 4), p. 214.

her confusion of scorn and longing for the Serpent, to despair and torment, but also to the adoration of the islands, the fervent hymn to Spring and joyous acceptance of light". Indeed, at the end of the poem the female character approaches the sea, and this is a calm and peaceful sea which seems to suggest the optimistic ending of Gluck's opera. Unlike Monteverdi's opera *Orfeo*, in which Eurydice is doomed to the netherworld and Orpheus remains alone, Gluck's *Orpheo ed Euridice* has a happy ending in which Eurydice returns to the world and the two have a happy wedding. Thus the poem *La Jeune Parque* may tell the story of Eurydice who is wailing her departure from the earth and from Orpheus. The constant references to death may suggest that many of the events/emotions happen in the Inferno. The final scene may be the equivalent of their happy reunion.

At this point, I would like to propose a close analysis of certain fragments to suggest how modulations of rhythms, tones and narrative persons refer to Eurydice's story. The whole poem may be viewed as re-telling of the plot of Gluck's opera: Euridice is bitten by a snake, she departs to Hades, Orpheus tries to save her but he fails because of his insecurity, the two are finally reunited through the gods' will.

In the first four pages of the poem the predominant emotion is that of surprise, discovery of a new land, the Inferno. The opening questions may suggest this interpretation: "Who is that weeping, if not simply the wind [...]//But who weeps, so close to myself on the brink of tears?"¹² These successive questions may be a sign of the passage to the Inferno: the surprise is that of discovering the new place inhabited by sorrowful souls. In the next lines she describes her body, her broken heart and "the thirst for disasters." The "thirst for disasters" may refer to her carelessly walking through the forest on the very day of her marriage to Orpheus. On page 203 she addressed the snake directly: "Go, I no longer need your simple kind//Dear Snake..." She says:

"To infinite waiting, here below [in the Inferno] all may come.
Darkness itself yields to unflinching agony,
The grasping soul half opens, alarmed at the monster
Writhing on the threshold of a doorway of fire..."¹³

The monster may be Caron whom Orpheus will try to seduce with his beautiful song in order to let him pass into the land of the dead.

Eurydice/the Parque contemplates her former self:

"But I shuddered at the loss of a divine sorrow!
On my hand I would kiss that tiny sting,
And I knew no more of my former insensible
Body, than a fire that burned along its rims:
Farewell, thought I, mortal ME, sister, falsehood..."¹⁴

¹² Paul Valéry, *An Anthology*. Selected with an introduction by James R. Lawler (Princeton: Princeton University Press, 1977). All the quotations in English from *La Jeune Parque* and *L'Âme et la Danse* are from this edition.

¹³ *Ibid.*, p. 203.

¹⁴ *Ibid.*, p. 205.

This passage illustrates the modulation from the description of the sting and its effect on her body to the general observation concerning her state; the mortal self is left behind and she moves towards a new level of the conscience. The word “ME” written in capital letters functions as a pivot chord because it also appears in the next verse, this time accompanied by a different epithet, “harmonieuse”.

As a direct result of the modulation the tone of the poem changes and Eurydice speaks of the “harmonieuse moi” in the next part of the poem. The harmony is born after the discovery of the self in the new world. The verbs used in the imperfect suggest the loss of the solar world: “I was the equal and spouse of light//Sole smiling pillar of love that I formed//For the adored omnipotence of the height”¹⁵.

Death is enclosed in the beautiful and happy days and she laments her fate: “No hint was whispered that a death-longing// Might ripen in this blond, sunlit flesh”¹⁶. She describes her passage through the woods and the attack of the snake “the shadow at her feet”, “mobile, supple mummy”¹⁷. She also sees the snake “between the rose and me I see it lurking;//Over the dancing dust it glides, never stirring// The leafage, passes and breaks on anything...”¹⁸ The snake moves surreptitiously without touching the ground “never stirring the leafage”. The image of the rose suggests the love and fulfillment she had with Orpheus, which was lost. The last line of the section may suggest a direct reference to the geography of the Inferno, Caron’s boat which takes the souls on the other side of the river: “Glide, funeral bark...”¹⁹ It is also interesting to remember that the passing of the river Styx is one of the first challenges the dead souls encounter. Also when Orpheus came after Eurydice he had first to subdue Caron with his beautiful song, and only then was he allowed to meet Persephone and Pluto.

The next section starts with “et moi vive” (*and I alive*)²⁰. She is ‘alive’ in the Inferno and this is strongly suggested by a line in this section: “But I know what my vanished look can see”²¹ (*Mais je sais ce que voit mon regard disparu*)²². The vanished look refers to the disappearance of Eurydice from the face of the world; from the Inferno she can see the world through her dead eyes. It is interesting to note that Valéry metaphorically mentions the disappearance of her sight and not of the eyes.

The next section is made up of only one line:

¹⁵ *Ibid.*, p. 205.

¹⁶ *Ibid.*, p. 207.

¹⁷ *Ibid.*, p. 209.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 208.

“O dangereusement de son regard la proie!”²³ translated as “Oh, dangerously a prey to the gazing self”. The translation omits the adjective “son” connected to the noun “regard” suggesting the presence of Orpheus and the fact that Eurydice is prey to Orpheus’ gaze. The adverb “dangereusement” is dislocated from the rest of the sentence and placed first in the line. This line, especially because it is isolated on the page, contains the gist of the tragedy: Orpheus’ gaze is a menace and she will fall prey to his gaze on the way out from the Inferno. She also mentions “her diverse tombs” and she describes the happy times of her terrestrial love²⁴.

The details concerning her death abound in this section: “Earth is no more to me now than a fillet of color// that slips and falls from my white dizzy brow...” or “Death seeks to inhale this priceless rose//whose sweetness matters to its dark purpose!”²⁵ Eurydice also addresses death and asks her to release her, a possible moment of hope, when Orpheus may try to save Eurydice. Hope is also suggested by the description of spring which death cannot hear, the girl being the only one who can imagine it (“Do you not hear those airy names trembling, //Deaf One [*i.e.* Death]...”) ²⁶.

Then she starts her ascent towards the earth and tries to leave the Inferno and death behind. The verbs are used in the present as she admires the light. In the next fragment starting with “Dear phantoms” one may read the fight between life and death, but death seems to insinuate its presence.

The next line “Grands Dieux! Je perds en vous mes pas déconcertés” (*Great Gods, in you I am losing my baffled way!*) seems to be the climax, the moment when she is doomed to perpetual agony. After this line all hope is lost and “the funeral path” is chosen and the “fingers grope away from hope”²⁷. The geography of the place changes again, she is heading towards the sea: “The gradual rock, slippery with seaweed, aid/to vanishing [...] begins”²⁸. The wind becomes metaphorically the shroud which covers her.

Then follows the lament of Eurydice in the confines of the Inferno after Orpheus did not manage to save her. Her universe is painted in apocalyptic and dark colors: she talks of the “extinction of the signs” (*l’effacement des signes*), “the ample prison” (*la pleine prison*) and “the single horizon” (*l’unique horizon*)²⁹. She becomes Narcissus and is absorbed by her own image (“Vain the suspense, vain... She cannot die//Who weeps in her own mirror from self-pity”). Valéry also

²³ *Ibid.*, p. 210.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 212.

²⁶ *Ibid.*, p. 215.

²⁷ *Ibid.*, p. 219.

²⁸ *Ibid.*, p. 220.

²⁹ *Ibid.*, p. 220-221.

indicated that the passage starting with “Mystérieuse MOI” opens a new act in the poem³⁰. The words “mysterieuse moi”³¹ open the lament of Eurydice left to herself for eternity.

Still, since Gluck’s opera changed the traditional tragic ending of the Orpheus myth, the dark despair is followed by a happy reunion of the two lovers in Valéry’s poem too. Thus in the next section of the poem the girl begins a new ascent towards the sun. It starts with the following lines:

“Yesterday, the insidious, the masterful flesh
Betrayed me... Oh, not by a dream or caress!”³²

The adverb “yesterday” placed at the beginning of this new section suggests the contrast with the experience in the past. The motif of the dream, also introduced at this crucial moment, may suggest that her previous sufferance has become a dream, in total opposition to her present advance towards the sun. Soon “the dark is not so dark”³³ and she will take back her former shape/body: “Shape that is filled by me and takes me whole, //Oh, form of my form, and hollow warmth//Which my returning senses knew as theirs”³⁴. Eurydice was revived because of their intense love, which moved the Gods of the inferno: “that relic of love which possessed her body//Undid her ruin, and her mortal pact”³⁵. The girl salutes the sun: “Ah, lovely over all the sea, on my feet, the sun! //You are here!... I am still she whom you breathe. //My dizzy veil flies out to your empires...”³⁶ She is amazed at her new state and asks herself if her torment was a dream: “[...] So then-vain farewells if I live-did I only//Dream?” The sun is the equivalent of her love: “[...] oh Sun//worship this heart where you seek to know yourself//Strong, sweet renewal of birth’s own ecstasy”³⁷. The sun becomes a metaphor for the heart, the renewed love. Her fate changed because of her strong love for Orpheus. The blood, the passion “uplifted her//Beneath the gold coinage of a grateful breast!” The girl is grateful for the fate and the sun metaphorically suggests the transformation.

If this monologue tells the story of Gluck’s opera *Orphéo ed Euridice*, it is interesting to notice that Orpheus does not speak at all, the whole tragedy is told through Eurydice’s perspective. The effect of this technique may be an increased emotive power of her lament and resurrection. The end of the poem, with the girl coming towards the sun may echo the ending of a previous poem by Valéry called *Orphée* in which Orpheus’ song is connected to the gold of the sun: “Et soi-même

³⁰ Stimpson (as in note 4), p. 216.

³¹ Valéry (as in note 12), p. 220.

³² *Ibid.*, p. 229.

³³ *Ibid.*, p. 231.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*, p. 233.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*, p. 235.

il s'assemble et s'ordonne dans l'or//A l'ame immense du grand hymne sur la lyre!"³⁸. Thus a new meaning of the poem emerges by reference to Gluck's opera and even if words are used (and not musical notes), Valéry creates a poem whose meaning is as volatile as musical meaning, due to its multiple interpretations.

The multiple interpretations of Valéry's poems may also be related to musical meaning. In a passage from *Mémoires du poète* Valéry compares the art of the musician with that of the poet and observes that usually in poetry it is necessary to have only one meaning. Since his poems have multiple meanings one may contend that he conceived the multiplicity of meanings in order to reproduce the art of the composer:

"J'avoue que je me sens parfois au Coeur une morsure de l'envie quand je me représente ce musicien savant aux prises avec l'immense page aux vingt portées, distribuant sur ce champ réglé son calcul des temps et des formes, et pouvant véritablement 'composer', concevoir et mener l'ensemble avec le détail de son entreprise, voler de l'un à l'autre, et observer leur *dépendance réciproque*. Son action me semble sublime. Ce genre de travail est malheureusement presque interdit à la poésie par la nature du langage et par les habitudes que son rôle pratique permanent imprime à l'esprit: nous exigeons, par exemple, qu'un discours ne puisse recevoir qu'un sens. (emphasis mine)"³⁹.

In this passage Paul Valéry raises some essential issues for the theme under scrutiny. First of all, observing the art of the composer, he notices the "mutual dependance" (*dépendance réciproque*) of musical themes. In *La Jeune Parque* many of the thematic modulations refer to this "mutual dependance" which he found only in music. For example "the shivering of a leaf" (*frémissement d'une feuille*) from the beginning of the poem (lines 14-15) will be repeated later on in a slightly different context: "This thin shivering of a leaf, my presence..." (*Une frémissement fin de feuille, ma présence...*) (lines 376-378). There is a development from the early "shivering of the naked breast" to the later "shivering of a leaf, my presence". The development and enlargement of the theme is specific to musical treatment of themes. One recognizes a musical melody which reappears later on in the piece, slightly changed.

Another element which may make poetry musical, according to Valéry, is the multiplicity of meanings and references. The problems which Valéry highlighted in the above quoted passage are connected to the material of music and poetry. If music uses the ethereal musical sounds, poets have to use the prosaic words, also the means of the everyday speech. That is why the poet needs to change this relationship, give words multiple meanings and treat them as if they were sounds.

³⁸ Valéry (as in note 10), p. 77.

³⁹ *Ibid.*, p. 1483.

One of his texts which rely on the multiplicity of meanings and references in order to create the illusion of music is the prose fragment *L'âme et la danse*⁴⁰. Brian Stimpson reads *L'âme et la danse* through Stravinsky's symphonic poem *The Rite of Spring*. In part II of the latter, the young girl dances herself to death in front of the old priests. *L'Âme et la Danse* tells the same story in words: Eryximachus, Phaedrus and Socrates contemplate the young dancers, among them Athikte, who dances till he exhausts herself and falls on the ground. The three men gather around her to see if she is dead. The girl comes back to her senses only to regret the moments when he was caught in the magic of the movement/dance: "Refuge, refuge, O my refuge, O Whirlwind! I was in thee, O movement – outside all things..." While one reads *L'Âme et la Danse* one needs to permanently think of Stravinsky's musical piece in order to fully appreciate Valéry's short prose. Without the musical reference and subtext the meaning of the text is partially hidden, and one will concentrate for example on the comparison with Plato's dialogues. But the value of Valéry's dialogue resides in the overlapping of these two cultural topoi, the modern music of Stravinsky with its troubling chords and the ancient texts of Greek philosophy.

L'Âme et la Danse contains references to multiple cultural traditions and works of art, among them the reference to Stravinsky's piece. The names of the characters indicate certain expectations which will be infirmed or confirmed by the development of the dialogue. Phaedrus stands for the eternal lover and associates the dance of the girl with love: "She was love in its very being then. But what is love? Of what is it made? [...] That is why the dancer alone can make love visible by her beautiful acts"⁴¹.

Athikte's name opens the path to numerous interpretations too. The Greek verb *tikto* is a stronger form of *teko* and it is used with the meaning of "giving birth", especially in the Bible⁴². In this acceptance of the word, the character Athikte suggests lack of maternal fertility, because her art is void of procreation. Another usage of *tikto* refers to the earth which gives birth to plants and herbs, as seen in the fragment from *The Hebrews* (the earth drinks the water from the rain and gives birth to the plants which cover the earth). The second reading of the verb emphasizes the connection with Stravinsky's *The Rite of Spring*: the dance of the girl in Stravinsky's piece is a ritual dance meant to increase the earth's fertility.

The two characters who accompany Socrates to the dance suggest one the spiritual (Phaedrus) and the other the physical (the doctor Eryximachus). Traditionally Plato's characters are human types and not generic embodiments of some abstract

⁴⁰ According to Wolf, one needs to analyze parallel musicalized texts of the same author in order to show that the particular author followed his musico-literary preoccupations in multiple texts.

⁴¹ Valéry (as in note 12), p. 311.

⁴² <http://www.searchgodsword.org/lex/grk/frequency.cgi?number=5088&book=heb&translation=str>.

features. Socrates is still the ironic spirit but his irony has subsided, because he does not correct his interlocutors to show them the right way of thinking but rather he absorbs and synthesizes the essence of the two characters. Socrates acknowledges the Heraklitean philosophy of *pantha rei* ("What will never happen again happens magnificently before our eyes! What will never happen again must happen in the most magnificent manner possible!")⁴³. Socrates unveils the truth behind the dance by removing the veil of Maya which hides knowledge: "the great veil which drops noiselessly".

He also utters the words which seem to function as an *ekphrasis* of Stravinsky's tumultuous music: "Beat on, beat on!... Matter struck and beaten, clashing in cadence; earth well-beaten; skins and strings well-stretched, well-beaten; palms of hands, heels, striking well, beating time, forging joy and folly; and all things, caught in this rhythm of delirium, hold sway"⁴⁴.

As Valéry declared, *L'Âme et la Danse* was conceived as a ballet itself, which implies the musical background: "j'ai tenté de faire du Dialogue lui-même une manière de ballet dont l'image et l'idée sont tour à tour les Coryphées. L'abstrait et le sensible mènent tour à tour et s'unissent enfin dans le vertige"⁴⁵.

The dialogue takes the abstract language of music back to its sensible manifestations, the movement which is perceived by the three spectators. The rhythm common both to the music and the dance unifies the meaning of the dialogue and places it in the sphere of the musicalized writings of Valéry.

In the creation of *La Jeune Parque* and *L'âme et la danse*, Valéry used two musical works, Stravinsky's *The Rite of Spring* and Gluck's *Orpheus and Eurydice*, to shape the meaning of his poem/prose. Apart from the direct references to the particular stories of the musical pieces, he also employed musical techniques, like the modulations, both thematic and formal, in order to attain the self-referentiality of music. Paul Valéry theorized repeatedly about the possibility of creating the same effects of music in poetry and tried to achieve this in both the poem *La Jeune Parque* and the prose *L'Âme et la Danse*.

His theorization and employment of musical forms in poetry closes a tradition in French poetry which started with Verlaine's dictum "de la musique avant toute chose". Unlike the musicality cultivated by the symbolist poets who relied on simple repetitions of words, Valéry illustrated a more nuanced model of creating musical poems: the musical works function as correlative to the poems and the words in the poems modulate like musical notes.

⁴³ Valéry (as in note 12), p. 320.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 323.

⁴⁵ Paul Valéry, in a letter to Renaud Sechan, in: *Lettres à quelques-uns* (Paris: Gallimard, 1997), p. 190, *apud* Evelyne Suhani, *Paul Valéry et la Musique* (Dakar: Université de Dakar, 1966), p. 67.

BIBLIOGRAPHY

1. "Paul Valéry et les arts", in: *Actes Sud*, Paris: Hubert Hyssen Editeur, 1995.
2. Gifford, Paul and Brian Stimpson (eds.): *Paul Valéry. Musique, Mystique, Mathématique*, Lille: Presses Universitaires de Lille, 1993.
3. *Orpheus. Revue Internationale de Poésie*. Special number "Paul Valéry. 1871–1945", 2005.
4. Roth-Mascagni, Pauline: *Musique et géométrie de trois poèmes Valéryens*, Paris: André de Rache Éditeur, 1979.
5. Scarfe, Francis: *The Art of Paul Valéry. A Study in Dramatic Monologue*, Glasgow: William Heinemann, 1954.
6. Stimpson, Brian: *Paul Valéry and Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
7. *Idem*: "Langage musical/Langage poétique: Valéry à la recherche de son chinois poétique", in: *Valéry: La philosophie, les arts, le langage*, Grenoble: Université des Sciences Sociales de Grenoble, 1989.
8. Suhani, Evelyne: *Paul Valéry et la Musique*, Dakar: Université de Dakar, 1966.
9. Valéry, Paul: *An Anthology*, selected with an introduction by James R. Lawler, Princeton: Princeton University Press, 1977.

CIORAN ET LA FRANCITÉ OU LES CONTRARIÉTÉS STIMULATRICES

ANGEL RADU BAGDASAR

L'exil volontaire de Cioran à Paris contredit toutes les normes de l'émigration intellectuelle. En général, elle se fait selon le principe harmonique des affinités, du gain intellectuel et moral comme ça a été le cas de Brancusi, Enesco, Tristan Tzara, même de Panaït Istrati. Le nutriment intellectuel parisien est plus riche que celui bucarestois et l'espace de résonance culturelle devient de national, mondial. Dans le cas de Cioran, l'exil se passe, à la différence de tous les autres, sur le principe dysharmonique, dans des circonstances entièrement négatives. Le paradoxe consiste dans le fait qu'elles ne l'écrasent pas, ce qui est le cas général, mais le conduisent à une réussite éclatante. Cioran s'installe dans le paysage français non pas comme un écrivain honorable, ce qui a été le cas d'autres Roumains, mais comme le meilleur (styliste du XX^e siècle dans le pays même de l'excellence du style).

Les prémisses sont pourtant entièrement négatives. À son arrivée en vue d'entreprendre un doctorat dans cette « Athènes de l'Occident » selon la formule heureuse de Valéry, Cioran n'éprouve aucun intérêt intellectuel particulier pour la France qu'il admire, certes, pour son grandiose destin historique mais qu'il considère comme un pays superficiel et dépourvu de sens métaphysique. La France se place presque la dernière sur l'échelle de ses préférences culturelles, après l'Allemagne, l'Espagne, l'Angleterre et même l'Italie, voire la Russie, mais avant son pays natal, la Roumanie, qu'il voulait quitter à tout prix. La France est l'option par défaut. Après plusieurs tentatives infructueuses effectuées depuis Bucarest pour aller « ailleurs » et plusieurs échecs, il ne parvient qu'à obtenir une bourse pour la France, offerte par le directeur de l'Institut français de Bucarest de l'époque: Alphonse Dupront¹. À la fin de son séjour, il est obligé de rester provisoirement sur place à cause des événements graves qui se produisaient en Europe à l'époque. Et son séjour se prolongera *sine die* jusqu'à sa mort en 1996, pour des raisons fallacieuses qui auraient fait quiconque d'autre quitter ce pays. C'est un cas rare sinon unique dans l'histoire de la littérature universelle.

¹ Alphonse Dupront sera élu président de l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV) en 1969.

1. UNE HESITATION INITIALE

En 1937 donc, l'Institut français de Bucarest octroie à Cioran, sur sa demande, une bourse pour effectuer une thèse de philosophie à Paris. C'est une décision inattendue de la part de Cioran car la plupart des jeunes Roumains de sa génération – Constantin Noica, Mircea Vulcănescu – se tournaient vers l'Allemagne, le pays d'excellence de la pensée moderne, pour parfaire leurs études de philosophie. Une fois leur doctorat obtenu, ils rentraient en Roumanie. Cioran prétend non seulement faire une thèse en philosophie ailleurs qu'en Allemagne, et qu'il ne le fera pas d'ailleurs, mais, de surcroît, ne reviendra pas non plus en Roumanie. Il se singularise donc d'abord dans le contexte de l'émigration philosophique roumaine, pour se singulariser ensuite dans le contexte des immigrés intellectuels de Paris.

Le jeune Roumain aurait pu aller faire son doctorat en Allemagne, dont il connaissait parfaitement la langue, était déjà familiarisé avec le paysage, les mœurs et la culture de sa Transylvanie natale, mais le nazisme y sévissait déjà. Il n'aurait certainement pas pu vivre dans ce pays où certains des aspects de sa *Lebensphilosophie* s'étaient déjà traduits dans la réalité quotidienne. L'expérience le confirmera quelques années plus tard lors de son premier contact avec les Allemands à Paris, en juin 1940 quand il avait failli se faire tirer dessus par un soldat allemand.

Il aurait pu préférer aller en Espagne, pays pour lequel il nourrissait un intérêt passionné. « En Europe occidentale, l'Espagne est le dernier pays qui ait encore une âme », note-t-il lors d'un voyage en ce pays quand, dans les montagnes de Santander, il entend les bergers chanter. « Son secret à elle : la nostalgie comme savoir, la science du regret »². Fasciné par l'atmosphère tragique qui émanait de l'espace culturel espagnol, Cioran voulait vivre et écrire aux pieds de la Sierra de Guadarrama. Il était envoûté par ce pays brûlé par le soleil, où soufflait le vent de folie et d'excès semblable à celui qu'il ressentait en lui. Il est certain que Cioran a fréquenté Unamuno, les mystiques espagnols et sainte Thérèse d'Avila, ce personnage fiévreux et visionnaire, qu'il aimait non seulement pour sa démesure, sa capacité d'aller jusqu'au bout d'elle-même – miroir de Cioran lui-même – mais aussi en tant qu'un écrivain dont le discours était traversé par un même souffle incandescent que sa propre vie. La cruauté des Espagnols appartient aussi à son registre de valeurs « catalytiques » qu'il exaltait dans sa *Lebensphilosophie* personnelle « Les Espagnols ont du cœur, comme tous les peuples cruels [...], » commente-t-il³. Une autre raison, « esthétique » cette fois-ci, explique son affinité pour l'Espagne: sa condition d'empire crépusculaire, le déclin de cette ancienne grande puissance vécu avec une lucidité crue, douloureuse. Mais la singularité de sa situation réside dans le fait que

² Émile-Michel Cioran, *Cahiers, 1957–1972*. Avant-propos de Simone Boué (Paris: Gallimard, 1997), p. 77.

³ *Ibidem*.

« [...] amoureuse de son déclin, elle l'a adopté comme une nouvelle suprématie »⁴. Être le meilleur dans le déclin... Mais, pour ce qui est de l'Espagne, Cioran est en contretemps avec l'histoire. Sa demande de bourse, déposée deux mois avant que la guerre civile espagnole n'éclate, restera naturellement sans réponse.

Même la Russie, réputée arriérée et réactionnaire à l'époque, occupe, du point de vue spirituel, une place privilégiée aux yeux de Cioran puisque « Dieu oscille entre la Russie et l'Espagne (entre Dostoïevski et El Greco). Des pays enceints de Dieu »⁵. Mais il n'était pas question d'aller en Russie puisque trop d'autres choses le contrariaient dans ce pays.

Et l'Angleterre ? À l'époque où il était jeune professeur à Brasov, Cioran avait traversé une période où il semblait être habité par Shakespeare et cela à un tel point, qu'il ne s'adressait plus qu'à lui, ce qui lui avait valu une réputation d'être pour le moins un original auprès de ses collègues et de ses élèves⁶. Sa deuxième rencontre avec l'anglais pendant les années de guerre l'avait ravi. Il se sentait heureux de pouvoir s'exprimer dans cette langue après avoir savouré les œuvres de Shakespeare, Keats, Shelley, William Blake en original. Tous joueront un rôle important dans son parcours intellectuel. Pour ce qui est de Shakespeare, il s'identifiera volontiers à Hamlet, le penseur, et à Macbeth, le meurtrier tourmenté. Keats et Shelley, pour des raisons différentes, font aussi partie de son *ars poetica*. Puis, la façon de vivre des Anglais n'était pas très éloignée de celle des Allemands, qu'il avait très bien connue en Transylvanie. S'il était allé s'installer en Angleterre pour écrire il aurait eu un atout de taille : « l'anglais est une langue 'bâtarde' dans le meilleur sens du monde, mélange de deux langues incompatibles, le latin et l'allemand, dont le conflit n'a été que fécond. » Cioran semble avoir ressenti plus d'affinités pour l'anglais que pour le français : « en vérité, je m'étais spécialisé en anglais avant de me mettre à écrire en français, mais naturellement, je l'ai abandonné par la suite »⁷. Dans la *Tentation d'exister*, Cioran envie aux poètes anglais leur familiarité, leurs rapports particuliers avec l'univers des mots et leur perception fusionnelle du monde, apparentée à la musique aussi bien qu'à la mystique. Ce qu'il envie, ce sont leurs rêveries, leurs extases et l'intimité extraordinaire, presque mystique, qui s'institue entre le poète et le monde. Mais l'Angleterre ne lui avait offert aucune opportunité de s'y rendre et de s'y installer durablement.

Tirailé entre l'Allemagne, l'Espagne, l'Angleterre, Cioran finit par faire le choix le plus improbable : la France.

⁴ Émile M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 805.

⁵ Emil Cioran, *Lacrimi și sfînji* (București: Humanitas, 1995), p. 134.

⁶ L'épisode qui a dû être savoureux est relaté dans son interview avec Gerd Bergfleth, 1984, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 1783.

⁷ Gabriel Liiceanu, *Les continents de l'insomnie, entretien avec E. M. Cioran* (Paris: Editions Michalon, 1995), p. 117.

2. UNE INDECISION « OISIVE »

Une fois arrivé sur les bords de la Seine, le jeune étudiant s'inscrit à la Sorbonne (1938) mais ne fréquente aucun cours, ni aucune bibliothèque et n'écrit pas une seule ligne à la thèse qu'il était censé faire. Par contre, il voyage pendant des mois à travers le pays et... améliore son roumain, voire l'anglais à partir de 1940. Il ne se donne même pas la peine de perfectionner son français boiteux. Il avouera plus tard que son seul but lorsqu'il s'était inscrit en thèse avait été de pouvoir bénéficier d'un accès aux restaurants universitaires. Il loge à l'hôtel comme un voyageur de passage et il ne fait aucun effort d'insertion: apprendre la langue, chercher une position, se faire des relations utiles et des amis. La France n'est apparemment qu'une simple halte dans l'attente du lieu idéal dont il rêvait s'établir à demeure. Dans la droite ligne de ces très « opportunes » occupations, il écrit deux livres en roumain, comme s'il n'avait jamais quitté la Roumanie ou comme s'il avait eu l'intention d'y retourner: *Amurgul gândurilor* en 1938 et *Îndreptar pătimas*, travaillé entre 1941 et 1944. Cette indécision a son explication: aucune de ses prémices éducationnelles et intellectuelles majeures ne l'avait préparé à vivre en France.

Deux éléments semblent avoir pourtant joué dans cette « immobilisation » de Cioran à Paris contre sa volonté, en dehors de l'octroi de sa bourse. Le premier, c'est la force de fascination de Paris tel qu'il l'avait ressentie lors d'un bref voyage antérieur, à l'époque de ses études en Allemagne. Le deuxième est un motif plutôt négatif: l'incongruité même de ce projet duquel son anti-logique et son anti-comportement pouvaient tirer profit. Il ressentait inconsciemment que ce qui paraissait un handicap majeur allait se convertir en un atout de force. On peut penser aussi à la situation politique de l'Europe à l'époque et à la marche vers la guerre qui n'étaient pas vraiment favorables aux virevoltes. Ce qui est certain, c'est que Cioran se laissa vivre au jour le jour dans l'attente d'un événement qui changeât son existence. Cette première période d'oisiveté attentiste a une signification particulière. À la différence de l'agité, superficiel, dissipé, le « paresseux », c'est celui qui, tout en se refusant à une activité lucrative, ordonnée, mécanique, approfondit la connaissance et l'expérimentation de son monde intérieur: « car le 'vrai' il faut le trouver en soi-même, pas ailleurs »⁸. Cioran se donne en fait le temps de métaboliser intellectuellement sa nouvelle condition.

Pour lui, les Français sont incapables de croire avec une vraie foi mystique, sauf quand ils sont malades comme Pascal. « L'éclectisme intellectuel et religieux, l'ingéniosité sensuelle, l'esthétisme – et l'obsession savante de la bonne chère sont les signes différents d'une même forme d'esprit »⁹, explique-t-il. Il est difficile alors, faute de vrais mystiques, les seuls qui aient pu approcher l'Absolu, d'avoir une vraie philosophie, telle que les Allemands l'ont eue. C'est ce qui rendra malaisés ses propres rapports avec la philosophie française.

⁸ Émile M. Cioran, *Sur les cimes du désespoir*, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 79.

⁹ Émile Cioran, *Précis de décomposition* (Paris: Gallimard, 1949), p. 161.

La culture française même, d'une forme de vie, est devenue maintenant plutôt la composante livresque d'une culture encyclopédique. Elle a une géométrie d'une netteté que celle roumaine ne possède pas. Dans la littérature roumaine les genres se chevauchent souvent, les intuitions, l'irrationnel, le fantastique, la nostalgie abondent ce qui n'est pas le cas de la culture française. Le mot d'esprit y est fréquent mais l'aphorisme rare. L'expression prend des libertés en roumain que le français, ritualisé et figé dans ses normes du *bien dire* datant du XVII^e siècle, ne se permettrait jamais.

Cioran aura du mal à trouver un juste milieu entre la francité et lui-même. Les dix années qui se situent entre 1937 et 1947 sont vraisemblablement une période d'assimilation de données nouvelles et d'incubation en vue de ce qui a été appelé par Sanda Stolojan, Patrice Bollon et par d'autres, « sa seconde naissance ». C'est le temps de l'agonie de sa personnalité roumaine, qui glisse lentement dans une ombre mnésique, et le moment de la naissance de sa personnalité française.

En 1944, Cioran est au creux de la vague qui va le propulser vers le haut. Le signe de la mort de sa personnalité roumaine, c'est, à notre avis, le *Bréviaire des vaincus*. Il sent qu'il ne pourra plus jamais continuer comme il l'avait fait jusqu'alors. Mais sa personnalité française ne s'était pas encore révélée. Le grand vaincu de ce livre, c'est donc sa personnalité roumaine et plus généralement lui-même aux côtés de tous les autres vaincus, ratés, et autres marginaux ou clodos du monde et de l'histoire à qui il rend un éloge. L'échec devient équivalent pour lui à forme de triomphe sur des valeurs et des critères trop largement acceptés. Il glose sur l'époque de la décadence de l'Empire romain, sur les insomnies de Caligula qui, une fois réveillé, embrassait « [...] son épouse et ses maîtresses dans le cou non sans leur rappeler qu'il était en son pouvoir de le leur faire trancher » (comme Suétone l'affirme dans les *Vies des douz Césars*), sur « son désir de disparaître », sur les « extases à plat ventre [...] des larbins et des souillons » qui grandissent dans « les ardeurs de la banalité »¹⁰, sur « cette existence grignotée par la raison »¹¹, sur « le passé sanguinaire de l'Angleterre » dont il aime « [...] sa piraterie dans les mœurs et dans la littérature, son lyrisme pathétique dans le meurtre »¹² et sur sa propre condition désespérée en tant que « fils d'un peuple malchanceux » dont « aucun idéal ne féconde la gaieté mortuaire des esclaves du temps, aux portes de l'Orient »¹³. Il avait été condamné à voir « [...] la vie se transformer en égout de résignation et le devenir en charogne cosmique attifée de ridicule »¹⁴.

Mais, on trouve aussi dans le *Bréviaire des vaincus* des éléments qui permettent d'apercevoir un début de reconstruction : c'est, par exemple, sa relation *sui generis* avec Paris. Il faut d'abord dire que Cioran n'habite pas en France, mais

¹⁰ Émile M. Cioran, *Bréviaire des vaincus*, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 529.

¹¹ *Ibid.*, p. 534.

¹² *Ibid.*, p. 536.

¹³ *Ibid.*, p. 537.

¹⁴ *Ibid.*, p. 545.

à Paris. C'est une ville qui se trouve trop « au monde » pour qu'elle soit française au même titre que les autres villes de France. Le temps a estompé les souvenirs transylvains qu'il portait en lui et la francité commence à s'installer en lui sous la forme d'un parisianisme irrépissible. La Ville est unique par son expressivité urbaine, ses épiphanies, sa monumentalité, son atmosphère. Côté humain, deux parisiens, Pascal et Baudelaire nourrissent la dimension livresque de Cioran. Le Paris de l'époque est aussi une sorte de panthéon intellectuel vivant, le lieu de prédilection d'une population bariolée d'intellectuels autochtones ou venus de tous les coins du monde, des revues prestigieuses qui donnent le « la » de nouveaux courants de pensée dans le monde, des maisons d'éditions réputées, des scènes de spectacle qui occasionnent des événements en cascade. Cioran y trouve des esprits affins : Michaux, Beckett, Ionesco, Fondane, Eliade et quelques autres avec lesquels il va entretenir des relations amicales pendant des décennies.

Bréviaire des vaincus a donc deux significations. Il est le début de la sortie de la crise identitaire induite par l'exil et l'éclosion d'une nouvelle identité, doublée d'une intention de revanche. Cioran est décidé à s'évader de son anonymat et à mettre les Français au défi : il « peut écrire aussi bien qu'eux, et même mieux qu'eux », comme il le déclarera dans ses *Exercices d'admiration*¹⁵. Mais, curieusement, tiraillé entre les deux cultures, il écrit ce livre, encore une fois, en roumain.

3. UNE EPREUVE CONTRADICTOIRE

À Paris, outre les difficultés matérielles, l'absence d'un statut social et l'éloignement des amis et de la famille, Cioran affronte une langue nouvelle, des mœurs nouvelles, des règles sociales différentes et de multiples déconvenues psychologiques. Il découvre la société française sous une lumière crue : une démocratie en ruine, une absence d'idéaux, d'humanisme, une grande incapacité métaphysique et une misère morale et matérielle considérable. Il est en conflit avec la langue, la culture, la société marchande. Le peu d'espoirs secrets qu'il caressait encore à son arrivée se métamorphosent vite en désespoirs. Ses illusions s'effondrent et Cioran s'enfonce de plus en plus dans le gouffre du pessimisme, du scepticisme et du cynisme.

Sa situation matérielle et morale empire par rapport à ce qu'elle était en Roumanie. Pour les siens il est un déserteur et son geste est une trahison : « Suis-je un 'renégat', comme vous l'insinuez ? »¹⁶, demande-t-il à son ami Noica. Pour ceux parmi lesquels il venait de s'installer, il était quelqu'un de sans identité, un anonyme ou, au mieux, un gêneur. Pour lui-même sa nouvelle situation est source

¹⁵ Émile Cioran, *Exercices d'admiration* (Paris: Gallimard, 1986), p. 213.

¹⁶ Émile Cioran, *Histoire et utopie* (Paris: Gallimard, 1960), p. 8.

d'une angoisse permanente puisqu'il lui fallait trouver les moyens de survivre dans un environnement dont il ne maîtrisait pas les leviers. Il se trouvait entre deux mondes sans en appartenir à aucun. Il assure ainsi à un poète étranger qui, après avoir hésité entre plusieurs capitales, avait décidé de se fixer à Paris, « [...] qu'il a été bien inspiré, qu'il y trouvera entre autres avantages celui de crever de faim sans gêner personne. Pour l'encourager encore, je précise que le fiasco y est si naturel qu'il tient lieu de passe-partout. Ce détail l'a comblé, si j'en juge d'après l'éclair que j'ai perçu dans ses yeux »¹⁷.

Cependant, par un retournement spectaculaire, cette réalité s'est transformée en un atout de taille. En réalité, Cioran est l'être dépaycé par définition. Il se sentait déjà un exilé dans son propre pays et la France lui rend l'immense service de se situer dans la prolongation de ce malaise et de lui exacerber le sentiment d'aliénation. Il parle d'« exil métaphysique », à l'instar de celui de Rilke dans le temps (*keine Heimat haben in der Zeit*), plutôt que de sa condition banale et contingente dans l'espace. Ce sera le paroxysme de son sentiment qui donnera la force inégalable de son écriture. Cioran est cité actuellement comme le styliste français emblématique du XX^e siècle. Le côté sombre de la « la ville lumière », capitale de l'humanisme, renforce sa philosophie noire sur le destin de l'homme et de l'humanité et nourrit le côté luciférien de sa philosophie.

L'expérience parisienne est une « chute » biblique supplémentaire dans la dégringolade qui constitue sa vie. Mais, toujours claustré dans ses indéfectibles « contradictions », il déclare qu'il ne se « [...] conçoit nulle part ailleurs sinon dans cette ville qui ne peut m'apporter rien et qui me déçoit profondément »¹⁸. Déception, frustration et, pourtant, une connivence indestructible entre lui et la Ville de son destin !

Qu'est ce qui le contrarie en France ? D'abord, la démocratie française, vue de l'intérieur, perd tout éclat. Si de grands élans nationaux et des personnalités exceptionnelles lui ont affirmé la supériorité de grands principes tels que le primat de l'intérêt général sur l'intérêt particulier, les droits de l'homme, le culte de la liberté, la morale dans la vie politique, les gens qu'il côtoie ne sont pas à la hauteur de ces idéaux. Ses illusions se dissipent les unes après les autres : la primauté du *business*, les « caméléons » politiques, les coteries, les *lobbies*, les corporatismes, la frivolité d'une bonne partie de la culture altérée par l'emprise des idéologies, la société française est loin de correspondre à l'image dont il s'était nourri auparavant. Le vernis extérieur cache une : « [...] quintessence d'injustices. Seuls les oisifs, les parasites, les experts en turpitude, les petits et les grands salauds profitent des biens qu'elle étale, de l'opulence dont elle s'enorgueillit : délices et profusion de surface. Sous le brillant qu'elle affiche, se cache un monde de désolation [...] »¹⁹.

¹⁷ Émile Cioran, *Aveux et anathèmes* (Paris: Gallimard, 1986), p. 51-52.

¹⁸ Lettre à Bucur Tincu (1967), Archive du Musée de la Littérature Roumaine, Bucarest.

¹⁹ Émile M. Cioran, Constantin Noica, *L'Ami lointain, Paris - Bucarest* (Paris: Criterion, 1991),

Le décalage entre ses attentes utopiques et la réalité s'avère dévastateur. Entre le communisme qui s'était installé en Roumanie et qui représentait le cercle le plus bas de l'enfer et la société de type capitaliste doublée d'un Etat jacobin qui existait en France on n'avait qu'un seul choix : celui du moins mauvais. La conclusion de sa lettre à son ami Noica, resté au pays, sonne comme un lourd présage : « nous nous trouvons en face de deux types de société intolérables. Et ce qui est grave est que les abus de la vôtre permettent à celle-ci de persévérer les siens, et d'opposer assez efficacement ses horreurs à celles qu'on cultive chez vous. Le reproche capital qu'on peut adresser à votre régime est d'avoir ruiné l'utopie, principe de renouvellement des institutions et des peuples »²⁰.

Et la conclusion tombe comme une sentence: « L'écart est-il si grand entre l'enfer et un paradis désolant ? Toutes les sociétés sont mauvaises; mais il y a des degrés, je le reconnais, et si j'ai choisi celle-ci, c'est que je sais distinguer entre les nuances du pire »²¹.

L'enfer, c'est la Roumanie et le paradis désolant, c'est la France.

Tout ce qui s'ensuivra sera la conséquence des multiples déceptions et des difficultés de ces années noires, au point qu'il perdra même le goût de ce qui lui aura été offert à un moment donné : le succès, le confort, les honneurs, la célébrité. Il devient organiquement inapte au bonheur. C'est ce qui explique, en partie, le refus des prix prestigieux, comme le prix Rivarol en 1949 et des propositions de positions généreusement rémunérées. Fuyait-il délibérément la vanité de ce genre de satisfactions ? Finalement, la France a peut-être été pour lui une chance unique.

On en arrive maintenant à ses interrogations insolubles. En intégrant une société plus libérale que la société roumaine Cioran tirera un sentiment d'inanité de la liberté: « la liberté exige, pour se manifester, le vide : elle l'exige et y succombe. La condition qui la détermine est celle même qui l'annule. [...] La liberté, fragile en elle-même, n'a aucun moyen de se maintenir et de survivre aux dangers qui la menacent et de dehors et du dedans ; elle n'apparaît, de plus, qu'à la faveur d'un régime déliquescant, au moment où une classe décline et se dissout : ce sont les défaillances de l'aristocratie qui permirent au XVIII^{ème} siècle de divaguer magnifiquement ; ce sont celles de la bourgeoisie qui nous permettent aujourd'hui de nous livrer à nos lubies. Les libertés ne prospèrent que dans un corps social malade : tolérance et impuissance sont synonymes ».

La conclusion n'est pas moins sévère: « Quand j'entrevois cette vérité, le sol se déroba sous mes pieds. Maintenant encore, j'ai beau m'exclamer: *Tu fais partie d'une société d'hommes libres*, la fierté que j'en éprouve s'accompagne toujours d'un sentiment de frayeur et d'inanité, issu de ma terrible certitude »²².

Deux questions surgissent de cette expérience. La première, l'immersion dans un environnement aux antipodes de ses attentes et la terrible déception peuvent-

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 20-21.

²² *Ibid.*, p. 22-23.

elles être interprétées comme malencontreuses pour son destin littéraire? La deuxième, la société humaine peut-elle atteindre l'idéal, l'annulation de toutes les contradictions qu'ont souhaitée tous les utopistes de Saint Augustin à Marx? La réponse à la première question est paradoxalement, positive. Cette « chute » du paradis imaginaire qui imprégnait l'inconscient de Cioran produit l'effet d'une douche glacée et une tension de ses forces créatrices hors pair. La ville qui lui avait fait connaître l'expérience de l'anonymat, de l'isolement, de l'aliénation, de la misère a nourri son malaise existentiel. Il y puise une rage, une tension explosive, une énergie susceptible de le porter sur les « cimes » et jusqu'au bout de soi-même.

Cette remarque contient l'un des points forts de l'esthétique cioranienne. Pour créer une œuvre véritable, la prémisse nécessaire est, avant tout, d'avoir souffert:

« une souffrance de tous les instants, une souffrance monstrueuse et prolongée leur [aux saints – n.n.] a révélé un univers insoupçonnable pour le commun des mortels. Elle les a aiguisés et fait mûrir comme n'y réussirait pas toute une vie remplie de méditations chez un homme normal »²³.

Quant à la deuxième question, elle porte sur la possibilité de réaliser une société idéale par des moyens dictatoriaux, qui est un sujet de l'échange d'idées entre Cioran et Noica²⁴, et qui s'est incarnée, entre 1947 et 1989, par l'existence des « démocraties populaires » à l'Est de l'Europe, cette même expérience l'a brutalement invalidée.

Ce qui devait être un suicide intellectuel, l'expatriation dans un environnement linguistique et culturel cartésien, totalement opposé à sa cérébralité, s'ajoute à la contradiction initiale, héritée de son parcours roumain. Ce qu'il avait affirmé dans *Le livre des leurres* (1995a, p. 127) pour les saints est parfaitement valable pour lui : « la souffrance monstrueuse et prolongée [lui] a révélé un univers insoupçonnable pour le commun des mortels. Elle [l']a aiguisé et fait mûrir comme n'y réussirait pas toute une vie remplie de méditations chez un homme normal »²⁵.

L'expérience de Cioran apporte quelque chose de nouveau dans la phénoménologie de l'exil et plus largement de la création. Il existe des écrivains qui tirent leur force en instituant une relation harmonique, distribuée sur un spectre d'affinités multiples – langue, nature, société... – d'avec leur environnement, au point de construire une communication, profonde, inconsciente, révélatrice avec elles. Sadoveanu en est l'exemple prototypique avec Maurice Barrès, Jean Giono, Saint-John Perse et quelques autres. Il y en a d'autres qui s'instituent en opposants à une partie de cet environnement, le plus souvent sociale, et qui tâchent de la

²³ Émile M. Cioran, *Le livre des leurres*, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 127.

²⁴ Publiée dans *Histoire et Utopie*, chapitre « Sur deux types de société ».

²⁵ Émile M. Cioran, *Le livre des leurres*, in: *Œuvres* (Paris: Gallimard, 1995), p. 127.

corriger (Molière, Hugo, Balzac, Eminescu, Delavrancea). Enfin, il y a une troisième catégorie, rarissime, qui aussi bien dans les faits, que dans les attitudes et dans l'écrit institue une antisymétrie totale entre eux et l'intégralité de son environnement. C'est le cas de Cioran pour les deux pays : La France et la Roumanie. Ils plongent dans cette opposition comme dans un Absolu. Et au lieu d'être stérilisante, mortifère, l'opposition au paroxysme s'avère prodigieusement féconde. C'est le paradoxe du cas Cioran.

L'ÉCRITURE BILINGUE DE VISNIEC ENTRE IDENTITÉ, ALTÉRITÉ ET EMPATHIE

GEORGIANA LUNGU-BADEA

« ...l'altérité est dissymétrie de toute identité (individuelle, sociale, culturelle) : je suis toujours un autre et cet autre n'est pas toi, c'est-à-dire un double de mon moi. Qui souffre en moi sinon cet autre! et cet autre est constitutif de ma séparation ontologique, de ma douleur au monde »¹.

INTRODUCTION

Notre objectif sera de scruter ici le processus de dé- et re- construction identitaire que subit l'écrivain situé à la croisée de deux espaces, langues/écritures/cultures/pays. La langue française devient donc un moyen de reconstruction identitaire et d'insertion dans un espace culturel choisi (exil volontaire ou auto-exil – Visniec – qui ne suppose pas automatiquement un exil intérieur) ou imposé (exil involontaire, expatriation susceptible d'engendrer l'exil intérieur). Le cheminement que nous proposons a deux points de départ : le refus de la traduction ressentie comme traîtresse de l'ipséité auctoriale et la décision de certains écrivains, ayant accédé tard au statut de bilingue, d'écrire dans une autre langue. On ne parle pas souvent de traduction à propos d'une œuvre en langue originale ou en langue originale d'écriture.

Cette étude porte sur un auteur spécifique, tel que proposé dans le titre. Nous devons à l'œuvre de Matéi Visniec le ferment de cette réflexion, cependant d'autres écrivains roumains d'expression française – tels Tsepeneag, Tanase – ont fait antérieurement l'objet de nos recherches sur l'identité de l'écrivain migrant, autour desquels des idées essentielles se sont articulées. Nous devons également préciser que nous n'avons pas eu l'intention de faire exclusivement une recherche sur l'œuvre de Matéi Visniec, mais à partir d'elle. C'est-à-dire que ces textes ne sont pas tous mis à contribution et qu'il ne s'agit pas ici de tirer de grandes conclusions sur son œuvre, mais sur l'identité de l'écrivain et ses raisons d'écrire en français.

Visniec, (auto)exilé de sa langue (le roumain), essaie de trouver un autre moyen linguistique d'exprimer sa pensée. Et il choisit le français, parce qu'il déclare s'être vivement épris de la langue et la culture françaises.

¹ Abdelkébir Khatibi, *Maghreb pluriel*, cité par Isabelle Larrivé, *La Littérature comme traduction : Abdelkébir Khatibi et le palimpseste des langues*. Doctorat Nouveau Régime sous la direction de Charles Bonn, Université Paris XIII (Paris Nord), U.F.R. des Lettres, des Sciences de l'Homme et des sociétés, mars 1994, p. 121.

ÉCRIVAIN FRANCOPHONE, DONC TRADUCTEUR DE SOI MEME

Quel que soit le prétexte, l'écriture en langue étrangère représente un phénomène lourd de signification (pour l'histoire de la littérature, la théorie littéraire et la traductologie), toutefois insuffisamment axiomatisé. S'il y a d'aucuns écrivains qui proposent par leurs autotraductions un modèle esthétique aux futurs traducteurs (e.g. Pessoa), une sanction aux traductions faites (Nabokov, Kundera, Tsepeneag), il y en a également d'autres, comme Visniec, dont l'histoire de naturalisation n'a « rien à voir avec la dissidence », n'étant qu'une « histoire d'amour entre [eux] et la France, la culture française et l'esprit de ce pays »². Visniec a choisi d'écrire en français « pour avoir de nouveau, dans son âme, le goût de la naissance »³.

Bien avant la mondialisation technique et la globalisation économique et financière, la globalisation des identités qu'ont connue les pays communistes annonçait l'évanescence de l'ipséité dans le métissage des grandes métropoles d'aujourd'hui. L'extrême réduction (per:éverante) du moi et de l'Autre au Même – un Même complètement dépourvu d'harmonie, fondu dans le collectif indistinct – a éveillé chez les individus le désir de se libérer. Échapper à la sauvagerie de la confrontation avec l'anormalité à laquelle le nivellement égalitaire du communisme les avait réduits, c'était, pour certains écrivains (en l'occurrence, Visniec) et, ensuite, pour certains de leurs personnages, se forger une nouvelle identité (culturelle, définitive – et fixe ?) dans un milieu étranger ressenti comme accueillant, favorable, sécurisant. Le nouvel espace leur offrait des choix impensés, dans un monde impensable auparavant. Que faire ? Rester suspendu dans l'entre-deux-langues/cultures/pays/écritures, etc. ? Ou bien prouver leur acclimatation, dépassant la crise par le biais d'un *logos* (espéré) commun – langage et raison à la fois – aux accueillants et accueillis (exilés, expatriés, etc.) ? Il nous semble très intéressant de nous arrêter sur le moment où l'écrivain se décide à activer son bilinguisme passif⁴.

Contribuent à la constitution de l'identité-palimpseste de Visniec l'appartenance culturelle, la naissance, la nationalité, la citoyenneté, la langue, les langues parlées, l'écriture (et un jour la mort, peut-être)⁵. Être Français comme les écrivains roumains le sont (ou comme d'autres écrivains francophones le sont, qui ne sont Français que par la citoyenneté, administrativement, ou bien *de cœur*)⁶ entraîne un trouble d'identité, vu qu'« on n'entre dans la littérature française qu'en perdant son accent »⁷. Ce trouble identitaire se retrouve dans la pluralité des expérimentations

² Christian Auger, « À bâtons rompus ». Interview de Matěi Visniec par Christian Auger à La Chartreuse de Villeneuve-Lès-Avignon, le 22 juillet 1994, in : Matěi Visniec, *L'Histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite ami à Francfort* (Lyon : Éditions du Cosmogone, 1996), p. 86.

³ *Ibid.*, p. 83.

⁴ Klosty Elizabeth Beaujour, *Alien-Tongues : Bilingual Russian Writers of the "First" Emigration* (Ithaca : Cornell University Press, 1989).

⁵ Cf. Jacque Derrida, *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine* (Paris : Éditions Galilée, 1996), p. 30.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 77.

et formes littéraires que les écrivains francophones explorent, tâtonnent... L'identité ou plutôt le sentiment d'appartenance à un pays n'est possible que par une fusion totale avec sa langue⁸.

Dans l'« Avant-propos » aux pièces *Petits boulots pour vieux clowns* et *Les Partitions frauduleuses*, deux pièces réunies dans un même recueil et qui illustrent à la fois l'évolution et le passage de la poétique d'avant à celle d'après l'exercice d'écriture dans la langue de l'Autre, Matéi Visniec s'attarde sur ces deux phases distinctes de son parcours identitaire, d'écrivain. Ses aveux concernant la création française (commencée en 1987) intéressent surtout par les éclaircissements poétiques : « avec peu de mots, je voulais dire beaucoup de choses », « me forger un style dans la "pauvreté", dans les limites même de mon mariage littéraire avec la langue française »⁹.

Il y a sans aucun doute des raisons objectives et subjectives pour emprunter le monolinguisme de l'Autre. « Le français a porté [s]es pièces à l'étranger », facilitant leurs réception et traduction dans d'autres langues. Visniec est conscient que, s'il avait écrit ses pièces en roumain, aujourd'hui, elles seraient indubitablement différentes, car, « parfois la langue porte le sujet et impose un certain traitement, une musique, des allusions culturelles. »¹⁰ Dans cette prise de conscience de son identité linguistique et culturelle, on pourrait déceler une réflexion de soi qui marque le commencement d'une réflexion sur soi ; un processus d'identification que Visniec accomplit lorsqu'il assume son « imago » [image à rôle identificatoire]¹¹. Le parcours artistique de Matéi Visniec le prouve. Son écriture elliptique, prêtant à des interprétations diverses, confère au lecteur un statut bien particulier : celui-ci est mis en devoir à la fois de contresigner le texte et de le traduire. Le lecteur entame ici le processus de déconstruction de l'image du maître – de l'auteur – et de reconstruction d'un autre maître, soi-même.

Le rapport de Visniec à l'écriture en français est institué et déterminé par la « lutte contre ses limites »¹². La décision d'écrire en français est une aventure choisie délibérément que Visniec raconte « indirectement par le style très simple, très direct et dépouillé qu' [il a] adopté (ou qu' [il a] été obligé d'adopter) »¹³. Chez Visniec, la mort du langage et la naissance d'une nouvelle forme de communication, dans le théâtre et dans toute sa création, vont de pair avec la mort des personnages. Il est essentiel donc que le langage (à savoir sa langue à lui, qu'elle soit un idiome dépouillé ou qu'elle soit un non-langage) subsiste pour créer des personnages (morts ?) et pour rendre possible une/toute interprétation (quelconque).

⁸ Claude Esteban, *Le Partage des mots* (Paris : Gallimard, 1990).

⁹ Matéi Visniec, *Les partitions frauduleuses* (Crater, 1995), p. 6.

¹⁰ Anne Pitteloud, « Une voix originale chez les écrivains francophones ». Interview avec Matei Visniec. Dans *Le Courrier*. URL : <http://www.lecourrier.ch/index.php?name=NewsPaper&topic=15&file=desktop&startnum=1801>. Consulté : le 10 mars 2010.

¹¹ Cf. Jacques Lacan, « Le Stade du miroir comme formateur de la fonction du *Je* », in : *Écrits*, I (Paris : Seuil, 1966), p. 90.

¹² Visniec, *L'histoire des ours panda*, p. 83.

¹³ *Ibid.*

L'HYBRIDATION ESTHETIQUE, GENERIQUE – L'EXPRESSION D'UNE FORME D'EMPATHIE ?

La conscience déchirée des postmodernes produit des formes d'écriture émiettées, dépourvues d'unité¹⁴, ce qui va très bien avec la conscience et l'identité en dé- et re- construction des écrivains (ici roumains) d'expression française. Outre la problématique du langage qui caractérise la littérature contemporaine et la réflexion sur la division de la « bi-langue »¹⁵, nous pensons qu'il faudrait concevoir l'Ouest européen – à l'instar de l'Ouest américain tel qu'il est présenté dans les westerns – comme le lieu où les écrivains citoyens non-français choisissent de se réinventer. Ils essaient de se donner des raisons pour le faire.

Il est difficile de ranger Visniec dans une catégorie, dans un courant, d'inscrire ses œuvres dans un canon littéraire. Revendiquant sa liberté d'écrire, il préfère s'inscrire dans des filiations électives ou dans une transcendance générique et textuelle : hypotexte, hypertextes ; transformations structurelles, théâtre-palimpseste¹⁶. L'intergenre (théâtre poétique hybride) qu'il pratique résulte de l'expérimentation manipulatrice : dialogisme polyphonique, autoréférentialité (métathéâtralité), schéma triadique de la communication (théâtrale y comprise, car la médiation traditionnelle est une traduction issue de l'interprétation), stratification tridimensionnelle des voix : auteur, interprétant (= traducteur, metteur en scène, comédien), récepteur¹⁷ (= lecteur, spectateur), transcendance des genres, formes textuelles, formes dialogiques (monologue, dialogue, non-dialogue). Forme aporétique de communication chez Visniec, preuve de la décomposition du langage (*L'Histoire des ours panda racontée par un saxophoniste qui a une petite amie à Francfort*), le dialogue manqué évoque le diagramme cause-effet qui permet d'indiquer la cause racine du problème, ici de sa création.

On pourrait envisager de compléter son identité-palimpseste en prenant en considération le rapport art (la littérature, en l'occurrence le théâtre) et réalité-sociopolitique (voir la pièce manifeste de Visniec : *La Femme comme un champ de bataille*). Ensuite, la relation littérature-beaux-arts. Visniec envisage le rapport du théâtre avec la peinture (surréaliste, notamment). Dans son théâtre et dans la représentation théâtrale, on reconnaît la prééminence d'une *dalivision*, mais aussi de nombreuses références aux œuvres de Chagall, Otto Dix, Bosch, Bruegel, Van Gogh, Braque, Miro, des références grâce auxquelles l'argumentation gisant dans l'« écriture du silence » qui caractérise ses textes courts est renforcée. L'extra-théâtralité devient subséquentement une garantie de survie de l'œuvre au-delà de

¹⁴ Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris : Seuil, 1964), p. 10.

¹⁵ Théorisée par Abdelkèbir Khatibi, *Du bilinguisme* (Paris : Denoël, 1985), p. 10, cité par Derrida, *Le monolinguisme*, p. 22.

¹⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (Paris : Seuil, 1982).

¹⁷ On peut envisager plusieurs catégories de récepteurs : récepteur de 1^{er} degré : metteur en scène, lecteur, comédien ; récepteur de 2^e degré : comédien, lecteur de la traduction ; récepteur de 3^e degré (deux médiations, celle du metteur en scène et du comédien) : spectateur.

l'espace du théâtre (*Mais qu'est-ce qu'on fait du violoncelle ?*), prolongeant dans la foulée de Mallarmé et de Beckett, l'a-référentialité de son écriture et dépassant de la sorte l'imperfection du langage par une écriture limite¹⁸.

Nous insistons sur la traduction (mentale, ici surtout) parce qu'elle est un moteur de divulgation de culture et en même temps un défi et une incitation, pour l'auteur comme pour le traducteur. Et surtout parce que « la langue française parlée dans les littératures francophones hors la France [...] est le plus souvent une langue travaillée par une autre langue, un français de traduction, où l'autre langue laisse de marques de son passage comme de l'origine perdue. »¹⁹ La traduction dont il est question ici « constitue en elle-même le mouvement et la condition de l'écriture »²⁰. C'est à cet instant que le « bilinguisme de création »²¹ ou l'« écriture-traduction »²² devient la condition de la littérature. La triade *auteur* (1), *traducteur* (2), *lecteur* (3) représente les trois dimensions de l'univers qui, si « en termes cardinaux »²³ elles sont indépendantes, « en termes ordinaux » sont hiérarchisées. Le 3, le lecteur, se rapporte au 2 (le traducteur) et à 1 (l'auteur) ; le 2 dépend de 1, le 1 ne présuppose rien en dehors de lui-même. Alors, lorsque Visniec parle de la liberté qu'il assigne aux autres, devons-nous nous en méfier ? Cette liberté absolue d'interprétation que Visniec donne aux destinataires de ses œuvres (lecteurs chevronnés ou non, critiques, exégètes, metteurs en scènes), n'est qu'un miroir aux alouettes. Il est incontestable que ses textes exigent une contresignature comportant les caractéristiques derriennes : unimaginable, impensable, inanticipable. Cette contresignature du destinataire, lecteur ou metteur en scène, est subordonnée hiérarchiquement à la signature supérieure de l'auteur (un Créateur qui par son verbe donne naissance (!) à un monde), la seule signature capable de récuser, d'infirmer – s'il y a intérêt à le faire – à tout moment les interprétations des contresignataires.

« Je laisse – affirme Visniec – une liberté totale aux autres, qu'ils fassent ce qu'ils veulent de mon texte »²⁴. Oui aux comédiens. Non aux exégètes et critiques qui le rangent parmi les dramaturges de l'absurde. Une liberté adamique. Une attitude précautionneuse de la part de l'auteur du *Théâtre décomposé* et des *Chevaux à la fenêtre*.

Chez Visniec, à en croire l'écrivain, la liberté permise aux multi-destinataires est absolue. Il exagère. Le texte d'origine est une « entité immuable »²⁵ ; le texte

¹⁸ Annette de La Motte, *Au-delà du mot : une « écriture du silence » dans la littérature française au vingtième siècle* (Münster : Berlin-Hambourg, 2004), p. 196.

¹⁹ Larrivée, *La Littérarité comme traduction* (Introduction).

²⁰ *Ibid.*

²¹ Michael Oustinoff, *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction* (Paris : L'Harmattan, 2001).

²² Larrivée, *La Littérarité comme traduction*.

²³ Nous empruntons les expressions « termes cardinaux » et « termes ordinaux » à Gérard Deledalle, *Lire Peirce aujourd'hui* (Bruxelles : De Boeck-Wesmael, 1990), p. 19.

²⁴ Cornel Mihai Ungureanu, *Poezia mea s-a topit in teatru*. Interview accordée à C. M. Ungureanu. URI : <http://atelier.liternet.ro/articol/2334/Cornel-Mihai-Ungureanu-Matei-Visniec/Matei-Visniec-Poezia-mea-s-a-topit-in-teatru.html>.

²⁵ Martin Esslin, *Anatomie de l'art dramatique* (Paris : Buchet/Chastel, 1979), p. 38.

traduit, autotraduit, interprété ou mis en scène une « entité mobile », car « toute traduction [et toute représentation théâtrale, par extension] est interprétation » (Nietzsche).

Visniec essaie de gérer la réception de ses œuvres et de diminuer fallacieusement le décalage s'insinuant entre l'horizon d'attente de l'auteur réel/de l'auteur explicite/de l'auteur présumé et du lecteur présumé (et donc implicitement entre leurs intentions auctoriales)/lecteur effectif/lecteur réel²⁶. L'écrivain prétend à la cogitation de la part de son public : lecteurs, spectateurs, tout comme de la part des traducteurs, comédiens et metteurs en scènes. « [En] écrivant du théâtre, [Visniec a] essayé de toujours laisser un espace de liberté le plus grand possible pour les autres *co-auteurs* du mystère théâtral »²⁷. Il estime que le lecteur est à même de recréer l'œuvre (*Mansarde à Paris*). Inutile donc d'appeler l'auteur – semble nous dire Visniec – (« Mais appelez Monsieur Visniec! Où est l'auteur ? »²⁸). Il y en aurait plusieurs : « Les autres "auteurs" [des *Partitions frauduleuses*] sont le metteur en scène [...] et les cinq comédiens qui ont participé à cette merveilleuse folie » émanant d'improvisations²⁹ et qui ont transformé le puzzle en une histoire. D'où une identité par essence composite de l'auteur (réel) Visniec.

Pour un écrivain qui écrit dans la langue de l'Autre (et d'une certaine façon autotraduit mentalement ses propres idées, pensées, etc.), le bilinguisme d'écriture devient une sorte d'écriture (de réflexion certes) à deux mains, à deux voix, une occasion de parfaire son texte, vu qu'il est obligé et contraint d'y réfléchir de manière interlinguale ou multilinguale. La traduction et l'« écriture-traduction » continue la relève de l'herméneutique.

Visniec passe d'une « écriture imprégnée par une attitude politique », où il délivrait « en même temps un message esthétique », à une écriture centrée « sur le ciel (autrement dit sur des rapports pervers entre l'homme et la mort, entre l'homme et l'immortalité, l'homme et l'amour, l'homme et la solitude de son être) »³⁰. L'étape d'avant le monolinguisme de l'Autre et d'avant le bilinguisme du soi visait la matérialité, le confort matériel, la pénurie, l'aspect social, la privation des droits ; l'étape suivante – lorsque la « langue du plus fort » est employée comme moyen d'expression, dans le pays d'adoption, où toutes ces insuffisances cessent de préoccuper l'esprit de l'écrivain (dissident ou non) – lui permet de réfléchir à, de créer et de traiter des sujets à portée universelle.

Intergenre poétique hybride, le théâtre de Visniec débouche sur le théâtre-palimpseste, issu de l'expérimentation par laquelle le dramaturge manie le genre initial – l'absurde – qu'il métisse grâce aux transcendances génériques et textuelles, aux transformations structurelles. Il avoue avoir écrit des « pièces-paraboles, des

²⁶ Gérard Genette, *Discours du récit* (Paris : Seuil, 1972), p. 246 et sqq.

²⁷ Matëi Visniec, *Préface à Les détours Cioran, ou Mansarde à Paris avec vue sur la mort* (Carnière-Morlanwelz : Lansman, 2007).

²⁸ Matëi Visniec, *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier* (Paris : L'Espace d'un instant, coll. « Maison d'Europe », 2004), p. 52.

²⁹ Visniec, *Les partitions frauduleuses*, p. 6.

³⁰ Visniec, *L'histoire des ours panda*, p. 84-85.

pièces-allégories, des textes dramatiques à clef, des textes trompe-l'œil bourrés d'allusions politiques [...], des pièces sur un sujet universel humain.»³¹ Le polymorphisme de son théâtre, situé au carrefour du grotesque et de l'absurde qui se conjuguent antinomiquement, exploite des relations intertextuelles faciles à repérer (avec le théâtre de Beckett, Tchekhov, Shakespeare, Ionesco, Cioran). Hybrider les genres, c'est hybrider les personnages et leur comportement. Au-delà de la confrontation des mentalités occidentale et balkanique, Visniec surprend le fonds commun, le prototype humain universel des personnages, le drame de l'humanité – l'absurdité de la guerre (*La Femme comme un champ de bataille*). Les deux mythes politiques de *l'âge d'or* et de *l'homme nouveau*, amenés au premier plan, et la relation *imaginaire-régime totalitaire* n'ont pas pour but de décrire un drame, mais de perturber les consciences anesthésiées des récepteurs et, subséquemment, de les éveiller. Tous, et non les seuls Roumains. Pour Visniec, l'universalité est une cible.

Le texte dramatique n'est pas plus immuable qu'un autre type de texte. Sa mise en scène, sa représentation théâtrale, non plus. Traduire un texte, le mettre en scène, c'est avant tout interpréter. La représentation théâtrale est donc une forme de traduction fatalement instable bâtie, à l'origine, sur deux visions et deux poétiques : celle de l'auteur et celle du metteur en scène ; à ces deux visions qui s'imbriquent s'ajoutent celles des comédiens et, certes, nombre de facteurs objectifs susceptibles de modifier la représentation (la bonne ou la mauvaise humeur des comédiens, des spectateurs, les conditions matérielles – sonorisation, etc.). Dans les textes théoriques et référentiels (*Le dernier Godot*, 2004 ; *Mais, maman, ils nous racontent au deuxième acte ce qui s'est passé au premier*, 2004 ; *Le Spectateur condamné à mort*, 2006 ; *Machine Tchekhov*, 2006), l'auteur – instance dominante – distille ingénieusement des principes de création, esthétiques, poétiques, afin de légiférer sur les droits et libertés des personnages (*Le Spectateur...* ; dont l'intertextualité avec la pièce de Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* est transparente).

La foi de Visniec dans l'existence d'une empathie géante : « Un grand artiste ne doit pas trahir un autre grand artiste »³² n'est qu'une utopie. Une illusion. Il en est pourtant conscient : s'il laisse une quasi-absolue liberté aux interprétants ce n'est que parce qu'il « n'est pas un gendarme » – cas de figure où l'empathie s'annule d'elle-même – et ne veut pas être le prisonnier de ses créations qui s'autonomisent. Le rapport de l'auteur avec sa création sera préservé (tout comme ses droits de propriété intellectuelle) par le paratexte : le titre, le nom mentionné sur la couverture, sur l'affiche. Visniec semble en être bien détaché, s'en désintéresser.

L'analogie de la représentation théâtrale et de la traduction allographe montre que, dans ces deux situations, le créateur (écrivain, dramaturge) est marginalisé. Ainsi, la réception – des lecteurs-cible, spectateurs – s'accomplit-elle indépendam-

³¹ Visniec, *Les partitions frauduleuses*, p. 5.

³² Matëi Visniec, *Richard III n'aura pas lieu ou Scènes de la vie de Meyerhold* (Carnière-Morlanwelz : Lansman, coll. « La preuve par 3 », 2005), p. 19.

ment de la volonté de l'auteur. Mais qu'est qu'on fait de l'auteur ? Visniec écrit par rapport à ces deux types de médiation, pour deux catégories de destinataires (contredisant de la sorte son allégation sur la liberté de réception !?). L'irrépétitivité de la représentation théâtrale (encore plus manifeste que celle d'autres types de discours) est en essence l'irrépétitivité de son effet perlocutoire.

La marotte de l'universalité n'épargne pas Visniec. Il cherche le fil qui le conduise à un texte à portée universelle, car autrement tout est dépourvu de sens. Le principe de création et de réussite de Visniec est simple : « si j'essaie, j'ai une chance de réussir »³³. Surtout parce que son choix s'avère gagnant.

CONCLUSION

Rien n'est certain du parcours (interculturel et identitaire) présumé de l'écrivain à l'époque postmoderne. Un écart considérable vient s'insinuer entre le parcours réel et le parcours présumé où l'identité linguistique – individuelle, ici, donc le « bilinguisme de création »³⁴ – se situe au centre du processus d'identification du soi-même vis-à-vis de l'Autre (*i.e.* accueillant) et doit avoir comme conséquence la reconnaissance de l'Autre. Cet écrivain, parce qu'il parle et écrit en plusieurs langues, a-t-il une identité brisée ? Une identité multiple ? Plusieurs identités³⁵ ? Une identité-palimpseste³⁶, plutôt. Une identité *créole*³⁷. Visniec confirme de la sorte l'hypothèse derridienne : « je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne »³⁸. En tant qu'instrument et facteur identitaire, cette langue – à coté des cultures, politiques, religions, de l'imaginaire, etc. – elle construit l'identité complexe de l'écrivain, qui n'est ni donnée ni immuable³⁹. L'identité de Visniec est mouvante sans être éclatée : il a les racines en Roumanie et les ailes en France.

³³ In *Teatru azi*, n° 1/2000, p. 20.

³⁴ Oustinoff, *Bilinguisme*.

³⁵ Louis-Jean Calvet, « Identité et plurilinguisme », in : *Trois espaces linguistiques face aux défis de la mondialisation / Tres espacios lingüísticos ante los desafíos de la mundialización / Três espaços linguísticos perante os desafios de la mundialização*, Colloque international [Paris, 20 et 21 mars 2001] (Paris : 2001), p. 151.

³⁶ Zygmunt Bauman, *Modernity and the Holocaust* (Cambridge : Polity Press, 1989).

³⁷ Thomas Hylland Eriksen, « Creolization and creativity », in *Global Networks*, 3, p. 223-237.

³⁸ Derrida, *Le Monolinguisme*, p. 15.

³⁹ *Ibid.*, p. 53.

THE EXTREME-CONTEMPORARY ROMANIAN NOVEL. TRANSGRESSIVE NOVEL VS. NEOMODERNIST NOVEL

MARIUS MIHEȚ

The discussions going around resemble more an advertising campaign – when referring to the young writers and with an acute need of polemics and immediate contextualization – on behalf of the critics. The generation of the 2000s has been the breaking news of criticism for the last years.

In an often confused climate, dominated by an eternal reassessment of the aesthetic canon after the hectic ninth decade, some novels were published that have established a new form of expression, somewhat forbidden to the literature that stumbled over the textualist discourse of the writers belonging to the generation of the 1980s. It was a form of underground resurrection of the language, as if the identity ravaged by the convulsions of transition had left no other formula of approaching the novel. Thus a few novels are issued, books that created a stir in our reception, due to some generous editors who took risks by publishing young writers. Whether the launching of the Ego Prose Collection and the promotion of the young men from Euridice Literary Circle meant a common attitude, for some even a generation, nowadays the matters are clearer though still far from establishing a distinct stage of literary history. As far as the growth of young prose is concerned, one can assert that, at present, we distinguish two different stages of the novel, as well as two waves of writers.

The First Wave or *The Confused Idealism* is the one acknowledged by the debut of those published by Polirom Publishing House, the Poliromists. Acknowledged, as several books have already ushered in a certain trend in a novel written by young authors ever since the beginning of the new millennium, some issued only in electronic format, without having a special impact on the readers. I keep underlying the fact that young author does not necessarily mean conclusive age but mainly a *common attitude*. Consequently, Ovidiu Verdeș, Felicia Mihali and mainly Constantin Popescu and Alexandru Vakulovski had already set a precedent. Sympathetically welcomed by a part of the critics, they have already established a nonconformist approach to the novel. So this first wave, besides those already mentioned, consists of other prose writers such as Adrian Schiop, Dragoș Bucurenci, Ioana Baetica, Ioana Bradea, Claudia Golea, Cătălin Lazurca, Ionuț Chiva, T.O. Bobe,

Cecilia Ştefănescu, Florin Lăzărescu, Cezar Paul Bădescu, Sorin Stoica, Alain Gavriluţiu, Lucian Dan Teodorovici, Răzvan Coloja, Adrian Chivu, Marian Coman, Tudor Creţu, Mihnea Rudoiu, Dan Lungu, Ana Maria Sandu, Maria Manolescu, etc. The novel of the first wave is one of searchings for a social memory, of exploring the identity wasted by the inaccurate metamorphoses of the society.

The writers of the first wave depict the vibrations of the transition period, an obsessive symptom that has entirely disappeared from the prose of the moment or is still to be found, here and there, as well as by means of some parodic representations. They are heterogeneous, individualists and nevertheless united by the new realities offered by the post 1990 liberty. What bind them together are the common social recollections.

It is a prose of social neurosis, which permanently claims a disintegration of the individual who fails to conceive both a convenient reality and a mainstay of inwardness. They experience the drama of the passage from adolescence to maturity simultaneously with the continuous alterations of a lost and permanently unreliable society. It is a generation of writers deeply upset and disconcerted by the post revolutionary social tensions, having all lost their childhoods in communism and their adolescence disfigured by the vibrations of the transition, each generation doomed to be one of "sacrifice". The lack of landmarks in a new regime means a sudden collision with the fullness of newly-appeared vices. Their addiction to the social is a hybrid one, one foot in the future, one foot in the platitude of the past – still to be influenced. Fortunately, none of the writers has succeeded in growing aware of the communist perversity. These young prose writers came up against a reality that offers, so generously, a multitude of existential hypostases. The result: precocious-grown-ups. They have no solutions, as they do not deal with fixed realities. They captured different forms of liberty, out of the blue, without a genuine lucidity. The historical moment is impossible to macerate realistically. They invite us to read their books leaving asides complexes, taboos and any other collateral thought. They do not believe in generations, not even one possible generation, so unruffled and quasi-pragmatic are they. Stigmatized exactly because they consider themselves a futureless generation, in a society that prolongs and constantly dilates the lack of perspectives, of opportunities, a world that invariably refuses them. Nevertheless, Holden Caulfield's dependence on the mundane is the *brand* of this refused generation. It is the generation that yearns to leave the country so that they might pursue happiness or, if they choose to stay in their homeland, *they do it through dreaming to make up for the failures*. Thus, the most wanted *myth* is that of *compensatory paradises*. A *touch of melancholy* moulds every character.

In many cases, the dominating sensation is that of a new game with talkative characters, pubers, ignorant, mediocre, other dilettantes, fond on commonplace kidding and trying to imitate life from the movies. In their innocence, they look

upon themselves as film heroes. Suddenly, they turn interested in the (real or illusory) *overtake* if the *underground control of society*. Similar to their characters, present day young prose writers do share a childhood lost in communism. Their adolescence, prolonged into maturity, is but a hybrid state of *terribilism*. They strive to give life to phantasms prepared by repeated illusory states. They do not regard themselves as failures but rather mistreated by the world they were born into. Their biggest fear lies in the impotence of giving life to illusions, the fear of lacking in perspectives and the fear of turning into human failures, *the fear of squander*. Tragicism is no longer possible, being replaced by the *salvation through illusion*. Furthermore, we notice that in the first wave novels we come across an *ethical chaos* caused by a society inflamed by the “virus” of freedom, so the human destinies are incidentally (re)formed. For the domineering *narcotic inaction* has for its source nothing else but *the feeling of vacuum and powerlessness*. These writers *reconfigured taboos* and out of the constant obsessions, sexuality and its myth is, without any doubt, the most common in textual infernos. No wonder, since, in the post communist era, the censorship of sentimental education was followed by *the explosion of the myth of revealed sexuality*.

It is a generation that has just awoken, reluctantly, in the midst of social riots. The first phase: *the confused idealism*. Everyone seems to have opinions on every subject, some loiterers who are drug-addicts because of the lack of any accurate chart of the real. At a certain moment of its evolution, *solitude* is no longer en vogue for the first wave prose writers. Emotions, issues of all sorts, the most intimate experiences, they can all find adequate interpretations in a group of pals. Most of them are addicted to friends and in the pages of their novels the permanent *necessity of the other* looms large. In this stage of the novel, the writers are promoting and assuming *elementary passivity, accelerated pragmatism, scepticism, semi-loser's condition, vitalist independence*; they are craving for alternative options, deconstruct skilfully, out of a disclosing vanity, they de-taboo and what not. The weapon they use against the new realities, against the boundaries they fail to grasp, is weeping-laughter and this is why they generally strive to produce smile. Some novelists seek for solutions investigating the mystical social, deciphering the enigmatic sense of the human existence. Some others are writing the novel that is to avenge a certain socially invalid, freudian-unhappy adolescence. Sociologically, this type of literature proves how cynical, violent, innocent and mature the post-revolutionary adolescent is. The prose writers of the first wave may be called *the new degeneration*. They enlighten us about adolescence, puber age, libertines, about that *dolce far niente*, ceaseless and emblematic, hallucinogenic and funny, dark and *terribilistic*, tragic above all.

The enforcement of morality, the denial of the canonical, paroxysm of limits, indignation and offence to political correctness, defiance of social and artistic

authority, triumph of violence and subversive imaginative, the fascination for necrophilia and exacerbate sexuality would be the features (together with the ones mentioned above) of this novel, which I would name, according to the terminology required by American art, a *transgressive novel*, appropriate to the actual generation. Not just a simple transgressive art or an imitation. The autochthonous transgressive novel has its own particularities, starting from the resonance of the established term. The actual difference lies in the influences and adherences to communism, as well as in the specific postrevolutionary psychology and imaginative. Several thinkers (from Foucault, Bataille, Kristeva to Steven Dubin and some others) have predicted and conceptualized the transgressive, attempting to clarify the antinomies of modern art. However, none of them has succeeded in imposing – and probably that was not even desired – a strict literary terminology. In autochthonous art, techniques, theories and representations of the transgressive circulate in several other arts as loans or imitations, but without conceptualization. That also happens in literature. At least here, but in cinematography as well, the influence of beat generation novels until Ellis, Palahniuk or Coupland are more than obvious. In the Romanian version, this type of prose acquires, as I mentioned above, new dimensions. Of course, it is a matter of the “anxiety of influence”, but also of a too gentle assumption of an already existent direction. In other words, the contemporary novel has accumulated in ten years of production (counting more than one hundred novels) the main arguments of transgressive prose, permanently configuring it through structural particularities of literature nowadays.

THE SECOND WAVE OR THE REHABILITATION OF THE TALE

But for few cases, in the prose of the second wave we no longer deal with the receptiveness of the publishers for whatever a novel might mean, that is to say the desideratum that required novelty by all means has disappeared. The discourse has turned into a more sophisticated one, getting rid of the *je m'en fiche*-like obsession to shock. Then, the intertextualities have faded away and wherever they still exist, they are part of the *parabolic* or *allegorical dimension* of the book. “The acts of fictionalization” (according to Iser) are now visible in the successful convergences between the real and imaginative. This period enjoys the advantages offered by the *fantasy novel*, *historical novel* and *parable novel*. It is obvious that the present day writer has rediscovered his appetite for the tale, being fed up with *transient experimentalisms*. Unlike the attempt made by the first wave writers (*the Transgressive writers*), the expected fictionalizations about the communist epoch are now registered through a careful underlining of some sore points, interwoven in the text through subtle parabolic contours. The novel acquires much strength largely through gracefully polished stylistic designs, through the rediscovery of the spell

cast by polyphony, as well as through the virtual reconditioning of the spaces, realities and imaginative. Thus, some communication channels with the readers are established, readers who were merely left aside whenever the novel was teeming with flamboyant textual games, feigning a shared empathy towards the reader. The prose writers of the period succeeded in assembling ample apocalyptic scenarios, making use, without any restraint, of specific procedures belonging to *conspiracy*, *detective* and *allegoric novel*. Romania, seen as supertheme or supercharacter, is grasped through maximal, universal moves, acquiring an aura of a space not only of all possibilities, but of continual metamorphoses, hard to decipher with accuracy. Contemporary novel shows a unique sensitivity for the social and historical panorama rendered by means of a certain magic realism or by melting virtual terminologies, such as the theory of the fractals. The propensity for mythologizing and the parabolic is the very hallmark of this generation. Hence, a fresh air of authenticity, so different from the promoted minimalism of the Transgressive novel. Cristian Robu Corcan, Răzvan Rădulescu, Bogdan Suceavă, Doina Ruști, Filip Florian, Petre Barbu, Bogdan Popescu, Florina Iliș, Marin Mălaicu-Hondrari, Horia Ursu, Ion Manolescu and some others are undoubtedly the prose writers of the present day, causing in the fall into oblivion of the majority of the first wave writers but for the three Jassy musketeers (Teodorovici, Lăzărescu and Lungu). I detect a certain responsiveness of the young writers to the film script. We are now witnessing the existence of certain distinct stages and each of them stands for a form of understanding normality, of setting down. One can discern: 1. A stage of searchings and compelling recognition of certain new names (taking into account the aspects that are believed to be the expressions of rebelliousness and nonconformism, in fact a belated retort to the grizzled 1980ism). 2. The stage of assimilating literatures that belong to some writers who concede novelty to the discourse (this is a stage typical for the publishing houses as a gesture of editorial maturation and secondly, it records a resetting of a vision/landmarks held by criticism meant to discover new values). 3. The recovery of the theory (a return to the construction and execution of the types of a novel, “brought up by date” in a genuine western spirit as a repartee to the Transgressive fiction). 4. The promotion of certain marginalized writers as representative exponential authors for export as well (R. Rădulescu, F. Florian, B. Popescu). 5. The stage of re-orienting the discourse – having the awareness of translation, of international success. Our literature has nothing but advantages since the greatest benefit of contemporary writers might be the commitment to the integration in a reality offered by an open society with its multiple expressions.

The affair of the actual Romanian novel lies in accepting the value of the transgressive writers together with the ones tributary to literary neomodernism – in fact, the followers of the 60s generation, with insignificant postmodern pirouettes. An acceptance, which has to connote a real competition instantly. Unfortunately, a

certain commodity of the autochthonous critique gives birth to a canon of the contemporary novel, which excludes the representatives of the transgressive art. Even if the real innovation stems from the transgressive novel, they prefer a neomodernist romanesque, easily recognizable and somehow dated scheme. Marching with the latter ones, our point of view tends to be carried away from the true architecture of the young novel. I am interested in how some newcomers have tried to make a paradigm change, being included in different categories and many of them being even excluded because of ambiguous reasons and hardly due to aesthetic or simply meritorious causes. I also observe an almost anti-experimentalist vocation of an opinion of our active critics. Anything that does not belong to a satisfying novelistic area, somehow predictable, should not be in any serious critique publication. In conclusion, we debate, regarding the contemporary novel, on a matter of merits of the transgressive novel versus the neomodernist novel. Independent of the canon which is going to result in a few years, there remains an unattackable advantage of time; no other generation of writers has not been so lucky, since having the possibility of simultaneously claiming an autochthon and international success.

DIE GRENZE DES THEATERS IST DAS PAPIER – GEDANKEN ZU WOLFGANG BAUERS *MIKRODRAMEN*

BOGDAN MIHAI DASCĂLU

Wolfgang Bauer (1941–2005) ist als Sonderkind der österreichischen Nachkriegsliteratur anzusehen. Obwohl er Mitglied der „Grazer Gruppe“ war (welche aus dem Umkreis des 1959 begründeten „Forums Stadtpark“ entstand) haben seine Theaterstücke einen abgesonderten Charakter. Da er in seinem Frühwerk (1961–1967) von der Avantgarde bzw. vom Absurden und existenzialistischen französischen Theater beeinflusst worden war, entwickelt sich sein späteres Schaffen zu einem strikten absurden Theater, das beim deutschen Publikum nicht immer gut angekommen ist.

Sein literarisches Debüt findet 1962 in der österreichischen Zeitschrift für junge Autoren, „manuskripte“ (Nr. 5) statt, neben anderen wichtigen zeitgenössischen Schriftstellern, wie z.B. Peter Handke, Barbara Frischmuth, Michael Scharang, Gunther Falk usw. Einige Jahre später, durch verschiedene Inszenierungen auf österreichischen aber auch auf deutschen Bühnen erlangt Wolfgang Bauer den erwünschten literarischen Durchbruch und etabliert sich als einer der bedeutendsten österreichischen Schriftsteller der Gegenwart. Zu den bekanntesten Bänden, die ihm den Weltruhm gebracht haben zählen: *Magic Afternoon* (1968); *Change* (1969); *Gespenster* (1974); *Das kurze Leben der Schneewalken* (1983).

Die Mikro Dramen stellen eine der interessantesten Formen seiner Literatur dar, die aber für die „Wiener Gruppe“ charakteristisch sind. Das Mikro Drama ist ein von Wolfgang Bauer geprägter Begriff, der eigentlich ein Synonym für Minidrama oder auch Dramolett (die Bezeichnungsweise des österreichischen Essayisten und Dramatikers Antonio Fian) sein soll. Es bezeichnet ein kurzes Theaterstück, das maximal 15 bis 20 Minuten dauert und vorwiegend wesentlich kürzer ist. Wolfgang Bauer versucht jedoch den Grenzpunkt, wenn nicht sogar den Punkt des experimentellen Theaters zu setzen, indem er in fast nur fünf Minuten unmögliche Bühnengeschehnisse stattfinden lässt.

In der österreichischen Literatur sind Wolfgang Bauer und Peter Handke die Autoren, die eine Vorliebe für das literarische Experiment aufweisen, ohne dass ihr Werk auf geringster Weise an Wert verliert. Im Gegenteil. Ihre Stücke schockieren den Gegenwärtigen Zuschauer/Leser (sowohl durch Form, als auch durch Inhalt) genauso stark wie einst Sacher Masochs *Venus in Pelz*.

Diejenigen, die sich mit seinem Werk beschäftigt haben, haben die wichtigsten Eigenschaften der Mikrodramen erläutert, wie z.B.:

- a) die Dominanz des Nebentextes;
- b) der Verlust der dialogisierenden Kommunikationsform;
- c) eine Übergenaue Segmentierung der Oberflächenstruktur;
- d) die Problematisierung der dramatischen Fiktionalität.

Das bedeutendste Merkmal der Mikrodramen ist wahrscheinlich der meta-textuelle Charakter, der fast unbemerkt geblieben ist – mit der Ausnahme von E. Pascu, die in ihrer wissenschaftlichen Arbeit *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*: „Im Mikrodrama wird keine Geschichte vermittelt, sondern anhand bekannter literarischer oder historischer Figuren, die ihre eigene Biographie mitbringen, wird die Beziehung Publikum – dramatische Figuren problematisiert und deformiert. Diese Tendenz zur Reflexion lässt die Wertung als eine neuartig: Form von Metatheater zu“.¹

Aber etwas zu behaupten heißt bei Weitem nicht, dass man es erklärt und umso weniger bewiesen hat. Die darauf folgenden Seiten versuchen es.

Eine erste Definition der Metatextualität ist in Gérard Genettes *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*² zu finden. Die Begriffsbestimmung ist wichtig, da die Metatextualität des Öfteren missverstanden bzw. als eine Art Intertextualität wahrgenommen wird. Die Metatextualität stellt das Verhältnis zwischen einem Basistext, auf den Bezug genommen wird, und einem anderen Text dar, der sich auf einer übergeordneten Ebene mit dem Basistext auseinandersetzt. Damit kommt dem Metatext eine kritische, kommentierende Funktion zu. Die Intertextualität bezeichnet dagegen das Verhältnis der Texte untereinander, die sich auf gleicher Ebene befinden. Man kann also einen Höhenunterschied zwischen Meta- und Intertextualität erkennen.

Ein weiterer wichtiger Unterschied ist, dass der Text immer im Metatext wiedererkennbar ist. Diese Möglichkeit wird im Falle der Intertextualität – manchmal – zu einer Unmöglichkeit; das Wiedererkennen des primären Textes (*Hypotext*) ist nicht immer eine Bedingung sine qua non im sekundären Text (*Hypertext*). Aber die Intertextualität kommt nur dann zum Vorschein wenn der *Hypotext* als solcher im *Hypertext* als eine Art Fremdkörper erfassbar ist.

Diese theoretische Grundlage lässt sich durch Wolfgang Bauers Mikrodramen leicht beweisen, so dass sich die Frage stellt, wieso auch andere nicht früher darauf gekommen sind. Eine Vorbemerkung wäre aber noch nötig: die Metatextualität funktioniert in diesem Fall auf eine originelle Art und Weise: Sie wird durch die Beziehung *Gesamttex*³ – *Titel* erschaffen, wobei die Namen aus dem Titel mit dem

¹ Eleonora Pascu, *Österreichisches Gegenwartstheater zwischen Tradition und Innovation*, Timișoara, 2000, S. 66.

² Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*, 2. Aufl., Frankfurt/Main, 1996 [1982].

³ D.h. Stichwörter + Nebentext.

Gesamttext verschmelzen. Darin spiegelt sich eine umfassende Literatur wider, die aus kollektive oder individuelle Texte besteht und kulturelle, künstlerische, geschichtliche Erinnerungen, falsche Andenken sowie auch Vorurteile zusammenträgt.

Die Personennamen aus den Titel stammen aus den unterschiedlichsten Bereichen: Mythologie (*Ramses, Cassandra*), Literatur (*Die drei Musketiere, Romeo und Julia*), Kunst (*Haydn, Richard Wagner, Toulouse Lautrec*) und Geschichte (*Lukrezia, Caligula, Luther, Rasputin, Cleopatra, Tschingis Chan, Columbus, Sigmund Freud, Hannibal*). Dabei lassen sich zwei Bereiche erkennen: *fiktionalle* (Literatur und Mythologie) und *nicht-fiktionalle* (Geschichte und Kunst). Der Effekt der metatextuellen Projektion des dramatischen Textes auf den Titel trägt somit zur Abschaffung des Unterschieds zwischen der geschichtlichen Person und dem literarischen Helden bei. Das lässt sich durch die Tatsache erklären, dass beide Gestalten (sowohl die geschichtliche als auch die literarische) zu Figuren des dramatischen Textes werden. Demzufolge ist eine weitere Differenzierung zwischen ihnen unmöglich.

Die Figuren werden am Anfang von Bauers Mikrodramen nicht wie in den traditionellen Theaterstücken aufgezählt; dadurch wird eine der Konventionen des Theaters durchbrochen. Demzufolge wird den Gestalten eine textuelle Glaubwürdigkeit verliehen, die durch die Kürze oder sogar durch die Abwesenheit der Stichwörter gemildert wird. Außerdem kann man bemerken, dass das Theaterstück an und für sich bzw. der dramatische Text als solcher im Verhältnis zum Nebentext eigentlich quantitativ unwichtig ist. D.h., dass die Personen nur kurze und zugleich unwichtige Stichwörter aussagen. Der Widerspruch liegt genau darin, dass die Personen in einem Theaterstück gerade durch die Stichwörter an Identität gewinnen. Die Personen sagen nur selten vollkommene Sätze aus:

„EIN GAST: Schnell! Dort ist ein Platz frei!“⁴

Diese Aussage ist eine der Ausnahmen, die sich durch das Verhältnis zwischen Inhalt und Titelfigur erklären lässt. Es handelt sich dabei um ein mögliches metatextuelles Verhältnis zwischen der Gestalt die im Titel erscheint, nämlich Franz Xaver Gabelsberger, dem Erfinder der Schnellschrift, eine zusätzliche Angabe zur Figur die im Titel angegeben wird, und der Anregung „Schnell!“, die sich auf die erwähnte Schriftart bezieht. Der zweite Satz („Dort ist ein Platz frei!“) macht auf eine mögliche Lücke zwischen den Wörtern in einem geschriebenen Text aufmerksam.

Die Sätze haben bei Wolfgang Bauer gelegentlich einen allusiven Charakter. Im ersten Bild des Mikrodramas *Romeo und Julia* wird erklärt, dass „jeder ein Fische skelett in der Hand hält und damit herumspielt. Manchmal tauschen sie, dann toben die Zuschauer.

ROMEO: Gib du mir jetzt deines.

JULIA: Gern. Und du mir gibst dafür deines.

⁴ Wolfgang Bauer, *Franz Xaver Gabelsberger. Erfinder der Schnellschrift*, in: Wolfgang Bauer, *Werke*, erster Band, *Einakter und frühe Dramen*, Graz-Wien, 1987, S. 197.

EIN ZUSCHAUER: Da capo!⁵

Die Begeisterung des Zuschauers und sogar das Stichwort „Da capo!“ beweisen, dass die Zuschauer den allusiven Charakter der Situation und der Aussagen begreifen. Bauer selbst wird diese Vorahnung im 5. Bild bestätigen:

„Ein Bett. Romeo und Julia bieten einen Zügigen Geschlechtsakt. Über das Bett liegt eine Leinwand, darauf sieht man die Namen der Mitwirkenden vorüberziehen. [...]“⁶

Es erscheint somit ein neues metatextuelles Verhältnis zwischen Shakespeares *Romeo und Julia*, welche die Haupthelden einer platonischen Liebe waren, und Bauers Figuren, die sich im Grunde auch lieben, aber ihre Liebe ist auf einer anderen, niedrigen, Stilsticht wiederzufinden, auf jene der Sexualität.

Meistens sprechen die Figuren aber nicht in Sätzen, sondern geben nur einzelne Wörter, und insbesondere Interjektionen von sich her:

„Die Folies Ber... Eine obszöne Cancannummer wirbelt über die Miniaturbühne im Hintergrund. Henri (erst zweijährig) sitzt in der ersten Reihe und schlägt mit einer kleinen, blauen Krücke den Takt zur rasanten Musik. Das Licht wechselt von rot auf blau.“

HENRI: Oh... lala!!⁷

Auch in diesem Falle erscheint das metatextuelle Verhältnis zwischen dem interjektionellen Stichwort „Oh... lala“ und dem Hauptdarsteller. Es handelt sich einerseits um die französische Herkunft und andererseits um den Sinn des Ausdrucks der Verwunderung. Diese zwei Merkmale treffen auf den ursprünglichen Toulouse Lautrec zu: er war französischer Abstammung und zugleich ein beliebter Gast der Bordelle. Durch die Bestimmung des Alters – „erst zweijährig“ – deutet Wolfgang Bauer auf die Frühreife des Malers hin. Gleichzeitig verkörpert die „rasante Musik“ das Sinnbild seines rasanten Lebens. Es ist allgemein bekannt, dass Toulouse Lautrec körperlich behindert war, daher auch die Krücke. Doch diese Krücke kann, in Anbetracht des Ortes wo sich das Geschehen abspielt, auch für ein phallisches Symbol stehen. Ebenso könnte man die zwei Ausrufezeichen (welche mit der wiederholten Interjektion „lala“ übereinstimmen) als phallische Symbole wahrnehmen.

Es gibt außerdem Mikrodramen, in denen die Figuren auf der Bühne nicht zu Wort kommen, wie z.B. *Ramses*.

„1. Bild

[...]

Ramses, als Napoleon verkleidet, hält dem irischen Klerus eine Ansprache. Man kann nichts hören, weil die Möwen ob der fliegenden Wale ein großes Gezetter anstimmen.

⁵ Wolfgang Bauer, *Romeo und Julia*, in: Wolfgang Bauer, *Werke*, erster Band, *Einakter und frühe Dramen*, Graz-Wien, 1987, S. 210.

⁶ Ebd., S. 211.

⁷ Wolfgang Bauer, *Toulouse Lautrec*, in: Wolfgang Bauer, *Werke*, erster Band, *Einakter und frühe Dramen*, Graz-Wien, 1987, S. 211.

RAMSES: ... (Der Klerus entfernt sich lachend)

[...]

3. Bild

Von Ramses' Ansprache hört man nichts, zuviel Wasser dazwischen.

RAMSES: ...

4. Bild

[...]

Ramses ist irgendwo weit weg und hält seine berühmte Brandrede (mit der er sich zwar viele Feinde schafft...). Man hört ihn nicht. Die Schreie der Markthändler übertönen alles.

RAMSES: ...“

Das einzige Stichwort, das Ramses von sich gibt, ist aus den Kulissen hörbar:

„RAMSES: Zu Hilfe! Hilfe!“⁸ (Bauer, 198–199)

Die Tatsache, dass die Aussage aus den Kulissen ausgesprochen wird, weist auf eine parallele Handlung hin, die sich dort abspielt. Auf der Bühne tritt Ramses nur als ein ungehörter Prophet auf, während er in den Kulissen als einfacher Mensch erscheint, der allen Gewalttaten ausgesetzt ist. So kommt es dazu, dass er im 5. Bild

„auf seinem Bett erstochen liegt. Reiches Zimmer. Ein Lakai trifft ein...“

LAKAI: Heil Ramses!“⁹

Der Lakai, die allein sprechende Gestalt auf der Bühne, scheint die Rolle des Schriftstellers anzunehmen und daher allwissend zu sein. Es ist kein Zufall, dass der Autor sein Stück *Ramses* betitelt – ohne weiteren Angaben: In der ägyptischen Geschichte gab es 11 Ramses – so dass es den Eindruck eines unsterblichen Pharaos hinterlässt. „Heil Ramses!“ heißt hier so viel wie *Der König ist gestorben! Es lebe der König!*, deutet also auf die Unsterblichkeit Ramses' hin. Nicht zufällig erscheint dieser als Napoleon verkleidet; es bleibt letztendlich nur ein identitätsloser Souverän, der die Geschichte von Anfang bis Ende durchquert. Fast alle Figuren, die in Bauers Mikrodramen auftreten, haben die merkwürdige Eigenschaft, sich sukzessiv an verschiedene Orte und in verschiedenen Zeitspannen aufzuhalten. Demzufolge verschwinden die zeitlichen und räumlichen Grenzen und hinterlassen den Eindruck eines Kontinuums, einer Ewigkeit und zugleich einer Unendlichkeit. Dieser Eindruck verwirklicht sich durch das Verhältnis zwischen der szenischen Unendlichkeit und der Ewigkeit einerseits, und andererseits durch die Bekanntheit und Dauerhaftigkeit der Titelfiguren. Dadurch wird eine metatextuelle Beziehung zwischen der räumlich-zeitlichen Ebene im Nebentext und den Titelgestalten erschaffen. Auf diese Weise wird die ganze Welt und die gesamte Geschichte zu einer gewaltigen Bühne, auf der sich die Handlung der Mikrodramen abspielt. Auf dieser Bühne können eigentlich keine Schauspieler auftreten, um diese Rollen

⁸ Wolfgang Bauer, *Ramses*, in: Wolfgang Bauer, *Werke*, erster Band, *Einakter und frühe Dramen*, Graz-Wien, 1987, S. 198–199.

⁹ Ebd., S. 199.

darzustellen. Die einzige Möglichkeit bleibt nur, dass der Leser zum Schauspieler wird und dieser selbst der Reihe nach alle Rollen auf sich nehmen muss. Die einzige Bühne, die dem Leser-Schauspieler zur Verfügung steht ist eine Papierbühne: die Texte der Mikrodramen.

Schlussfolgernd kann man bemerken, dass Wolfgang Bauer als Dramatiker das Antitheater in die Extreme führt, bis hin zu einem unüberschreitbaren Grenzpunkt. Bauer unterscheidet sich von den anderen modernen Autoren, indem er nicht nur eine antidramatische Haltung annimmt (d.h. die Vernichtung des dramatischen Kodes), sondern auch eine Haltung, die sich gegen die Aufführung selbst richtet, da seine Mikrodramen nicht auf der Bühne vorstellbar sind. Bauer schreibt Theater und vernichtet es zugleich. Was ihm, anscheinend, eine kolossale Freude bereitet.

DAN HORIA MAZILU, *Văduvele sau despre istorie la feminin*, Iași, Polirom, 2008, 552 p., ISBN: 9789734608713

Women are seen by the medieval Romanian society primarily as wives, mothers, daughters or sisters of someone; their identity depends on their connection to a man. Can the presence of women be completely hidden in a men's world? Professor Dan Horia Mazilu's last study, *Văduvele sau despre istorie la* [Widows or History in the Feminine Gender], is a proof that such a judgment would be fallacious. Using the short, scarce notes of medieval writers of chronicles, the researcher succeeds in revealing exciting stories about the love, life and death of some women in the medieval Romanian countries.

The study is based primarily on the lecture of Romanian medieval texts – especially chronicles – from the point of view of the history of mentalities and it shows that medieval literature can be a valuable source of information for historians. The book is the outcome of a research process that lasted over two years and it looks like a work of art in mosaic: the excerpts of different medieval texts are analyzed, interpreted and combined in a coherent new work. D. H. Mazilu aims to identify the role of women in their private, family life, but also in the public sphere, in an insecure medieval world. The author made a selection of the researched data, according to the marital and social status of the heroines. The object of the study is clearly defined on the basis of gender identity: how did women live after their marriage ceased because of the death of the husband. Being left alone, women were forced to act and to speak by themselves in a time when they had little – if none at all – power. It is not a surprise that the study is focused on women from the high society; nevertheless, the author takes into account the few data preserved about simple, poor women. The sources of information are varied, because D. H. Mazilu does not restrict his study to the discourse of literature. Information provided by chronicles are completed, emphasized and explained by using different types of documents (mostly letters, because some wives of Romanian medieval rulers had a high education and could write their own letters that they also signed with their names), from paintings, writings on tombstones, inscriptions, religious objects.

Although the topic researched is extensive, the structure of the chapters makes the subject easier to understand. The first part, *A history of women that excludes widows?* presents the theoretical frame of the research and it is followed by the section *Widows throughout the history*, in which the author analyzes how marital unions were formed and what were the possible causes of death for men in

the Middle Ages. The third part, *The year of sorrow*, is a detailed review of the Christian rites of funeral. The author makes a comparison between the discourse of the Romanian Orthodox Church and the secular laws concerning the widows' status. The fourth part, *Widows among other people*, is an extensive discussion of individual cases of widows. Readers should not expect common and noble people to obey the recommendations of the priests entirely. The dull books of law and the religious prescriptions seem unable to cover the intricacy of life. The next section, *In Heaven*, analyzes the preparation for the widow's death herself. The chapter *The crown held by delicate women*, includes studies about some wives of Romanian medieval rulers and about their struggle to keep the political power after the death of their husbands, to keep their reign for themselves and for their children or just to save their own life.

The widows represent a special group of people in the medieval world and their status in the society does not allow them too many privileges or rights, because of their gender identity and because they have lost their husband, the man whose duty was to protect them. Without a protector, many widows have to undergo abuses and poverty. Surprisingly, Dan Horia Mazilu proves that this marginal category of women has also left traces in the collective patterns of thinking and he brings forward various arguments, ranging from linguistic to ethnological and literary proofs.

The use of both historical and literary sources of information allows the researcher to outline detailed portraits of female characters; their appearance, clothes, homes, wealth, even their attitudes, beliefs and desires are reconstructed. However, no accurate history of widows can focus entirely on the lives of these women, since their lives cannot be separated from the ones of their husbands and children. Usually, women are an anonymous presence in the medieval society, but they sometimes gain identity due to their religious activities. Wives and widows provide the necessary funds for the building of churches and monasteries, make contributions to such establishments and their names are therefore remembered by monks and priests, carved in stone or written in the clerical documents, alongside with the names of their husband or of other male relatives.

The reconstruction of some female portraits has a great impact on the reader. The study proves to be a pleasant lecture even for those readers who are not experts in this field, because the past lives of noble Romanian ladies, with their joys and sorrows are revealed. Ruxandra, the widow of Alexandru Lăpușneanul, prince of Moldavia, reigned the country for three years after his death. Her intelligence and skills were acknowledged and praised by Grigore Ureche, the writer of a chronicle about the history of Moldavia. Chiajna, widow of the prince Mircea Ciobanul, is deeply engaged in the governing of Wallachia, but Romanian writers such as Alexandru Odobescu portrayed her in an unfavorable manner. Despite her age, lady Elina Cantacuzino ventures on a pilgrimage trip to visit the Holy Tomb of

Jesus Christ. Some stories have a happy ending, but most of the times widows have a difficult life to bear. Some ladies, like Elisabeta Movilă, are abused, others – like Elena Ecaterina Rareș or Ruxandra, the daughter of Moldavian ruler Vasile Lupu – are killed.

The large number of examples and the use of accessible terms make Dan Horia Mazilu's study a thrilling text to read. The intricate, elaborated construction of sentences and paragraphs show the extensive information used by the author and also his pleasure of narrating. The digressions, notes, comparisons, associations of ideas reveal the writer's concern to make a complex and detailed research. Professor Mazilu's book fills hence a gap in the Romanian historical and literary studies, regarding the "history of women" and offers new possibilities for future scientific research.

Raluca Levonian

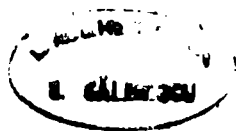
La Société bulgare d'étude du dix-huitième siècle, *Nature et société. Nouvelles études rousseauistes*, textes réunis par Raia Zăimova et Nikolay Aretov, Kralitza Mab, 2010, 286 p., ISBN 978-954-533-100-8.

Partie d'un projet international, bénéficiant du support de l'Agence Universitaire de la Francophonie et de l'Ambassade de Suisse en Bulgarie, le recueil *Nature et société* témoigne en posant un accent spécial sur le contexte balkanique, de l'intérêt que l'œuvre de Jean-Jacques Rousseau a suscité dans différents espaces culturels européens, à partir des dernières décennies du XVIII^e siècle. Les travaux ont été présentés lors d'un colloque en commémoration des 230 années de la mort de l'écrivain des Lumières, qui a eu lieu en octobre 2008, à la Bibliothèque Nationale « Saints Cyrille et Méthode » de Sofia, un événement scientifique réunissant des participants chercheurs et universitaires de Bulgarie, Albanie, Roumanie, France, Suisse et Belgique. Dans le sommaire, on note les contributions de Christo P. Todorov, *Hobbes et Rousseau au sujet de l'état naturel de l'homme*; Marcel Dorigny, *Rousseau et le débat sur l'esclavage colonial: Réflexions sur la radicalité d'une rupture*; Georges Assima, *La théorie de la volonté générale chez Jean-Jacques Rousseau à la lumière du système de démocratie semi-directe suisse et leur modernité*; Hubert Guicharrouse, *Le Discours sur l'économie politique de Jean-Jacques Rousseau*; Maya Timénova, *Jean-Jacques Rousseau et le souci de la vertu dans Les Rêveries du promeneur solitaire*; Reny Yotova, *La notion de « langue maternelle » dans l'Essai sur l'origine des langues » de Jean-Jacques Rousseau*; Gérard Laudin, *Déformations, réfutations et révisions: aspects de la réception de la pensée politique de Rousseau dans le Saint-Empire au XVIII^e siècle*; Nadia

Danova, *L'écho des idées de Rousseau-Mercier dans la littérature utopique balkanique*; Nikolay Aretov, *Les images bulgares de Rousseau*; Plamène Bozhinov, *Les idées des Lumières françaises et de Jean-Jacques Rousseau dans les conceptions de Marko Balabanov sur le progrès*; Lidiya Mihova, *Les idées rousseauistes dans les récits « éducatifs » du XIX^e siècle bulgare*; Raïa Zăimova, *Rousseau-Kratchounov ou une lecture bulgare*; Vessela Dimova, *Jean-Jacques Rousseau et l'intelligentsia serbe*; Ileana Mihăilă, *Jean-Jacques Rousseau en Roumanie du XVIII^e siècle à la première moitié du XX^e siècle*; Tamara Stoïlova, *Rousseau et la Russie*; Anguélina Vatchéva, *Le débat entre Rousseau et Madame d'Épinay sur l'éducation des femmes et son écho dans les Mémoires de Catherine II*; Eriona Tartari, *La réception de l'œuvre de Rousseau en Albanie: Histoire du texte de l'Émile ou de l'Éducation en albanais*; Michel Termolle, *Émile, la pédagogie de la Nature, au XXI^e siècle*; Plamène Antov, *Rousseau – le Cheval troyen des Lumières. Nature et répression*.

En parcourant la liste, on constate que la plupart des auteurs choisissent une méthode d'expression plutôt descriptive qu'analytique, les études-bilans dépassant de plus en nombre celles à caractère d'interprétation. Le phénomène est bien explicable dans la situation communicative des « rencontres », comme le colloque dont on parle est-il, où l'on essaie, en dehors de rendre un hommage collectif à la mémoire d'une personnalité culturelle à valeur universelle, d'augmenter la bibliographie de référence par l'esprit d'ouverture vers les fonds des bibliothèques, sinon peu connus, au moins rarement fréquentés. Car qu'est-ce que sait-on vraiment, à l'exception des hypothèses de circulation des idées, sur la réception des écrits de Rousseau en Albanie, en Bulgarie, en Roumanie ou en Serbie? Est-ce que Rousseau y a été lu d'une façon systématique ou seulement grâce aux rumeurs que sa pensée trop souvent considérée comme paradoxale avait provoqués en Occident? Quelle a été l'aventure de l'œuvre rousseauiste (traductions, fragmentations, manipulations des sources, censure etc.), dans le sud-est de l'Europe? Des réponses compétentes peuvent être trouvées dans les articles bien documentés des chercheurs ressortissants des régions mentionnées et, dans cette catégorie, on remarque surtout la contribution albanaise, une étude complexe d'histoire littéraire et comparatiste à la fois, révélant et poursuivant les traces d'influence pédagogique locale d'*Émile* ou de l'*Éducation*.

Cristina Balinte



ISSN 0256 – 7245
SYNTHESIS, XXXVII, P. 1–104, BUCAREST, 2010